

A LITERATURA  
É UMA  
CRIAÇÃO  
COLETIVA!!!  
VIVA A  
RAPAZIADA!!!



**ASSIS, ANDRADE & GOMES  
DESTRUIDORES ASSOCIADOS**

**MATRIZ: RUA COSME VELHO, 18 RIO DE JANEIRO**

Tese de Doutorado

Orientador: Prof. Dr. Zenir Campos Reis

Francisco Roberto Papaterra Limongi Mariutti

Área de Literatura Brasileira

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

São Paulo, verão de 2008 - outono de 2009

## FICHA CATALOGRÁFICA

Mariutti, Francisco Roberto Papaterra Limongi  
Assis, Andrade & Gomes / Destruidores Associados. São Paulo, 2009.  
114 p. ; 30cm

Tese de Doutorado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Reis, Zenir Campos.

1. Machado de Assis. 2. Oswald de Andrade. 3. Paulo Emilio Salles Gomes. 4. História literária 5. Imagem literária da classe dirigente brasileira.

**Resumo** O trabalho procura fazer conexões, não uma comparação, entre Machado de Assis, Oswald de Andrade e Paulo Emilio Salles Gomes, a partir de um foco temático específico, que diz respeito às intervenções dos três ficcionistas no processo histórico e literário de construção e destruição de uma imagem da classe dirigente brasileira. A tese contém análises de Dona Fernanda e do narrador de *Quincas Borba* enquanto seres de linguagem nos quais Machado cristalizou uma *Weltanschauung* dessa classe e do literato aderente a ela; João Miramar e o protagonista de *Três mulheres de três ppês* são tomados como duplos explícitos e inversos de Oswald e de Paulo Emilio; as expectativas públicas que os dois ficcionistas carregam enquanto rebentos da alta burguesia são purgadas e com os restos são construídas as personagens. Em *Um homem sem profissão* e em *Cemitério*, o intelectual de consciência cindida se torna portador da esperança de um mundo diverso do relatado. O trabalho crítico se pauta pela procura do ponto nevrálgico em que se encontram desmistificação ideológica e criação literária.

**Palavras-chave** 1. Machado de Assis. 2. Oswald de Andrade. 3. Paulo Emilio Salles Gomes. 4. História Literária. 5. Imagem Literária da Classe Dirigente Brasileira.

**Summary** This thesis seeks to make connections, not a comparison, between Machado de Assis, Oswald de Andrade and Paulo Emilio Salles Gomes, through a specific thematic focus, that refers to the three writers' interventions in the historical and literary process of the construction and destruction of an image of the Brazilian ruling class. The thesis contains analyses of Dona Fernanda and of the narrator of *Quincas Borba* as fictional beings in which Machado crystallized a *Weltanschauung* of this class and its literary adherents; João Miramar and the protagonist of *Três mulheres de três papéis* are taken as explicit and opposite doubles of Oswald and Paulo Emilio; the public expectations that the two fictionists carry as the rebellious offspring of the haute bourgeoisie are purged and from the remains the characters are constructed. In *Um homem sem profissão* and in *Cemitério*, the intellectual of divided conscience becomes a carrier of hope in a world different from the one narrated. The critical work is guided by the search for the nervous point in which ideological demystification and literary creation meet.

**Keywords** 1. Machado de Assis. 2. Oswald de Andrade. 3. Paulo Emilio Salles Gomes. 4. Literary history. 5. Literary image of the Brazilian ruling class.

## Agradecimentos

Zenir Campos Reis renovou a prática da orientação como exercício de liberdade; a paciência comigo, em grau heróico, talvez tenha a ver com o seu gosto moderno e laico por hagiografias. Fazem parte da infra-estrutura da tese o afeto e o estímulo que recebo de minha mulher e de meus filhos - Ana Luiza, Francesca, Víctor e Júlio. Foi marcante a camaradagem com o grupo que, até o número sobre Machado, editou a *Teresa*; a amizade fraterna com a turminha de Natal-RN - Afonso Henrique Fávero, Dôra Peixoto, Marcos Falleiros, Mona Lisa Teixeira - é um bálsamo, em meio a atribuições pessoais; a todos eles - orientador, família, amigos - devo a melhor parte deste trabalho, além da melhor parte de mim mesmo. O espírito da universidade pública, presente nas instituições em que cursei a pós-graduação, USP e Unicamp, repercutiu no convívio com colegas, funcionários e professores - com dor e reverência, lembro de João Luiz Lafetá e Roberto Ventura, cujos cursos acompanhei com gosto e proveito, em momentos decisivos de minha formação; são muitos os gestos de companheirismo de Alcides Villaça e Murilo Marcondes de Moura, entre os quais se situam os toques precisos e preciosos que me foram passados antes, durante e depois do exame de qualificação; Roberto Schwarz, Carlos Augusto Calil e Ismail Xavier foram, em circunstâncias diferentes, interlocutores generosos e interessados, de quem ouvi sugestões valiosas; Augusto Massi, com a gentileza habitual, cedeu-me, há três anos atrás, originais então inéditos de Paulo Emilio. Tânia Maria Alves, minha psiquiatra, participou de forma decisiva do parto desta tese.

A FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - concedeu-me uma bolsa de estudos para a realização do presente trabalho. Fiz consultas no Cedae - Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio - e nas bibliotecas do Instituto de Estudos da Linguagem e do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas; no Instituto de Estudos Brasileiros, na Biblioteca Florestan Fernandes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, na Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea e na Biblioteca Lupe Cotrim Garaude da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; no Setor de Documentação da Fundação Cinemateca Brasileira, na Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall e nas bibliotecas da Pinacoteca do Estado e do Museu da Imagem e do Som de São Paulo. A boa vontade dos funcionários dessas instituições foi muito além da mera obrigação.

## Sumário

**página**

<b>1. Construção do objeto de estudo</b>	
1.1 Em torno de <i>Leitura</i> , de Almeida Jr.	6
1.2 Machado, Oswald, Paulo	14
1.3 O teatrinho é montado a partir da platéia <i>ou</i> A leitora sou eu	17
Notas	19
<b>2. Um cânone chamado Machado</b>	
2.1 Madrinhas caridosas e suas vítimas	22
2.2 Uma narrativa muito particular	24
2.3 Uma fórmula, uma frase, um método	33
2.4 Dona Fernanda, ou a dialética da filantropia	38
Notas	46
<b>3. Éramos mestre e discípulo</b>	
3.1 A vida e as opiniões do cavalheiro João Miramar	51
3.2 Dois escritores, um princípio metodológico: <i>ver com olhos livres</i>	63
3.3 Entre parênteses	81
3.4 <i>Abaixo o Fascismo!</i>	86
Notas	97
<b>4. O sentido construtivo da destruição</b>	
4.1 Notícias gerais	102
4.2 Quase dialética	104
4.3 Assis, Andrade & Gomes Destruidores Associados	105
Notas	108
<b>5. Bibliografia</b>	109

## 1 Construção do objeto de estudo

## 1.1 Em torno de *Leitura*, de Almeida Jr.

*Eu fantasio sim, mas fantasio  
com a secreta esperança de fantasiar certo.*

Paulo Emilio Salles Gomes

Na Pinacoteca do Estado, um museu localizado na área central da grande e pavorosa (1) cidade de São Paulo, na ala "Acervo Século XIX / A Academia", dentro da qual se situa a "Sala Almeida Jr.", está exposta a obra *Leitura*, datada de 1892. Contemporânea, portanto, do Machado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, dos contos extraordinários de *Várias Histórias*. Outros artistas trabalharam o tema da leitura e da leitora; penso sobretudo em Vermeer, pintor do seiscentos flamengo, que combinou as conquistas formais do Renascimento Italiano - ponto de fuga e perspectiva - e a composição detalhista, característica de outros artistas do mesmo século do eixo Península Ibérica - Países Baixos, como Velásquez e Rembrandt; um óleo do mestre de Delft - *Moça lendo uma carta diante da janela aberta*, de 1657 (2) - representa uma leitora confinada em ambiente fechado, cuja baixa luminosidade, proveniente de uma janela, combinada com o uso de cores escuras, cria uma atmosfera de aconchego e proteção, segundo a acepção burguesa desses termos, ou seja, a definição do espaço doméstico - área que se define como restrita, feminina e formadora de bons cidadãos - é dada pelo contraste com o espaço público, entendido como área de atuação masculina, permeada de riscos, perigos e desconfianças. Seis anos adiante, o mesmo pintor volta ao tema: *Mulher de azul lendo uma carta*, de 1663/64; grávida, posta-se com a carta nas mãos diante de uma janela - a mesma? - para aproveitar a luminosidade. Em 1665/66, Vermeer pinta *Mulher escrevendo uma carta*, em que a figura feminina, com ar meio maroto, encara o retratista. Outras obras do mesmo artista - e nesse ponto Vermeer e Rembrandt se aproximam: um mesmo tema é tratado de várias maneiras, como os auto-retratos célebres deste último - têm a ver com escrever e receber cartas, sempre com uma mulher

no centro da cena doméstica, entre elas o óleo *Carta de amor*, de 1667/68, em que uma jovem música recebe de maneira furtiva uma carta de uma empregada. O tema da leitura também tocou Rembrandt, que numa obra conhecida fez a figuração da própria mãe folheando um enorme exemplar da Bíblia, com ar de quem lê com mais curiosidade - uma atitude protestante? - que devoção; ou, dizendo de outra maneira, é perceptível um jeito de quem não está à procura de revelações celestes, mas apenas aconselhamentos pedestres; nesse sentido, registre-se que as leitoras de Vermeer tem em relação ao objeto em suas mãos uma máxima proximidade prosaica. Uma classe ascende, ainda que não domine a sociedade; seus hábitos íntimos, entre os quais a leitura ocupa lugar central, ainda não se universalizaram, mas sua mentalidade se expande; nela, casa e cidade se opõem - contradizem-se? -; a burguesia enquanto fenômeno histórico recente - a referência temporal é o século XVII - não poderia estar melhor representada.

Almeida Jr. criou uma obra que, em vários aspectos, se opõe aos artistas máximos do seiscentos flamengo: sua ambientação é um terraço, parte de uma edificação rural, ensolarado e amplo, postado diante de uma imensa fazenda - de café, provavelmente. A exuberância do jardim, em que plantas de variadas alturas e tamanhos estão lado-a-lado, não corresponde ao ordenamento bem comportado de um jardim típico de regiões temperadas - francês, por exemplo. Mas que não se veja aí uma desordem: bem pesadas as coisas, há uma certa relação com o paisagismo de Burle-Marx, no qual se cruzam o sentimento moderno da forma, a vitalidade tropical, conhecimentos técnicos de botânica e a criatividade que o espírito de 22 fez aparecer em áreas as menos prováveis (3). Estamos nos trópicos, é o que nos dizem a luminosidade solar e a composição do jardim. Estamos numa sociedade desigual, é o que nos diz uma área no alto, à direita da tela, que parece meio desajeitada no arranjo geral: imagino que se trata da área de produção e da parte de escravos ou ex-escravos, colonos e agregados na grande propriedade. Os contrastes são muitos: um espaço desarranjado, em oposição aos arranjos facilmente perceptíveis de outras partes da fazenda; prédio sem charme, habitações rústicas e terrenos baldios são

dissonantes no conjunto cuja nota forte é o esplendor de uma edificação senhorial. Os dados tomados da realidade são muitos, assim como em Vermeer e suas leitoras, o que impede a interpretação dessas obras como alegoria, para a qual deslizaria equivocadamente o observador que levasse em conta apenas o título abstratizante ou a figura feminina protagonista, central ou única, comum nas representações alegóricas - a Liberdade na obra clássica de Delacroix, *A Liberdade Guiando os Povos*; a República e a efígie de Marianne; a Justiça e o ser mitológico (Thémis ou Diké, os estudiosos da Grécia Antiga divergem) que empunha uma balança e uma espada. A respeito de alegorias, Vermeer tem uma obra genial, *A Arte da Pintura*, circa 1665, na qual é representado o atelier de um pintor em ação, que tem diante de si uma moça - a eterna figura feminina! - que porta um instrumento de sopro na mão direita e um livro na mão esquerda, está diante de um *mapa mundi* e tem a cabeça ornada com folhas e flores; pode-se distinguir a representação simbólica do real, o quadro em si, do ânimo alegórico do pintor representado, que dá as costas para as miudezas da realidade - em específico, o próprio atelier, que Vermeer expõe, talvez com ironia, em detalhes - e se concentra em fazer figurar totalidades abstratas, como a arte, a humanidade, o mundo. Outra ironia: a única parte pintada pelo pintor é o ornamento da cabeça da modelo, ou seja, uma minudência; por outro lado, considerando certa tradição pictórica, aquele ornamento significa a glória humana, o que cria uma ambigüidade extraordinária, de que apenas pouquíssimos artistas são capazes; o corpo do pintor delimita os espaços da obra: à sua frente, a figuração alegórica de totalidades impalpáveis, em que a pimenta realista é dada pela pose prosaica da modelo; às suas costas, um conjunto de - tomando como padrão a *grandeza* de propósitos do artista - *insignificâncias*. É como se o princípio da composição do primeiro plano, o realista, se projetasse no segundo plano, o alegórico; mais que isso, a disposição pessoal do artista é de certa forma posta à prova, e uma força objetiva a ela se impõe. Que força é essa? Benjamin, em texto que se tornou clássico, analisou um quadro de Paul Klee (4):

" *Minhas asas estão prontas para o vôo,*



*Se pudesse, eu retrocederia*

*Pois eu seria menos feliz*

*Se permanecesse imerso no tempo vivo.'*

*Gerhard Scholem, 'Saudação do anjo'*

*Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da História deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. "*

Se eu não estiver enganado, Benjamin surpreende na obra de Klee a interação entre símbolos próprios da tradição realista e a alegoria laica e moderna, cujo significado aponta para a complexidade da cena histórica central do século passado, ou seja, ideologia do progresso, guerras, luta de classe, questionamento do indivíduo enquanto ser autônomo. Para ler os grandes criadores do século XX - penso em Kafka, Sartre, Malraux, Musil, Joyce, Svevo - é necessário ter presente tanto a interação referida, quanto a consciência histórica necessária para conhecer, menos que compreender, os extremos da condição humana que o século expôs. (...) *os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias*

*negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo (...):* Adorno (5) e Benjamin, cada um a seu modo, ensinam a relacionar a forma literária e a má sorte do indivíduo isolado diante da cena moderna. A leitura da literatura de criação nacional não é menos difícil, pelo contrário; as especificidades históricas implicam em formas específicas e atitudes idem do leitor.

A perspectiva da leitora, em Almeida Jr., privilegiada como ponto de observação de toda a paisagem, está em perspectiva: o pintor tem como ponto de fuga o centro ideal da pintura, ou algo um nadinha à esquerda; o ângulo de visão da leitora atravessa a tela no centro, na horizontal; basta baixar o livro e virar o rosto à esquerda que vislumbrará a paisagem a partir do canto direito da tela - a parte dissonante. É num espaço como esse que se localiza uma pequena casa diante da qual um caipira - possivelmente meeiro - pica fumo num final de tarde de outono (6). Diferente em tudo da leitora, seu oposto mesmo, e seu complemento: em certo sentido, um existe assim para que o outro exista de outro modo. Um discípulo de Brás Cubas diria tratar-se de um ajuste entre os homens visando ao equilíbrio universal: uns choram, outros riem; uns se deleitam, outros passam fome; que monotonia seria a uniformidade sufocadora das diferenças! Preparar o cigarro de palha é hábito que envolve significados lúdicos, possíveis depois do período de produção. Ler, considerando as atividades humanas representadas nas obras de Almeida Jr., aponta sobretudo para a educação sentimental de uma classe, sem fazer sombra a outros sentidos; trata-se de algo da ordem da veleidade, implicada na ação voltada para si mesma, talvez um - único? - ponto de aproximação entre o caipira e a leitora. A obra mais célebre de Almeida Jr. é extraordinária: seu personagem único tem como horizonte único - o olhar é direcionado significativamente para baixo - o canivete e a corda de fumo; resignação diante da própria existência rebaixada? sim e não: a representação do gesto cotidiano, mas grandioso, da personagem simples tem um quê dessas parábolas bíblicas mais fortes, como a do bom samaritano - faz-se representar, independente da vontade do artista, o direito à veleidade do destituído de quaisquer outros direitos; posso estar

enganado, mas acredito que a força e a origem da fama dessa obra estejam no toque sutil e preciso do nervo mais importante do sistema nervoso central. Ou, falando sem figuras, a naturalidade bonachona que aproxima dois extremos da sociedade de classes - caipira e leitora - expõe regras dessa sociedade; essa mera exposição, considerando a brutalidade necessária para a cisão em classes, não tem a força de provocar uma ruptura ou uma crise, mas é capaz de provocar um tremendo mal-estar, como se estivesse dizendo em público segredos familiares, o que, convenhamos, não é pouco.

1892 está a um pulo da experiência radical de Picasso: a conjugação de várias perspectivas numa única obra, daí suas figuras *deformadas*. Almeida Jr. pode ser tudo, menos um cubista. No entanto, à maneira da vanguarda do início do século XX, o ponto de vista em sua obra não é neutro; longe disso, de qualquer neutralidade, a perspectiva é parte da composição artística *problemática*, um foco mesmo de problemas. A tensão aí estabelecida faz que esse dado formal se torne o eixo da obra, assim como em certa literatura vicária - limita uma tradição e funda uma nova - do século XVIII ou na historiografia de nível máximo. Bons exemplos talvez sejam *Tristram Shandy* e *A Cultura do Renascimento na Itália* (7). Ao colocar em cena irmãos que se contradizem em todos os aspectos e de todas as formas, sem prejuízo de ambos parecerem ao leitor personagens plenamente normais e racionais, Sterne se aproxima de Marx, em cujo *Manifesto Comunista* (8) o capitalismo é apresentado como modo de produção que desfaz todas as certezas ou regras e as substitui pelo único absoluto dos bicudos tempos modernos, o próprio Capital. Colocado numa fórmula, seria: Razão  $\neq$  Razão // Capital = Razão. Noutras palavras, nem um personagem, nem outro, detém a razão real, que se põe além de ambos; o resultado é o relativismo - ou instabilidade - das posições em pauta, o que pode ser interpretado como a transposição para o plano literário de regras da organização social. Na obra clássica de Burckhardt, a Florença renascentista surge como cenário idealizado das possibilidades materiais e ideológicas do homem ocidental, na perspectiva do intelectual profundamente situado no interior da cultura do oitocentos, um período decaído e infame na visão

idiossincrática do historiador suíço; essa contradição entre o tempo do enunciado e o da enunciação aviva ainda mais a grande referência bibliográfica do Renascimento - cujo *Zeitgeist* punha o homem no centro do universo, agora põe o vil metal, mas hoje (1860) dispõe-se de concepções e modos de análise, inexistentes há trezentos anos -, além de marcar fortemente a postura não-neutra do historiador. Ao lançar mão de recursos específicos de representação, em consonância com o espírito moderno, presente na arte e nas ciências humanas, Almeida Jr. exclui a neutralidade - aqui entendida como atitude mental que põe os interesses entre parênteses - e a coloca sob suspeita. As tensões contidas em seu universo diegético não são poucas: contrastes, cuja origem são as contradições e os conflitos sociais, os pontos de vista dissonantes ou, ao menos, não unificados. E, no meio desse campo de forças, a atividade da leitura. Em termos ideais, há uma distinção básica a fazer: a leitura passiva, em que a atividade do leitor não produz sentido, ou ainda, apenas reproduz um sentido previamente dado, e a leitura ativa, capaz de tecer relações entre a obra de arte e outras formas de conhecimento, o que gera sentidos não previstos. Creio ser possível encontrar em Almeida Jr. indícios de ambas modalidades.

Pressuponho que o impulso de ler contenha uma inquietação íntima, o desejo de uma interlocução. Entre autor e leitor num primeiro instante; entre leitores em momento posterior. A imagem do leitor como ser introspectivo é comum até mesmo na literatura infantil - *A Bela e a Fera* é um bom exemplo. Uma definição completa do leitor ativo aponta para o ser disposto a dar mergulhos contínuos: dentro de si mesmo, nos livros, no mundo, de novo no universo íntimo; mas aí o indivíduo não está mais só, já que porta consigo o mundo apreendido. Nossa amiguinha - Emma Bovary do Vale do Paraíba?, uma personagem de Laclos na Alta Mogiana? - está sentada com seu livro diante de uma cadeira vazia, o que aponta para vários significados de carência: o primeiro, é claro, a falta de interlocutor. Formulo perguntas que ninguém me responde: qual a razão dos contrastes que vejo ali naquele pedaço da fazenda de papai?, por que tenho privilégios?, por que ninguém conversa comigo?, por

que papai quer me casar com o boçal que passou anos fingindo que estudava em Coimbra e não com o rapaz inteligente que trabalha naquela tipografia na Corte?, por que os trabalhadores do eito e os meeiros não aprendem a ler? Essa é a minha aposta: nossa leitora procura e projeta na literatura imagens de si mesma, do outro, do mundo; os contrastes entre as imagens projetadas pelo imaginário e as encontradas na realidade serão o fundamento de suas interrogações. Porque pertence à classe dirigente, as inquietações da jovem - aqui, neste parágrafo, se aponta para o universo da leitura ativa - estão centradas nos assuntos decisivos da sociedade, isto é, nos pontos de inflexão de um ordenamento que cinde os indivíduos e os agrupa de acordo com obrigações ou interesses que lhes são externos e não com os impulsos legítimos por si mesmos e que, por causa disso, prescindem de instâncias legitimadoras. Dominar, dirigir: pertencer à classe cujos interesses se articulam e formam uma imagem de totalidade, que se sobrepõe à totalidade real. A posição física da leitora, postada no alto de um terraço, a partir do qual pode ter uma visão ampla e relacionar as coisas que vê, é a reprodução da situação social da jovem. A menção ao lugar a partir do qual se fala - ou se escreve - é o pão diário da crítica literária; não faz sentido esquecer ou deixar em segundo plano o lugar a partir do qual se lê.

O livro que a leitora tem na mão esquerda - um romance?, francês?, mal traduzido?, Marlyse Meyer dirá: *Saint-Clair das Ilhas!* (9) - é parte da paisagem que a jovem tem diante de si: o infinito mundo imaginado é contíguo ao imenso cafezal, cultivado em função de mercados externos. Sentada, seus cabelos tocam langüidamente o chão. Suas marcas de classe mal se distinguem de suas marcas de nascença. São muitos os indícios de que se trata da personagem a que os romances de Alencar e Macedo nos acostumaram: a filha de fazendeiro que passa suas manhãs e tardes entre alguns afazeres, entretida com suas mucamas, lendo - e aqui, neste parágrafo, se dá um exemplo rematado de leitura passiva - e sonhando com cenas européias; as noites, vive-as em salões, entre pretendentes; seus romances formam sua educação sentimental, voltada para o casamento, que lhe indicará qual rapaz é sincero e desinteressado de

sua fortuna. Fazer que essa escolha corresponda à vontade de papai será seu drama íntimo e intransferível. Assim como nos romancistas citados, forma artística acadêmica, em Almeida Jr., não está desvinculada de um certo Romantismo - bem-comportado, haurido em Alfred de Vigny, nada a ver com o desbragamento de Nerval ou Álvares de Azevedo (10). Ler - utilizando a fantasia como instrumento de leitura - essa obra de Almeida Jr., ler o que há de instigante na Literatura Brasileira: uma tensão eletrizante percorre essas criações e o leitor aí implícito; para analisá-las é preciso deslocar-se sem descanso entre os pólos desse arco tenso e procurar as razões das posturas mentais implicadas. Ao entrar em cena um texto de um escritor máximo, no pleno sentido da palavra, uma forte tensão, a ser definida a cada caso, estabelece-se entre o pólo negativo da leitura - ingênua, passiva - e o positivo - experta, ativa.

Ativa ou passiva, que tipo de leitora Emma - a de Flaubert, bem entendido - deve ser considerada?

## 1.2 Machado, Oswald, Paulo

*fé na força dispositiva da negação resoluta.*

Theodor W. Adorno, *Filosofia da Nova Música*

O primeiro está no aumentativo (11) porque figura aqui como pai-fundador da tradição que estou procurando caracterizar, a dos ficcionistas que criaram personagens que pertencem à classe dirigente, cuja imagem, construída e exposta através de artifícios literários diversos, não corresponde à imagem que essa própria classe faz de si mesma. Que personagens? Que imagens? Que artifícios? Dona Fernanda e o narrador de *Quincas Borba*, João Miramar, de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, e o personagem que diz eu em *Um Homem sem Profissão - Sob as Ordens de Mamãe* e em *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*, e de personagens de uma novela de Paulo Emilio Salles Gomes, *Cemitério*: acredito que uma galeria significativa esteja aí reunida, cuja diversidade dê conta da diversidade de tipos reais tomados à

história do século que separa Machado de Paulo. Quanto à palavra *artifícios*, tenho em mente os recursos que são mobilizados no plano da *forma estrita*, aqui entendida como conjunto das relações internas que certas características próprias do *específico literário* mantêm entre si (12); definir as regras que presidem essas relações é a primeira providência, acredito, que o crítico deve tomar, visando circunscrever a complexidade das personagens, a ponto de surpreender a força que as faz permanecer de pé e a fragilidade que lhes puxa o tapete. Quanto à expressão 'imagem que a classe dirigente faz de si mesma', proponho que o seu significado seja construído a partir da leitura de trechos de duas obras autobiográficas, *Tempo Morto e Outros Tempos*, de Gilberto Freyre, e *Tudo em Cor de Rosa*, de Yolanda Penteado, contemporâneos respectivamente de Oswald e de Paulo e, por razões variadas, seus opostos. A escolha destas obras obedeceu à disposição de seguir um fio que a todas envolve. Exemplo: nas primeiras páginas das memórias de Yolanda, há uma referência a algumas conferências de Alfredo Pujol, cuja inteligência é considerada notável, a respeito dos romances de Machado. Mais: Paulo transformou o autor de 'O rei da vela' em personagem de um roteiro de cinema, preparado a partir de *Amar, verbo intransitivo* - uma liberdade tomada por um ficcionista disposto a transfigurar em arte a própria experiência; o protagonista do roteiro é o escritor Raul de Moraes - uma óbvia referência a Mário *Raul de Moraes* Andrade -, cujas angústias pessoais são projetadas nos impasses na elaboração de um romance, cujo enredo é o de *Amar, Verbo Intransitivo*, tema dos diálogos entre o escritor e o 'poeta Oswald'; este, pronto a dar soluções rápidas, expressas em tiradas magníficas, a quaisquer questões; aquele, cheio de reservas éticas, que se desdobram em artísticas (13), e o resultado é um trecho como o seguinte, em que o assunto da conversa é a galeria de personagens do romance: *Expulse logo essa! Tocar Chopin num romance modernista, imagine...* Esse tipo de 'corte' - abrupto, intempestivo, motivado apenas pela vontade que subordina - é o que ocorre nas páginas finais de *Serafim Ponte Grande*, em que Pinto Calçudo é expulso do romance pelo protagonista. Assim, é como se Paulo Emilio estivesse ao mesmo tempo

expondo duas personalidades artísticas - algo como um depoimento do escritor da geração *Clima* a respeito de escritores fundamentais da geração de 22 - e fazendo uma leitura do romance mais radical de Oswald; uma síntese genial, na qual o humor - é quase audível a gargalhada de Paulo Emilio ao se ler passagens como essa - ocupa lugar central, como forma de conhecimento do mundo, das artes e das individualidades.

Paulo e Oswald dialogam de forma ostensiva em várias de suas obras, como o famoso bilhete em que batiza a rapaziada de *Clima* de *chato-boys*; numa resposta a uma crítica de Paulo Emilio, o chama de *piolho da Revolução* - e nada disso impediu uma amizade muito estreita, expressa em crônicas de Paulo Emilio no *Estadão* em que ambos figuram como *mestre* e *discípulo*; *filho* e *pai adotivo*; numa carta que encontrei no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio da Unicamp, a admiração era absoluta:

*Paris, 6 - março - 1949*

*Meu velho Oswald,*

*Uma notícia lida na Gazeta me convenceu que você é a personalidade intelectual mais admirável da cidade. De maneira que é para você que envio a escritora Agnès Chabrier, prix de la critique, que você certamente já conhece. Acolhedor como você é, creio que ninguém melhor do que você poderá facilitar a essa senhora os encontros que lhe interessarem e o conhecimento de nossa cidade. De vez em quando corre por aqui o boato de uma próxima viagem sua. É para quando? (...)*

*Dê um beijo muito afetuoso na D'Alkmin,*

*Muito cordialmente, seu*

*Paulo Emilio S. Gomes*

*190 Bl. St Germain (7<sup>o</sup>) Paris*

Freyre escreveu a apresentação do livro de Yolanda, Oswald não perdia oportunidade de mencionar Machado na mesma altura de autores máximos, como Baudelaire - ao passo que Raul de Moraes apenas o admira, mas não o 'ama' (14). Entre Machado e Gilberto Freyre, há Joaquim Nabuco; o segundo se apresenta como continuador da obra deste, que, por sua vez, foi o interlocutor privilegiado do autor de *Memorial de Aires*. Tive a oportunidade de folhear nos arquivos da Cinemateca Brasileira os volumes da edição Aguilar de Machado que pertenceram a Paulo Emilio e verificar como estavam manuseadíssimos, principalmente o volume dos romances.



Jean-Claude Bernardet, em obra citada, considera que os cineastas do Cinema Novo, Glauber em particular, são tomados como pai por Bressane e Sganzerla, em fitas como *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *O Bandido da Luz Vermelha*; a argumentação de Jean-Claude, fundamentada na psicanálise, faz a relação familiar em pauta ser da ordem de um parricídio, de tal maneira que a família do título de Bressane seja o grupo de diretores do Cinema Novo. A análise das imagens que é feita por Jean-Claude - brilhante a ponto de se perceber aí a filiação no Paulo Emilio *leitor* de Jean Vigo e Humberto Mauro (15) - torna o vínculo proposto (Glauber - Cinema Marginal) muito forte e tenso. O esquema explicativo montado por Jean-Claude é bastante inteligente e original, e nele procurei inspiração para alguns passos do presente trabalho, como adiante se verá.

Machado está para a Literatura Brasileira do século XX assim como o pai enigmático está para os filhos, no belíssimo conto de Guimarães Rosa "A Terceira Margem do Rio" (16). A figura incontornável, que morreu e não morreu, que afronta o senso comum, cuja mera existência faz seus leitores perguntarem 'como é possível?', que pede - ou exige - respostas. E assim, creio que uma constelação em torno do autor de *Memorial de Aires* está configurada. Machado, tão sensível às desigualdades e contradições do Segundo Império quanto leitor agudo de Alencar e Macedo, projeta-se em Oswaldo e Paulo, que souberam formular respostas claras aos sombrios tempos que lhes coube viver, assim como se tornaram leitores que portam uma consciência literária (17) plena, à altura do autor de 'Pai contra Mãe'. E o ponto forte desse eixo forte certamente será a ruptura diante da tradição formal: o primeiro constrói um romance em que o protagonista não consta em boa parte; o segundo desfaz fronteiras entre prosa e poesia, faz uma personagem expulsar outra da narrativa, etc.; o terceiro instrumentaliza (algo além de usar) as formas literárias mais cristalizadas para criar uma espécie de plataforma a partir da qual tomará todas as liberdades, no sentido pleno da palavra. A ruptura aludida se torna plena se for considerada em par com a destruição da imagem de classe acima referida: uma não se faz sem a outra; em última análise, uma é a outra. Gilberto Freyre e Yolanda Penteadó

apegam-se a trejeitos literários muito simplórios, o que os fragilizam em vários sentidos; procuro conter a vertigem dos paralelismos, mas acredito que o desfibramento literário e a inconsistência ideológica fazem um par harmônico, e acabam um dando fundamento à outra e se tornam uma coisa só.

### 1.3 O teatrinho é montado a partir da platéia

*ou A leitora sou eu*

Adorno, em sua teoria da música contemporânea (18), distingue dois modos de audição: regressiva, implícita na indústria cultural, e estruturante, exigida pela obra de Schoenberg e de Mahler, cuja liberdade formal e sentido de ruptura da tradição tonal só podem ser percebidos se o ouvinte, não necessariamente o indivíduo que possua formação musical, se dispuser a uma recepção enquanto *atividade e reconstrução*. Se os termos de Adorno puderem ser transpostos para o universo da leitura e se houver sentido em aproximar-se da obra de Almeida Jr. da maneira como fora tentada aqui, então o presente trabalho já tem a sua interlocutora idealizada, a nossa leitora solitária. Ao seu lado, na cadeira vazia, eu me sentarei e juntos assistiremos a um drama, tensionado pela construção e pela destruição de imagens da classe dirigente nacional. Quase cem anos - o tempo passa, torcida brasileira!!! - separam a maturidade de Machado da ficção de Paulo Emilio. Somos, enquanto leitores, os elementos de longa duração do conjunto a ser considerado, - um sistema literário, nos termos definidos por Antonio Candido, na *Formação* - que se centraria não apenas na satisfação do desejo legítimo de uma sociedade cindida se ver representada em obras literárias, mas também na persecução da obra machadiana por ficcionistas e críticos, visando a interpretações de fato consistentes. Noutras palavras, a história da Literatura Brasileira do século XX seria, ao menos em parte, a história da leitura de Machado de Assis.

## Notas

1. Quando se tornou corrente falar em Grande São Paulo, conceito que engloba as cidades do entorno da Capital, Paulo Emilio fez uma pequena subversão semântica e passou a considerar o termo megalomaníaco como se fosse um adjetivo qualquer, e daí falava sem cerimônia em *Horrorosa São Paulo* e coisas semelhantes, como *monstro urbano paulistano*. Sua aversão a tudo que tivesse a ver com São Paulo é conhecida: *eu detesto a burguesia, mas detesto especialmente a burguesia paulista*. Posição política e operação lingüística, em tudo há o dedo de Oswald. No distante ano de 1979, Decio de Almeida Prado, em curso na USP sobre o teatro modernista, mencionou o título do livro de Oswald - *Poesias Reunidas O. Andrade* - como uma paródia a Indústrias Reunidas F. Matarazzo. Certamente haveria aí algo mais que uma gracinha; por um lado, reconhecer a força e o caráter hipnótico do bicho-papão moderno, o fetiche da mercadoria; de outro, transformar esse bicho num tigre de papel, através de uma sacanagemzinha bem armada, a subversão do nome de uma empresa. Da mesma maneira que Paulo Emilio desinfla mitos que cercam a cidade e o Estado de São Paulo, "locomotiva do Brasil", "que não pode parar", "cidade que mais cresce no planeta", etc. . Uma operação simples e complexa, ao mesmo tempo. Que me encanta profundamente. Minha intenção, neste trabalho, é orientar-me por esse espírito. A procura por certa escrita clara, aqui e ali fragmentada, relaciona-se a experiências de leitura e de vida; algo como uma autobiografia pulsa sob a tensão das linguagens aqui presentes - pessoais e irreduzíveis. Ah... e quanto à frase de Paulo Emilio, eu fantasiei um pouco; a original, pronunciada no final de uma palestra na Fundação Getúlio Vargas, em 1974, era *Eu invento sim, mas invento com a secreta esperança de inventar certo*.

2. Traduzo os títulos a partir do site [www.vermeer.com](http://www.vermeer.com), em inglês; é provável que

o original holandês, atribuído pelo artista ou por pesquisadores da obra de Vermeer, não corresponda aos meus termos.

3. Um bom exemplo do espírito a que estou me referindo é a personalidade multifacetada de Flávio de Carvalho, que, ao lado de atividades em áreas canônicas, como artes plásticas e literatura, desenhou roupas, provocadoramente originais, com as quais causou furor na sociedade paulista da primeira metade do século XX.

4. "Sobre o conceito de história", in *Magia e Técnica, Arte e Política*. A indicação bibliográfica completa das obras citadas encontra-se no final do presente trabalho.

5. "Posição do narrador no romance contemporâneo" in *Notas de Literatura I*.

6. A obra *Caipira picando fumo*, de Almeida Jr., faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado.

7. Laurence Sterne, *A Vida e as Opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy*. Jacob Burckhardt, *A Cultura do Renascimento na Itália*.

8. Karl Marx e Friedrich Engels, *Manifesto Comunista*.

9. Trata-se da autora de dois ensaios sobre a presença desse romance na literatura brasileira, "O que é ou quem foi *Sinclair das Ilhas*" e "Machado de Assis lê *Sinclair das Ilhas*".

10. O papel que a arbitrariedade cumpre no universo da leitura tem um peso: certamente haverá um tanto de 'mau comportamento' em Macedo ou Vigny, assim como Nerval e Álvares de Azevedo terão um lado conformista.

11. Concordo que há muita afetação, de minha parte, em chamar os escritores dessa maneira. Mas acima disso, há a vontade de uma máxima proximidade com os autores, na esperança de que assim eu possa perceber melhor as revelações inscritas na arte moderna. Jean-Claude Bernardet sempre preferiu sentar-se na primeira fila do cinema, porque, conforme dizia em suas aulas, "desejava ser esmagado pela imagem"; eu entedia isso como disposição de entrar na obra de arte, e assim analisá-la por dentro, a partir do lado de dentro. Uma recusa da análise em que objeto e sujeito se distanciam. E é a essa disposição anímica que corresponde sua prática de crítico, como se pode ler em *O Vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla*.

Não custa lembrar que Paulo e Oswaldo eram assim chamados pelos seus amigos. Também acredito que exista uma evolução saudável em transformações dessa natureza. Sr. Joaquim Maria Machado de Assis, como Alfredo Pujol referia, seria um escritor desfibrado, se for levada a sério a leitura pouco aguda desse crítico. Augusto Meyer, sem cerimônia, criou Machadinho, em peça de crítica célebre pela precisão incisiva. Para questões revolucionárias,

nomes revolucionários: Machado é aqui considerado o primeiro ficcionista brasileiro a considerar a classe social a que as personagens pertencem como traço fundamental na caracterização dessas personagens.

12. Paulo Emilio referia muitas vezes a expressão *específico filmico*, que cheguei a ouvir nas aulas a que assisti na ECA-USP, em 1977. Seu significado, pode-se depreender, seria o que diz respeito ao cinema - como montagem, roteiro, cenários, etc. - que não pode ser reduzido a outro *constructo*. No entanto, tratava-se de um conceito limitado à leitura de alguns teóricos, posto que para Paulo Emilio o cinema caracteriza-se por ser uma arte *impura, inespecífica*, quer dizer, por compor-se absorvendo dados do teatro, da literatura, da música, da pintura.

13. As personalidades artísticas e intelectuais de Mário e Oswald foram tema de uma entrevista interessantíssima de Antonio Candido, publicada em *Brigada Ligeira e Outros Escritos*, em que as diferenças entre os Andrades são expostas, assim como seus limites, mas não em clima de Fla-Flu. A postura de ambos diante de Machado também os distingue: para o primeiro, trata-se de artista altamente virtuoso, - Mário menciona a elaboração técnica enquanto desdobramento de uma postura moral - que é um fim infecundo, isto é, Machado encerraria um ciclo, impossível de ser reaberto. É como se estivesse morto. Para Oswald, trata-se de permanente fonte de sugestões, - é como se estivesse vivo - o que espero ser capaz de indicar no presente trabalho.

14. 'Machado de Assis', in *Aspectos da Literatura Brasileira*.

15. O contato que tive com os professores de cinema da ECA - instrutivo, encantador - me revelou *uma família*. Carlos Augusto Calil, numa conversa informal, me dizia que o carinho que Paulo Emilio sentia por Oswald - pai adotivo, como víramos atrás - foi transferido a Rudá. 'Paulo Emilio era o pai; Alexandre Eulalio o irmão mais velho', disse-me Calil, 'explicando sua família'. Nas páginas iniciais de *Brasil em Tempo de Cinema*, de novo o mesmo pai, assim como nos relatos de Raquel Gerber e Maria Rita Galvão posteriores ao desaparecimento de Paulo, segundo os quais, fez muitos se sentirem órfãos. Enfim, registro aqui a facilidade da nomeação como pai e filhos entre o pessoal de cinema; o sentimento é semelhante entre professores de literatura, mas algum pudor, difícil de definir, impede essa nomeação às claras.

16. Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*.

17. O último capítulo de *Formação da Literatura Brasileira* tem como título "A consciência literária", expressão cujo significado envolve uma conquista de ordem histórica; " (...) este livro (...) procurou descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura (...)".

18. 'O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição', in Theodor Adorno,

*Filosofia da Nova Música.*

## 2 Um cânone chamado Machado

### 2.1 Madrinhas caridosas e suas vítimas

Impressiona na Literatura Brasileira como é abundante certa personagem, a senhora, casada ou viúva, de alguma idade, que se aproxima de moças em flor, quer dizer, em época de casar, e tenciona conduzir-lhes o casamento (1). Ou ainda, que, desde o início da narrativa, surge como a protetora da mocinha, o que garantiria à boa fada-madrinha o direito de decidir mais esse passo decisivo da vida da protegida - ou único passo, se pensarmos na aguda observação de Mário de Andrade, segundo a qual o romance romântico termina assim que os protagonistas se casam porque se considera que nada mais digno de interesse ou de nota ocorrerá na vida dos personagens. A mãe não costuma valer como protetora; o que está em jogo é a ascensão via casamento, ou seja, o pretendente visado não é do âmbito ou convívio familiar, o restrito espaço onde uma senhora de bem está apta a circular. Outro personagem comum é o moço pobre ou remediado que se apaixona pela moça rica, situação em que o papel da madrinha será julgar a sinceridade do pretendente. Variações possíveis do esquema ocorrem se a mocinha for agregada na casa de uma senhora, mãe ou madrinha do pretendente. Enfim, uma personagem que se põe no meio de outras duas. Claro, o que importa verificar é o nível de tensão entre madrinha e mocinha. Se esta delega poderes àquela sem questionamentos, estamos mergulhados em Macedo. Curioso é notar que um traço anti-romântico marca certas narrativas tidas como ultra-românticas: a autonomia do sujeito livre - na acepção que a Revolução Francesa deu a esses termos - rompe-se, para dar lugar ao seu oposto, o desapego de si mesmo; a madrinha, que age em nome de conveniências familiares, religiosas ou financeiras desfaz a heroína romântica e faz surgir um ser prático, adaptado a exterioridades várias. Compõe-se, enfim, uma nova madrinha. Nos românticos, personagens planas, sem contradições, promovem casamentos e são julgadas positivamente pelo narrador. No primeiro Machado, as protegidas ou procuram desvencilhar-se das protetoras ou desconfiam dos interesses delas, madrinhas, em indicar este ou aquele pretendente. Em Machado, a porca torce o

rabo, como se sabe: chama a atenção, considerando a ocorrência do tipo nos seus romances anteriores, que Capitu não se faça acompanhar de uma protetora; pelo contrário, em *Dom Casmurro* a principal personagem feminina é uma ilha de força moral e inteligência cercada de fragilidades de várias ordens - pai pancada, mãe reduzida às funções de mãe, família que vive à sombra de Dona Glória, seja no sentido literal, configurado pelo sobradinho ao lado de um casarão, seja no plano do poder, considerando o contraste entre os grupos familiares, um centralizado por um deputado, outro por um barnabé. São diferenças que pesam no romance, que avivam ainda mais Capitu e a fazem mais interessante e complexa.

Dona Valéria e Dona Antônia, ambas viúvas de figurões, como Dona Glória, são personagens com função de madrinha, às avessas, pois suas ações objetivam fazer que suas protegidas não se casem com seus filhos; investem em outras opções tanto para os filhos quanto para as moças pobres: amor, amor próprio, o-que-dirão-os-vizinhos?, interesses baixos, interesses legítimos, lado calhorda de personagens benquistos; tudo isso se cruza em *Iaiá Garcia* e em *Casa Velha*, cujos enredos se constroem sobre a perspectiva de casamento de diversas personagens.

Há também Dona Fernanda, em *Quincas Borba*, a única alma bem intencionada de um romance centrado no ríspido jogo de interesses, que vai dar a última palavra, negativa, a respeito das intenções de quaisquer almas. Trata-se de um dos grandes romances de Machado, o que significa, de cara, uma complexidade infinitamente maior que as primeiras obras, ou seja, muito mais difícil de analisar, posto que um elemento - como o ponto de vista narrativo, um cenário, trajetória das personagens - relaciona-se de maneira tensa com vários outros elementos. Por isso, para cuidar de Dona Fernanda, é preciso antes tratar de uma porção de outras questões do romance.



## 2.2 Uma narrativa muito particular

*Desdobro minhas páginas  
- tropas em parada,  
e passo em revista  
o front das palavras. (...)*  
*Ei-la,  
a cavalaria do sarcasmo,  
minha arma favorita,  
alerta para a luta.*

Vladimir Maiakóvski, traduzido por Haroldo de Campos

*Domingo, lá na casa do Vavá  
teve um tremendo pagode que você não pode imaginar;  
provei do famoso feijão da Vicentina;  
só quem é da Portela que sabe que a coisa é divina.*  
Paulinho da Viola

Os três primeiros capítulos de *Quincas Borba* (2) trazem uma porção de dados a respeito de Rubião. A partir daí, é fácil para o leitor real - o ser de carne, osso e história, que se torna ser de linguagem ao ter o livro em mãos, e que não se confunde com o leitor referido pelo narrador - formar uma imagem negativa da personagem principal. Não é o caso de contrapor uma outra imagem, que não tem como se sustentar diante da figura que é apresentada, mas de tentar compreender os dispositivos literários que induzem à impressão nada lisonjeira. O mal-estar provocado pela presença de uma personagem destituída de educação à altura da fortuna faz parte de uma longa tradição, da qual consta *Satíricon* de Petrônio, e que se incorporou ao senso comum; a ironia automatizada diante do novo-rico inculto talvez seja uma vingança do sujeito supostamente culto, - uma qualificação que cabe bem no narrador - destituído de fortuna à altura da sua suposta educação. Diante do incomum, - um sujeito em sua casa, diante do mar, que olha para suas chinelas, para si, para a paisagem, e se sente proprietário de tudo, *desde as chinelas até o céu* - há um ponto de vista limitado pelo senso comum, que, incapaz de alargar-se compreensivamente, e nervosamente ri de quem fala sozinho na rua ou de quem não se limita à ordem jurídica estabelecida - cartórios ainda não reconhecem a propriedade dos mares e dos céus. A personagem

principal do romance, destituída de qualquer empatia, é surpreendida em seu pior momento; a narração que a expõe é, de certa maneira, acompanhada de um comentário implícito: que figura lamentável esse Rubião, apenas um ser risível e meio amalucado, não é mesmo leitor? O narrador abre (*mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa.*) e fecha (*...cousas que é preciso explicar primeiro, a fim de entender o presente e o futuro. Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba.*) o trecho em pauta. Vejo semelhanças entre o tipo machadiano e o assistente de diretor de cinema que segura uma claquete com dizeres indicativos para a futura montagem - CENA I -> RUBIÃO NA JANELA / RUBIÃO TOMA CAFÉ. Ocorre que no romance quem porta a claquete é também o montador, que decide manter o estrépito da aparição repentina de si mesmo em meio ao silêncio da narrativa pseudo-objetivada. Os últimos períodos do terceiro capítulo indicam que o narrador de QB conhece a totalidade dos acontecimentos que envolvem as personagens. Sartre, com ironia, em *Qu'est-ce que la littérature?*, considera que esse tipo de narrador adota um ponto de vista *divino*; Merquior, em *De Anchieta a Euclides*, na parte em que trata de QB, chama-o *olímpico*. São adjetivos que se aplicam a QB, de fato, mas é preciso estar atento para certas combinações, como olímpico e mesquinho ou, ainda, divino e sórdido. O modo como a narrativa é construída ou as modulações da onisciência e do olhar a partir de Sírius, assunto de algumas páginas adiante, mostram que o narrador de QB é tudo, menos objetivo e uniformemente distanciado.

Diante da figura de Rubião, deslumbrado em sua sensação de proprietário de coisas inapropriáveis, o narrador não se identifica com o observador - "quem o visse" - que analisa a cena somente a partir de dados visíveis; faz-se superior a este porque penetra nos pensamentos e sentimentos da personagem principal, já que a onisciência literária (3) assim o permite; percebe um desencontro entre expressão exterior e o íntimo do ser, como se estivesse diante de um mau ator, e aponta-lhe uma falha moral: há um cálculo pouco edificante por trás da pose desse fulano, algo da ordem do vexame para um espírito que aspira ares de fidalguia; de

fato, consta, entre os temas circunscritos pelo romance realista do século XIX, a contradição entre a mesquinharia burguesa e a panca aristocrática e desprendida, de quem paira sobre as baixezas mundanas, como consequência da ambientação dessa narrativa num quadro de luta aberta, - *Illusions perdues* é o exemplo mais adequado - na qual o moralismo de fundo religioso é uma arma, ou signo de regressão mental; nesse sentido, a acusação em pauta antes de mais nada depõe contra o acusador; adiante se verá que todas as personagens importantes, Palha a frente, não fazem outra coisa senão calcular, mas, diante destas, o narrador zip, bico calado: primeira contradição. Segunda: a linguagem é tomada das parábolas bíblicas que reproduzem o discurso do próprio Cristo, mas aplicada à essa situação, convenhamos, tão banal; o desnível que é percebido na personagem principal é expresso numa forma frontalmente inadequada aos *topoi* do romance realista - em larga medida, presentes em QB -, o que significa que recorrer a essa linguagem e ao sentido simbólico nela implicado é um golpe bem baixo, o primeiro de muitos. A onisciência absoluta, que abrange a totalidade temporal, é anunciada no trecho que fecha o terceiro capítulo, acima reproduzido; a partir daqui, salvo engano meu, ficam evidenciadas as funções do narrador: em primeira pessoa, que não participa da ação, dá forma inteligível à estória que o leitor mal começou a conhecer, mas que aquele *eu* conhece plenamente; portanto, está presente mesmo quando reproduz um diálogo ou expõe as matutações de uma personagem; no entanto, trata-se de um tipo que não se atém ao cumprimento estrito de uma função e extrapola: atribuir inteligibilidade ao enunciado desdobra-se em orientar - talvez melhor dizer *desorientar* - a leitura visando a uma interpretação pré-determinada pelo próprio narrador; à medida que a narrativa avança, mais apertado fica o cabresto que o distinto quer colocar no leitor, e mais saliente - uma espécie de objetivação da onipresença abstrata - se torna o ser de linguagem que quer a si mesmo em igual plano do objeto da narração. É uma figura - não custa lembrar - fictícia, divinamente onipresente, na qual está incorporada uma espécie de hiper-superioridade ilimitada, que abrange a mínima minudência e a máxima generalidade - semelhante ao que ocorre no capítulo do delírio de Brás Cubas, em que um todo histórico se apresenta, assim como Humanitas, que explicaria *a priori*

todos os fenômenos humanos. Mais do que ironizar esta ou aquela corrente filosófica, - afinal, gargalha diante de várias - a visada cética de Machado está voltada para a intenção totalizante de qualquer sistema explicativo (4) - ou *doutrina, dogma, suma* como então eram conhecidos no século XIX, ou outros termos, tomados do direito, da religião ou das ciências naturais, campos do conhecimento que gozavam de prestígio ilimitado, estendido a quem os transformasse em discurso. Esse é o prestígio que o nosso narrador toma para si, mas que é minado por uma chave derrisória e auto-destrutiva, acionada pela própria narrativa, ao construir seqüências em que uma regra, algo geral por princípio, é desdita por uma particularidade exposta logo adiante (5). Nada muito diferente ocorre com a convocação do leitor a ser coadjuvante e formar com a personagem que diz *eu* um *nós*, seguida, páginas adiante, de uma rasteira, o que faz que a primeira pessoa do plural se desfaça - para o bem de uma leitura construída ao arrepio das incongruências do narrador.

Nas primeiras linhas, a interpelação ao leitor é feita majestosamente na segunda pessoa do plural; a seguinte já é sem cerimônia, como quem coloca o braço sobre os ombros de quem vê pela primeira vez e quer forçar uma camaradagem; noutras palavras, uma sedução barata, que se transforma em passada de perna, quando for da conveniência de quem narra; nesse sentido, narrar se limita com o exercício do poder; se este necessita legitimar-se, a providência é aproximar-se do leitor; se este se torna um fardo, *pagote com um piparote, e adeus*, ou seja, já que exerço um poder sem limites e você, pobre leitor, não tem outra saída senão acompanhar-me; se me der na telha, tchau! (6) Um conjunto de desqualificações definem o narrador, mas *arbitrário* como que ilumina e resume os demais; narrar é exercer o poder a partir do sentimento de horror à igualdade. O romance anterior de Machado, *Memórias Póstumas*, contém uma espécie de álibi absurdo para a onisciência do narrador: o tempo da enunciação ser posterior à suposta morte de quem enuncia; Bentinho e o Conselheiro Aires justificam-se de modos diferentes, mas este aqui - um tipo de quem não se fica sabendo nada, nem nome - não se dá ao trabalho de se justificar, apenas se apresenta: eu sou assim e assado. De novo, a presença quase corpórea do poder:

quem o exerce não tem a delicadeza de pedir licença para fazê-lo. A percepção do tempo num trecho de poema de João Cabral (7) talvez me ajude:

*O tempo então é mais que coisa:  
é coisa capaz de linguagem,  
e que ao passar vai expressando  
as formas que tem de passar-se.*

Substitua-se *tempo* por poder. O poder é coisa capaz de linguagem; aquele expressa-a ao se exercer e esta exerce-o ao se expressar: eis o narrador de QB.

Se voltarmos a atenção para o plano do enredo, os três primeiros capítulos estão centrados em duas breves cenas (8) capitaneadas por Rubião; numa, observa a baía de Botafogo a partir da janela de um casarão e, na seguinte, bebe uma xícara de café. Surgem aí uma porção de dados a respeito da personagem principal, suas relações um tanto tortas com o casal Palha & Sofia, a origem da fortuna, seu exibicionismo, sua incompreensão dos signos que o cercam - estatuetas de bronze de Mefistófeles e Fausto tornam-se comparáveis, portanto equivalentes, a uma bandeja, porque feitas de material valioso, segundo o parecer do amigo Palha, em oposição ao gosto do próprio dono da casa. Em relação aos criados, não é diferente: Rubião gostaria de manter um antigo escravo trazido de Barbacena, mas, instado pelo amigo, contrata um mordomo espanhol e um cozinheiro francês. Enfim, tudo nesse casarão é postigo, no sentido de que um artifício mental exterior a si, de que faz parte o suposto prestígio de Palha na Corte, comanda as escolhas de Rubião, incluindo nestas a vida amorosa, exposta nos dois últimos parágrafos do terceiro capítulo - aí sim, um trecho em que o sumário narrativo é o modo de exposição que predomina. Impossível passar adiante sem fazer a reflexão óbvia: como Fausto, Rubião abriu mão de si mesmo; porém, ao contrário da personagem mítica, faz a opção sem drama, escolhe o pior de bom grado. A matéria do romance projeta o mito numa ordem histórica muito definida, o que faz surgir o universo degradado, do qual a submissão de deserdados aos ricos é a face mais sombria - sem que outras mazelas, como o fetiche da mercadoria, a reificação ou a alienação, deixem de dar o ar da graça (9). Se soa artificioso, no mau sentido, e impróprio contratar europeus para o serviço doméstico - o presente do romance é a virada dos anos 1860 para 1870, época em

que a mão-de-obra escrava ainda era abundante no Brasil, mesmo com os dias contados para se extinguir, e a convulsionada Europa (10) discutia modos de superar o capitalismo -, não faz figura melhor a outra opção, contar com negros cativos. Assim, monta-se uma equação em que o oposto do postigo é uma anomalia anacrônica - ainda que esta se tornasse norma por força do uso. Lê-se com um risinho no canto da boca esta, e outras passagens da narrativa, por conta da percepção de que aporias históricas e descompassos diversos, nos quais se tropeça na calçada de casa, formam o substrato concreto de QB; um tipo de humor que desconcerta porque é forma de conhecimento - mais um ponto vinculante entre Machado, Oswald e Paulo Emilio - das fraturas do real, tão incontornáveis quanto a pedra do poema de Drummond.

A distinção proposta por Norman Friedman, em ensaio atrás referido, entre cena e sumário narrativo como modos básicos de narração, tem interesse para a compreensão destes três capítulos. O primeiro recurso faz o leitor perceber detalhes de acontecimentos concretos, restritos a tempo e lugar definidos; o segundo faz ver um conjunto de acontecimentos circunscritos a tempos e lugares diversos, o que resulta em realçar a postura do narrador e colocar em plano secundário os próprios fatos narrados. Ora, estas duas cenas trazem em relevo tanto uma coisa quanto outra; esta parece-me ser uma das indicações de que QB deve ser lido a partir de certos ajustes do protocolo literário, do qual não consta falta de cerimônia com o leitor - *vem comigo, leitor; vamos vê-lo...* -; essa falta é apenas uma cereja no conjunto de impertinências do narrador: não é chamado à cena, mas ali está, marcando posição; enquanto ser onisciente, deixa de existir em meados do século XIX, mas volta aqui, como uma fantasmagoria.

O capítulo CLXXXV, pouco anterior ao fim do romance, está centrado no relato da entrada de Rubião no hospício de Barbacena e nos cuidados do casal Palha & Sofia que, neste momento do enunciado, estão voltados para a reconstrução de um palacete em Botafogo, (...) *que eles queriam inaugurar, no inverno, quando as câmaras trabalhassem, e toda a gente houvesse descido de Petrópolis*. O processo metonímico de representação - em que uma parte minúscula, as pessoas que se relacionam com o casal, faz papel de uma totalidade

- identifica-se ao discurso ideológico, que a tradição marxista conceitua como o mecanismo que torna uma minoria portadora, falsa em última análise, de interesses de todo um conjunto. Entre toda a gente que desce de Petrópolis certamente não está Dona Tonica, que a sabedoria de Sofia soube excluir da filantrópica sub-comissão das Alagoas. Também falso é o cuidado de Palha com Rubião: aquele apropriou-se de todos os bens deste, inclusive a casa de Botafogo, e trata de levar o mineiro a um hospício - como se fosse um ato de máxima benemerência - a fim de cumprir a promessa aborrecida, feita de má vontade à Dona Fernanda.

Num curso na Unicamp (11), Roberto Schwarz mencionou a existência de traços comuns entre o narrador de QB e o cronista mundano, ocupado com as *notícias sociais* - de novo a metonímia ideológica, a parte pelo todo: que sociedade é essa? Trata-se de um tipo de jornalista, ao menos em sua feição tradicional, que só se ocupa dos ricos e poderosos, a parte da sociedade que a dirige; aquele “toda a gente” não parece uma expressão saída dessas crônicas? O que nelas consta é o resultado de um processo sistemático de distorção sobreposto ao real: o foco é lançado sobre uma parte mínima do todo, porque uma incrível subtração a pauta: todo - ricos e poderosos = resto; este é representado ou por números, ou apenas em sua face caricata, exótica, ou enquanto alvo de filantropia. Os dados comuns, entre nosso querido narrador e o cronista mundano, são tantos que parece que estamos falando de um só assunto; por assim dizer, estamos tratando de um ponto de vista que os unifica e que explica a sensação que QB causa ao leitor: uma opacidade impede uma visão clara; para um detalhe mínimo, usa-se uma lupa para perscrutá-lo; para questões importantes, como a troca de dono do palacete de Botafogo, de Rubião para Palha, apenas não se pode falar em lacuna total porque menos que *en passant* o assunto é mencionado e é facultado ao leitor fazer deduções. Por obra e graça do narrador, um mundo todo obnubilado é o universo de QB, como se estivéssemos diante de uma pintura feita por um artista drogado, mas com uma diferença: aí estaríamos diante do mundo sem regras; em QB estamos diante de um conjunto de regras, princípios e prerrogativas cuja aplicação resulta em imagens distorcidas.

Como  $2 + 2 = 5$ , é correto e normalíssimo apropriar-se da alma e dos bens de um indivíduo, inculcá-lo louco e mandá-lo para o hospício, que não passa de um vestíbulo para o cemitério. Postas lado-a-lado, as ações tornam-se equivalentes e mutuamente explicativas. Considerando toda a trajetória de Rubião, a personagem sempre se apresenta com um parafuso a menos e megalomaníaco, mas com um dado adicional decisivo: no período de riqueza a distância entre a grandeza imaginária e a grandeza real era pequena - voltemos à cena inicial, em que se imagina proprietário de uma porção de coisas: apenas de uma parte delas (céus e mares) não era proprietário de fato; daí ser qualificado de modo ameno, *como se fosse um excêntrico, extravagante*, epítetos comumente vinculados a milionários. Na cena final, a distância gigantesca entre a auto-coroação imaginária de Napoleão e o mendigo real sob a chuva, acompanhado apenas por um cão, é acentuada pelo sarcasmo cruel do narrador, que apresenta a personagem em termos ásperos como *gira*; ou seja, alguém que já não pode conviver em sociedade, que não tem outro lugar senão o hospício ou o cemitério. O processo real é de empobrecimento ou alargamento da distância entre realidade e imaginação, apresentado tanto por Palha & Sofia quanto pelo narrador como um processo de enlouquecimento. A mania acompanha a personagem desde sempre, a realidade é que mudou - milionário tantã se torna pobre tantã por obra de uma quadrilha (casal, Camacho, apoio logístico do narrador, que faz a cultura servir ao poder). A esse encobrimento de um processo por outro pode-se dar o nome de *produção social da loucura*, a respeito da qual Machado parece ter tido mais uma de suas iluminações de gênio. Uma tentativa de enxergar bem cada uma das personagens resultará que todas têm um quê maluquinho: Carlos Maria, envolto em seu narcisismo, tem consciência do desejo que desperta em Sofia, mas opta por não descer do pedestal imaginário onde vive, e acaba por deixá-la na mão, falando sozinha; Maria Benedita causa gastura em sua prima - mais um caso em que a aprendiz supera a mestra - ao casar com Carlos Maria e ter uma filha; a obsessão doentia de Palha por dinheiro o torna cafetão de sua esposa, ambos sócios na emboscada que prende Rubião e lhe tecem uma teia paralisante; no capítulo L, posterior ao caso da festa de Santa Teresa, em que Rubião propõe a



Sofia o cruzamento dos olhares nas estrelas e a compra do corpo, marido e mulher comentam os acontecimentos daquela noite; Sofia relata a Palha apenas uma parte do caso, como se estivesse diante de um sócio em que não confia, como sói acontecer. Diante de tudo isso, o que é imaginar-se Napoleão III ?

Uma combinação muito difícil de encontrar na tradição literária, mas conhecida pelos leitores de Machado, de sutileza e explicitação, está presente em pontos decisivos de QB. Não é através dessa combinação que conhecemos a violência selvagem sobre a qual se constrói a relação entre senhor e escravo, no universo diegético de QB? Tome-se como exemplo a lembrança do enforcamento de um negro a que Rubião assistiu, até o ponto em que a visão chocante provoca-lhe um desmaio. Sem descrições desnecessárias de pormenores, apenas um esboço sugestivo - e fraturas e contradições de uma civilização se apresentam ao leitor. Registre-se que, numa linguagem sutil, há indicações de que a imposição da pena de morte e o comprazer-se com o sofrimento são *atos de loucura coletiva*. Também significativo é o modo explícito como a cidade aparece em QB: um labirinto de ruas, feitas para o desencontro e a cisão entre seus habitantes, nomeadas de modo esquizofrênico - o garboso mauricinho Carlos Maria mora na Rua dos Inválidos; na Rua da Harmonia, ocorre um largo e demorado desentendimento, que se estende por vários capítulos; o *coupé* de Sofia- Eugênia e Rubião-Napoleão III passa indiferente aos apelos da mulher de Palha no Largo da Ajuda; o casebre de Rubião nos últimos capítulos era na Rua do Príncipe - uma sórdida adequação de lugar para a casa do imperador francês -; a Rua do Ouvidor é antes o lugar de um burburinho impossível de ser decifrado ou ouvido. É uma forma de dizer, salvo engano, que a cidade - por extensão, a sociedade - está irremediavelmente doente, está ordenada e arruada de forma insana (12). Que enquadrar-se nesse ordenamento é aceitar como normal o que na verdade é um absurdo. Observe-se ainda a força do apelo sexual nesse mesmo romance: para entender Rubião, é preciso ter em mente o diálogo mantido com Sofia no capítulo XL, no qual o mineiro propõe *comprar-lhe não só a alma, mas a alma e o corpo....* Nada mais explícito, por um lado; por outro, porque não caberia no universo de QB, porque corresponde ao programa estético de superar o rombudo binômio

positivismo-naturalismo, nenhuma insistência na motivação. Nesse mesmo sentido, leia-se o incrível capítulo CIX, que relata um sonho de Rubião, no qual Sofia e Maria Benedita, quase nuas, são chicoteadas por Palha; o mineiro intervém, manda enforcar seu sócio, salva as vítimas e sai como herói, *glorioso e dominador*, ao lado de Sofia, *garrida e sã*, em meio a citações de Shakespeare: a psicanálise está toda entrevistada aí, inclusive um autor muito citado por Freud. Explícitas e mais ou menos sutis também são as repetições que ocorrem em QB - em que o segundo termo é invariavelmente degradado, sem prejuízo de ser real e palpável. Acredito que um esquema ilustre melhor o que quero dizer:

**primeira ocorrência**

- a. cultura literária européia
- b. Napoleão III
- c. passeio de carruagem pelas ruas de Rouen, em que Emma e Leon transam (*Madame Bovary*)
- d. fortuna de Quincas Borba
- e. Positivismo, Darwinismo Social
- f. Amor, ordem e progresso
- g. Paris

**repetição degradada**

- a. distorções impostas pelo narrador
- b. Rubião
- c. passeio de carruagem pelas ruas do Rio, em que Sofia e Rubião mal se tocam
- d. fortuna dissipada por Rubião
- e. Humanitismo
- f. Ao vencedor as batatas
- g. Rio, a Corte nos trópicos

A lista pode ser aumentada, se descermos aos detalhes de QB. Interessa aqui observar que na primeira coluna constam elementos europeus, já por si degradados, como Napoleão III, que repetia o tio nos trejeitos e nos golpes de estado; Napoleão I, por sua vez, imitava César; ao passo que o Positivismo barateia a *Ratio* aristotélica; e Paris, cujo urbanismo obcecado por simetrias e vias largas, ao gosto do Barão Haussmann e dos chefes de polícia posteriores a 1848, reproduz a urbe da antiguidade greco-romana, que também está presente nas edificações. O original é uma tragédia e a cópia, uma farsa; a cópia é uma desgraça, mas o original não é melhor: a lucidez crítica de Machado, o gênio de Cosme Velho, o coloca entre os grandes visionários do oitocentos e o aproxima das esculhambações de Victor Hugo, dirigidas a Napoleão *le petit*, das idiosincrasias e desgostos de Burckhardt diante do esfacelamento dos valores humanistas no infame século XIX, da ironia de Marx em relação às duas edições do Dezoito Brumário, da acidez melancólica de Baudelaire diante da hipocrisia burguesa.

## 2.3 Uma fórmula, uma frase, um método

*Vence na vida quem diz sim*  
Chico Buarque e Ruy

Guerra

*Nous sommes les vaincus provisoires d'un injuste destin*

Marc Bloch

... a fórmula viveu no espírito de Rubião, por alguns dias: - Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. São contemporâneas de Machado fórmulas que portam em miniatura uma visão do mundo ou um método, como a positivista *amor, ordem e progresso* ou os provérbios, estas *ruína(s) de uma estória*, de que Giovanni Verga lança mão para criar uma literatura realista até as filigranas lingüísticas (13). São termos que remetem à reprodutibilidade - Antonio Candido dá especial atenção a esse dado em sua análise de *I Malavoglia* - e esta, a meu ver, é uma questão central de QB, um romance em que o núcleo temático é a trajetória de um indivíduo comum, não mais que remediado, exposto aos extremos da sociedade revolucionada pelo Capital, circundado por vários subtemas, historietas em tom fabular sobre uma disputa qualquer, com relevo especial para o relato das duas tribos e a plantação de batatas suficiente para alimentar apenas uma delas, resumido na fórmula conhecida. O narrador monta seu esqueminha explicativo de modo a fazer o leitor projetar a fórmula das batatas a todos os outros temas, inclusive o central. Neste ponto, parece-me útil fazer uma distinção entre fábula e romance enquanto formas literárias pré-definidas; aquela, caracterizada pela ausência de contexto histórico-geográfico ou pela circunscrição em solo remoto, fora do universo de quem relata, ouve ou lê, - o que resulta igual - pode, em função mesmo da falta, ser infinitamente reproduzida, e alcançar apenas a superfície, ou a parte menos complexa, de situações complexas e intrincadas, cujo conjunto é o universo do romance, posto que haveria pouquíssima coisa em comum entre a linguagem

esópica e, que seja, uma cena de rua de hoje; em ambas, o egoísmo, ou outro mau sentimento, se revela como o motor encoberto das ações humanas, nada mais; o romance, por sua vez, está fincado em chão histórico definido, o que o torna intransferível, irreprodutível, posto que a história não se repete, a não ser enquanto farsa, ensina-nos o bom e velho Marx (14); a energia analítica investida nessa forma literária é grande, - sua matéria é por princípio avessa a simplificações - mas restrita à situação ficcional específica; mesmo quando aquela energia se frustra e o enigma da condição humana - objeto necessário do romance - se cristaliza enquanto enigma, há um sentido explicativo na, digamos, não-explicação, o que a fábula não comportaria. Em QB, as duas formas (15) se cruzam, com predomínio do romance: detalhes se multiplicam; há uma verdadeira obsessão em matizar cada fato e em procurar os meandros psicológicos e as motivações de cada ação, em especial as de Rubião; a irredutibilidade do relato ficcional a outro discurso - vale a pena fazer um exercício: tentar resumir as passagens centradas no quase caso entre Sofia, Carlos Maria e o cocheiro de aluguel; impossível não deixar que alguma coisa escape -; enfim, uma porção de dados forma como que uma barreira que impede a aplicação de um sistema explicativo que não seja o que é gerado pelo desenvolvimento narrativo. Melhor dizendo: a interpretação de QB deve ser feita a partir da análise das relações desiguais entre as personagens, incluindo aí o narrador e o ponto de vista que provoca metodicamente distorções, projetadas na concretude dura de instâncias da civilização, como mobilidade social, acumulação capitalista, poder, produção da loucura, e não, como o narrador insinua de modo sistemático, na projeção de um princípio fabular simplificador, externo ao universo das relações mencionadas. No final do romance, capítulo CLXXXVII, insiste-se para que o leitor - *meu rico senhor* - interprete a narrativa de acordo com o esquema das repetições mecânicas: *mas a vida, meu rico senhor, compõe-se rigorosamente de quatro ou cinco situações, que as circunstâncias variam e multiplicam aos olhos*. O diálogo entre o ponto de vista colado ao rico vencedor e o rico senhor em carne e osso resulta em apelo à comodidade e à não-reflexão, posto que refletir a respeito dos interesses em jogo não raro significa contrariar um dos lados, talvez o dos vencedores. A luta pelas

batatas cabe numa fábula; a luta de classes, em cujas franjas se situa QB, só cabe no romance que porte consciência formal.

Uma fábula muito conhecida, “A cigarra e a formiga”, de La Fontaine, é citada no romance, capítulo XC, centrado no quase caso que acima mencionei. Nessa altura, Rubião mal suportava a desconfiança de que Sofia o estivesse ‘traindo’ com Carlos Maria; em sua casa, vestindo-se, vê passar uma carreira de formigas e as mata com um golpe de toalha, - (...) *alguma (formiga) lhe pareceu ‘boa figura e bonita de corpo’*, epítetos vinculados a Sofia - ao mesmo tempo que uma cigarra, com a qual neste momento Rubião se identifica, canta *Sôôôô...fia, fia, fia, fia, fia, fia...Sôôôô...fia, fia, fia, fia...fia....* O narrador, logo depois de atribuir ao leitor uma conclusão torta do relato, manda-o consultar a obra do fabulista: *Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto:*

*Vous marchiez? J’en suis fort aise.*

*Eh bien! mourez maintenant.*

Sigo as ordens do narrador, mesmo estranhando a fala da cigarra; corro à Livraria Francesa da Barão de Itapetininga e encontro a formiga com outro discurso:

*Vous chantiez? J’en suis fort aise.*

*Eh bien! dansez maintenant.(16)*

*Emendar o texto* é fazer uma troca de interlocutores e inverter sentidos; no original, é a formiga quem ordena à cigarra que dance; em QB, a cigarra deseja a morte da formiga, ou, se levarmos em conta as projeções explícitas, Rubião acabou de matar a ‘adúltera’ Sofia, ação caucionada pelo narrador através da modificação imposta à tradição literária. Registre-se que XC é um capítulo todo construído a partir da consciência de Rubião, que neste ponto da narrativa é um homem rico, conhecido e benquisto em certas rodas da Corte, um partidão para a prima de Sofia aprendiz de descolada, e, como foi por ele mesmo previsto no capítulo XVIII, um tipo que está arrancando e comendo as batatas da capital, um vencedor; o narrador não deixa de chamá-lo de burro, - no capítulo das formigas atribui ao leitor uma reflexão, porque (...) *do Rubião não pode ser. Nem era capaz*

*de aproximar as cousas, e concluir delas - nem o faria agora...-* mas também não deixa de fazer-lhe um rapapé subserviente, de que dá exemplo a distorção da fábula de La Fontaine. Se se fizer uma relação hierárquica das instâncias em jogo, em ordem decrescente, ficaria assim: 1. a posição vencedora; 2. a postura do narrador, que vai adaptar a tradição literária aos interesses do vencedor; 3. aceite que essa tradição seja um ser de linguagem, então esse ser, distorcido à vontade, ocuparia o lugar mais baixo da escala, sem nenhuma instância a quem recorrer, senão ao leitor historicamente definido, mas não ao leitor inventado pelo narrador; em última análise, um ser passivo, criado para ser *sparring* do seu "criador".

*There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy:* essa é a frase original, retirada do *Hamlet* de Shakespeare (17), que em QB, capítulo CVI, é transformada em *Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, - ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando.*; no capítulo CLXVIII: *Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã filantropia*; e no capítulo seguinte: *Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã dialética*. O assunto do momento pauta a mutilação da cultura literária, sempre de acordo com as necessidades do narrador; estas são o assunto miúdo, como o caso entre Sofia e Carlos Maria, que tem o cocheiro de aluguel como testemunha e narrador, ou a filantropia de Dona Fernanda: o específico, não encontrando extensão no universal, modifica o universal - aqui identificado à cultura europeia (18) - e não o contrário, como é hábito.

*Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão:* a frase é a última do capítulo XVIII e pode ser lida como um resumo dos métodos do narrador. Finaliza o trecho em que o protagonista, Rubião, ao resgatar um cachorro, exigência única explicitada em testamento, se torna apto a herdar a fortuna de Quincas Borba, de quem cuidou como enfermeiro e de cuja 'doutrina filosófica', Humanitismo, criada pelo finado, resumida na fórmula *ao vencedor as batatas*, se tornara discípulo. Nessa altura, Rubião se reveste da posição de vencedor, medita a respeito da fórmula, identifica-se com a tribo, na historieta criada por Quincas Borba para

exemplificar o princípio de Humanitas, que vence outra na disputa por uma plantação de batatas. A frase acima surge em contigüidade com a sensação nova da personagem: deixaria de ser o professor de província que usa roupas surradas, para, transformando-se, ir ao Rio *arrancar e comer as batatas da capital*; a frase é cunhada, e exposta em discurso indireto livre, como se esta correspondesse a um momento epifânico, em que Rubião passasse a compreender a fórmula das batatas - o narrador faz que está apenas, facultado pela postura onisciente, interpretando o pensamento da personagem, o que o livra do peso e da justificativa da violência que ela porta; é como se dissesse que Rubião o está instando a narrar a partir do ponto de vista do vencedor e que ele, narrador, apenas cumpre ordens. Uma ironia - que só pode ser percebida se o leitor tiver o romance inteiro em mente - de dois níveis está aí incrustada: o narrador ri porque o mineiro se imagina vencedor, mas é perdedor, e a narração, construída de modo coerente, obedeceu aos princípios ditados pela personagem principal; o mesmo narrador que se arroga um sujeito culto, conhecedor de Shakespeare, La Fontaine e Flaubert, expõe-se como um repetidor simplório de princípios simplórios de uma sub-filosofia; ou um abutre, à espreita da morte de Rubião e do cachorrinho nas cenas finais. Nestas, procura narrar do ponto de vista de Sírius, ou, mais patrioticamente, do Cruzeiro: se as estrelas são indiferentes aos homens, por qual motivo eu, o ilustre narrador, iria me importar com o destino de um sujeito vulgar como Rubião? Que o leitor não se esqueça que *Cruzeiro* tanto refere o lado sentimentalão do mineiro, quanto seus propósitos de comprar o corpo de Sofia. Aqui, é possível ouvir o eco do comentário implícito da cena inicial - *que figura lamentável esse Rubião, apenas um ser risível e meio amalucado, não é mesmo leitor?* -, que correspondia à aversão que o senso comum tem ao novo-rico; nestas cenas finais, diante das quais a compaixão do leitor é convocada - *Eia! chora os dous recentes mortos se tens lágrimas.* - para receber uma rasteira do narrador: querido leitor, minha marionete, você não deve ter se esquecido que concordou comigo quando eu disse que Rubião era apenas um sujeito ridículo e amalucado; então, seja coerente e acompanhe-me neste final. Todo o romance teve uma voz narrativa vinculada aos interesses - de uns contra outros - bem terra-a-terra; o súbito

sobrevô nas últimas cenas, de quem finge nunca ter sujado as mãos com as baixarias mundanas, afetando nojo, é uma atitude de quem quer apagar os rastros de um crime.

Deter o ponto de vista de uma narrativa = deter a palavra = deter uma arma: a identificação entre esses termos é um *topos* da tradição literária, de que dá exemplo o trecho de “A plenos pulmões” de Maiakóvski, - o acento bolchevique aponta para a justeza da guerra na qual o grande poeta combate a seu modo - que aqui consta como epígrafe. A feição moderninha provém do abandono explícito da perspectiva neutra; o terrível da coisa é dado pela forma literária, em que o ponto de vista cola-se ao vencedor.

#### 2.4 Dona Fernanda, ou a dialética da filantropia

*... e pego tua carta pra reler. Tenho  
ímpetos de começar a ladainha  
interpretativa, mas imagino que as alusões  
são mais elegantes. Acabo de ler o  
capítulo CXVIII de Quincas Borba, que  
devoro, e me sinto posta nos joelhos de  
D. Fernanda, que me devora. Mas tenho  
enjôo das minhas tortuosidades blasés...*  
Ana Cristina César, *Correspondência Incompleta*

Dona Fernanda surge em QB, no capítulo mencionado por Ana Cristina, em contigüidade com a ascensão do casal Palha & Sofia; estes, nesta altura do romance, não moram mais em Santa Teresa, não são mais íntimos do Major Siqueira e de Dona Tonica, não promovem mais festas como a descrita no capítulo XXXC e seguintes, um simpático cruzamento de gente a mais diversa; moram agora no Flamengo, dão-se com diretores de banco e deputados, como Teófilo, marido de Dona Fernanda, e promovem festas mais restritas. Rubião ainda é rico, mas já gastou um bocado grande da fortuna herdada. Já antes do capítulo CXVIII, a narrativa dá uma guinada: os assuntos deixam de ser centrados em Rubião, como o quase infinito quase caso entre Sofia, Carlos Maria e o cocheiro - do qual o mineiro também participa, atrás de informações; os assuntos novos são a formação de um novo ministério, do qual Teófilo quer participar; o casamento de Maria



Benedita, a prima de Sofia ainda aprendiz de descolada, que está conhecendo que para conviver bem na Corte é necessário saber francês (um pouquinho), tocar polcas e valsas no piano e dissimular; em torno de uma certa Comissão das Alagoas giram vários capítulos: instituída para auxiliar as vítimas de uma epidemia no estado nordestino, é liderada por Dona Fernanda, que tem como braço direito Sofia; uma das providências filantrópicas desta é afastar da comissão Dona Tonica, a leitora de *Saint-Clair das Ilhas*, um romance que tematiza exclusão e ressentimento. À medida que esses novos assuntos e personagens centralizam a narrativa, menos Rubião é referido: aqui e ali, há alusões aos seus avanços no capital, até que, empobrecido, não é mais mencionado; só retorna nos capítulos finais, para ser transferido do palacete de Botafogo para um casebre, daí para um hospício, viajar a Minas e morrer. Resumindo: saem de cena o Major Siqueira, Dona Tonica e Rubião; entram em cena Teófilo, Dona Fernanda, o ministério e a filantropia - é como se o narrador se desse conta de que, até determinado momento da narrativa, só cuidou de assuntos baixos, como um novo-rico sem modos, escrituração mercantil, Padre Mendes, Viúva Mendes (personagens inexistentes, cuja menção é índice, percebido por interlocutor e leitor, de mentirinha) e outras minudências; de súbito, passa a tratar de assuntos nobres, como a formação de um ministério, a filantropia desprendida de um grupo de senhoras de bem. Lembro que Machado é mestre nessas armações: em *Dom Casmurro*, Capitu ocupa o lugar central em toda primeira parte do romance, mas, quando se torna suspeita de adultério na cabeça de Bentinho, é mandada para a Suíça, junto com o filho, e, de certa maneira, esquecida por lá; ressurgue, já morta, no meio de uma oração subordinada - a sintaxe também tem função mimética.

Antonio Candido (19), em duas oportunidades, sugere uma linha interpretativa para o sumiço da personagem principal, que aqui procurarei seguir. O capítulo CXXXVIII gira todo em torno de Sofia, que aparece primeiro como benemérita, por conta do trabalho na Comissão das Alagoas, e depois como francamente rica, que desfaz amizades com quem não está à altura de sua fortuna: *cortou as relações antigas, familiares, algumas tão íntimas que dificilmente se poderiam dissolver; mas a arte de receber sem calor, ouvir sem interesse e*

*despedir-se sem pesar, não era das suas menores prendas; e, uma por uma, se foram indo as pobres criaturas modestas, sem maneiras, nem vestidos, amizados de pequena monta, de pagodes caseiros, de hábitos singelos e sem elevação.* O uso do termo *arte* tem certa graça; não é da mesma natureza a providência do narrador, capítulos adiante, de expulsar Rubião pobre da narrativa? E o que dizer da combinação de agente da exclusão social e da filantropia numa só pessoa? Note-se que essa combinação não causa nenhum incômodo moral a Sofia, que *dormia largo e fofo*. Claro, no que tange à mulher de Palha, a benemerência é apenas uma atividade que projeta socialmente quem já goza de prestígio ou de grana, daí não haver contradição, muito menos ser motivo de remorso, se fizer par com um pé na bunda dos pobres. Sofia apenas faz uso de uma regra extradiegética, a que manda marginalizar deserdados, loucos e ignorantes; o narrador introjeta essa mesma regra e a aplica à narrativa, expulsando Rubião: o ponto de vista da narração não poderia estar mais próximo do vencedor (sinônimo de rico ou poderoso), nem poderia causar mais estragos à narrativa, que, desequilibrada, traz um vácuo no lugar da personagem principal. Um problema para o narrador, não para Machado, que faz uso estético do desequilíbrio e de outras distorções. Assim como faz uso do narrador arbitrário.

Sofia é uma típica personagem da segunda fase de Machado, em que qualificações contraditórias - se considerarmos o ideal platônico da conjunção do belo, do justo, do nobre e do verdadeiro - co-habitam em um único ser: bela, atraente, injusta e espírito de porco. Mas se a filantropia é uma coisa para a mulher de Palha, certamente é outra para Dona Fernanda. A distância que as separa está registrada no capítulo CLXXXVIII, no qual constam as providências tomadas para que seja atendido um pedido, menos que mínimo, de Rubião - que levasse seu cãozinho ao hospício onde estava internado. Estão aí um ser inteiro, de cara lavada, dotado de *simpatia universal* e sem prevenções, e um ser cindido, como se estivesse atrás de uma máscara, fazendo figuração num jogo teatral. O capítulo todo é uma cena, no sentido de Friedman, ambientada no casebre que Rubião ora ocupa, de que participam, além das duas mulheres, Raimundo - criado do ex-sócio de Palha - e o cachorrinho Quincas Borba. Para a atriz Sofia, o casebre é um mau

cenário, que causa desconforto íntimo, exposto falsamente como desconforto físico, pois é a outra face, que seria melhor olvidar, da situação confortável - prestes a concluir o arco arrivista e ocupar o palacete que era de Rubião - em que o ser real se encontra; em oposição, enquanto ser-para-o-outro preconizado pelos primeiros cristãos - que 1789 tomou como princípio mas esqueceu de praticar, e é na qualidade de promessa não cumprida que fez o pano de fundo do romance do oitocentos - a gaúcha é movida por sentimento terno e materno, que acolhe igualmente homens desvalidos e cães sem dono. O narrador, dotado de senso comum e nada mais, observa ambas de perto; o ser-em-si ganha relevo e os sinais positivo e negativo são postos de maneira clara (20). Por outro lado, se tivermos presente a arquitetura narrativa, o surgimento de Dona Fernanda em QB se dá num momento em que Rubião está se tornando pobre, sinônimo de estar perdendo importância na narrativa; em oposição, há um ganho crescente de importância da gaúcha, posto que rica e esposa de um poderoso. Esta, enquanto parte em movimento de um conjunto todo que se movimenta, isto é, como personagem no meio de outras em ação, e não apenas o ser-em-si, ocupa o lugar daquele, uma das muitas substituições que ocorrem em QB, como a que é relatada nos capítulos CLXXXIX e CXC: *(Sofia) falou-lhe (a Dona Fernanda) de Rubião e da grande desgraça da loucura. (...) Sobreveio um sucesso que distraiu D. Fernanda de Rubião; foi o nascimento de uma filha de Maria Benedita.* A distribuição dos assuntos em dois capítulos - blá-blá-blá de Sofia num; nascimento noutra - carrega as tintas da troca indicada. Nesse sentido, por imposição da *lógica da narrativa*, nos termos de Antonio Candido, há uma tremenda crueldade em Dona Fernanda enquanto personagem, pois é a responsável pelo sumiço do empobrecido Rubião, certamente ao arrepio de suas intenções íntimas (21). Uma imposição ditada por sua classe, figurada de modo intrínseco na forma literária.

Uma aliança contrária a Rubião é formada pela simplicidade solícita de Fernanda e pela atitude de raposa de Palha, em quem a primeira confia - por que ambos pertencem à mesma classe? - plenamente, a ponto de pedir providências para o tratamento do mineiro, que no final da narrativa só é motivo de preocupação para o ex-sócio enquanto bagaço a ser jogado fora; nesse episódio, a ação de

Fernanda é como um azeite que faz a engrenagem de moer gente operada pelo marido de Sofia funcionar mais fácil, dando caução benevolente à procura de Palha por um lugar de descarte - e o hospício cai como uma luva. A filantropia tornada instituição nas ordens religiosas ou em irmandades, como a luso-brasileira Santa Casa, é alvo da crítica de escritores radicais - quer dizer, os que tratam seus temas a partir da raiz, para além da etimologia, como Sade e Baudelaire, - que maldisseram quanto podiam a hipocrisia benemerente: a *Société des Amis du Crime* é tão caridosa quanto qualquer organização sem fins lucrativos; “Assommons les Pauvres” dá continuidade às propostas bonapartistas, versão *petit*, de *extinction du paupérisme*, feitas ainda em 1844, na prisão (22). Machado torna-se membro dessa família de escritores ao produzir um sentido claro, mas nada óbvio, para a Comissão das Alagoas: fazer antes a exclusão social, de que o impedimento da participação de Dona Tonica é o índice mais forte; caucionar prestígio e poder dos magníficos beneméritos; depois, como um sub-produto, se não atrapalhar o chá das cinco, mandar um empregado acudir os necessitados - aliás, uma ação que significativamente não consta da narrativa. Nesse sentido, Santa Fernanda dá as mãos a Cotrim, o benfeitor da Santa Casa do Rio de Janeiro, precursor de tantos outros, - como João Romão, futuro Barão de Botafogo, e muitos ínclitos udenistas - todos acima de qualquer suspeita (23).

A ambigüidade da ação filantrópica de Dona Fernanda, que só pode ser percebida após a leitura de todo romance, lança uma espécie de luz negra sobre todas as ações anteriores da personagem. A apresentação de Carlos Maria a Maria Benedita é a outra ação de relevo da gaúcha; a prima de Sofia, mal chegada à Corte, vinda da roça, é cercada de cuidados visando ao casamento, como se não houvesse outra opção de vida para moças que atingem certa idade; algo como catorze, quinze anos era, em meados do século XIX, uma idade adequada para as mulheres, - os homens eram sempre mais velhos; ou seja, atingida essa idade, o casamento torna-se o norte das vidas dessas moças e a questão central de sua família e dos seus círculos da moça; noutras palavras, um noivo precisa ser encontrado - o que dá idéia do desajustamento de Dona Tonica, solteira e quarentona. No caso de Maria Benedita, a boa e despachada Dona Fernanda toma

para si a tarefa de apresentar-lhe um pretendente - seu primo, o *snob* e narcisista Carlos Maria, que encontra em sua noiva um ser *que o adora*, o complemento perfeito para quem não vê nada além do próprio nariz e o espelho; um tipo que está para o egocentrismo, assim como Palha está para a acumulação de dinheiro - registre-se que ambos são bem postos, bem aceitos, dois cavalheiros. Em QB há vários sentidos do casamento para a mulher; entre as personagens casadas, o par Palha & Sofia tem destaque; o matrimônio é antes uma empresa, cujos dois sócios têm funções distintas: um cuida dos interesses da porta da rua para fora; a outra, da porta para dentro; um é o departamento financeiro; outra é o departamento social; um faz que o objeto de desejo de Rubião, Sofia, se torne mercadoria - vende, mas não entrega. Não é semelhante ao traficante que recebe adiantado, mas foge com o bagulho e o dinheiro? E o distinto comprador, vai reclamar prá que bispo? Enfim, um casamento imerso na reificação recíproca. Fernanda e Senador Teófilo fazem o par que se encontra apenas para tratar dos assuntos do marido; o arrivista profissional da administração pública - uma espécie de versão prática das teorias de Camacho - é o criador da Comissão das Alagoas, seu estado natal, na qual Fernanda se empenha; há uma divisão de tarefas que manda os homens tratarem das coisas graves - o governo, os negócios - e as mulheres de coisas subalternas - a moda e a filantropia; esta como se fosse a menos frívola das frivolidades. Uma submissão é o fundamento desse casamento, ainda que seja um caso particular que apenas reproduz o uso comum. A procura de um noivo define uma personagem, Dona Tonica; pobre e quarentona, apenas quer casar, não importa com quem; para sua amargura, não se casa. Diante das personagens femininas de QB, as opções postas são poucas: não se casar é uma desgraça, antes social que individual, mas casar-se é reificar-se ou submeter-se ao marido, de modo meio perverso (Carlos Maria), ou de modo como era habitual e normal (Teófilo). A primeira é uma opção desaconselhada pela moral vigente na narrativa, cujo exemplo é a trajetória de Dona Tonica; Sofia vive, com o marido, a situação *exterior* de 'empresária bem sucedida', à custa de *interiormente* se roer de inveja de Maria Benedita ser mãe e de ser mãe de uma filha de Carlos Maria; Dona Fernanda, uma espécie de 'reserva moral' da narrativa, mas ingênua ou simplória,

apenas vê o exterior e aprova; quanto às submissões, reprove ou aprove, as vive; nesse sentido, a gaúcha acaba por tornar-se uma espécie de agente da normatização - no sentido de fazer as personagens ajustarem-se a regras sociais - mesmo que esse ajuste signifique sérios constrangimento pessoais.

Dona Valéria e Dona Antônia, como vimos, vivem o tanto que lhes resta para dar continuidade a famílias bem postas, isto é, para impedir que os filhos se casem com moças sem família, ou de poucas posses; entretidas por atos de caridade e religiosidade, têm aos seus pés - como Machado escrevia - moças pobres, suas protegidas, que despertam o interesse dos filhos; diante da possibilidade de um 'mau passo' destes, estão dispostas a atitudes incríveis, como mandar o filho para a Guerra do Paraguai para afastá-lo da moça pobre, ou deliberadamente mentir sobre a paternidade de uma agregada, tornando-a falsa irmã do pretendente. Uma e outra arranjam pretendentes para suas protegidas, para que os filhos escolham outras noivas.

A complexidade adicional de *Casa Velha* começa com a problematização do ponto de vista, ou ainda, com a definição precisa deste; um padre, com o propósito de escrever uma história política do período, pede, através de um intermediário, concessão para fazer consultas na biblioteca de um ministro do Primeiro Império, já falecido no momento do enunciado e da enunciação; na casa, depois de ganhar confiança geral, conhece Lalau, uma antecipação de Capitu - graciosa, espontânea, inteligente - por quem o padre-narrador fica fascinado, a mesma situação do filho do ministro, de quem se tornara amigo. A tensão mais forte e interessante se dá entre Dona Antônia e a agregada Lalau, esta vivendo o pólo francamente positivo e aquela oscilando, numa hora boazinha, noutra malvadinha. E a resposta à inevitável pergunta a respeito do caráter e da sinceridade da senhora só pode ser dada considerando a alternância: por um lado, isso e aquilo; por outro, isto. Dona Fernanda - espero que o leitor concorde - é ao mesmo tempo ótima e cruel; generosa e mesquinha. Corresponde à uma espécie de superação de personagens como Valéria e Antônia, configuradas na fase pré-dialética de Machado, que só podiam ser definidas usando o conectivo *ou*; a diferença fundamental de Fernanda é que suas qualificações estão vinculadas à forma

literária, ao passo que suas antecessoras de *Iaiá Garcia* e *Casa Velha* são avaliadas pela voz narrativa impessoal do primeiro romance e parcialmente problematizada do segundo - em ambos, portadora de senso comum e de um muito limitado espírito crítico, e não de interesses definidos, como em QB.

## Notas

1. Dois ensaios de muito interesse tratam desses assuntos - o casamento e as mocinhas em flor; Kátia Muricy, *A razão cética*; Ingrid Stein, *Figuras femininas em Machado de Assis*.

2. A partir daqui, QB. Apóio-me largamente nas análises de obras de Machado feitas por Roberto Schwarz, e não apenas nesta parte do trabalho, contidas em *Ao vencedor as batatas*, *Um mestre na periferia do capitalismo* e *Duas Meninas*.

3. A onisciência do narrador é um artifício literário que a história do romance aos poucos deixou para trás a partir de meados do século XIX, devido sobretudo ao impacto da teoria-prática da objetividade narrativa de Flaubert. Portanto, um recurso formal ultrapassado em 1891, ou datado, como outros de que Machado lançou mão para criar uma literatura que ainda hoje, transcorridos cem anos de sua morte, é atual - basta andar na rua que se encontra Dona Plácida tomando ônibus de madrugada para chegar cedo ao emprego, ou Prudêncio sendo destrutado pelo síndico do prédio onde trabalha como porteiro; nos jornais, figuram Cotrim, Palha & Sofia, ora nas páginas de finanças, ora nas colunas sociais, ora nas páginas policiais. Se não estiver forçando a barra, imagino a seguinte equação: Machado está para o narrador onisciente típico, à maneira de Fielding ou Thackeray, assim como João Gilberto está para o canto operístico, e Godard, ou outro cineasta saído dos *Cahiers du Cinéma*, está para os artifícios ilusionistas do cinema de Hollywood. Entre parênteses, registre-se que o ponto de partida aqui não é um julgamento negativo de obras como *Sinfonia em Paris*, *La Traviata* ou *Barry Lindon*, como talvez alguma inadequação de linguagem, de minha parte, possa dar a entender. João e Godard optam, apoiados em razões estéticas e históricas, por outras técnicas e formas, ao passo que Machado, com disposição para pegar touro a unha, faz uso do recurso antiquado - para esgotá-lo, desmontá-lo, virá-lo do avesso - e dar um salto dialético e maiakovskiano em direção ao futuro.

4. Em QB, o Humanitismo surge como a versão fetichizada da vontade de conhecer, reduzida a uma compulsão explicativa desprovida de espírito científico. Antonio Candido em “Esquema de Machado de Assis” ratifica a interpretação corrente, segundo a qual a ‘filosofia’ de Quincas Borba satiriza o Positivismo e o Darwinismo Social, mas adiciona-lhes *uma conotação mais ampla, que transcende a sátira e vê o homem como um ser devorador em cuja dinâmica a sobrevivência do mais forte é um episódio e um caso particular.*”

5. Uso “romance” para referir a criação de Machado e “narrativa” para mencionar a engrenagem montada pelo narrador; haveria aqui, portanto, uma contradição no interior dessa engrenagem, - uma fissura, enfim - através da qual o discurso crítico procura penetrar.

6. Oswald e Paulo Emilio, não por acaso, retomam a arbitrariedade do narrador, que chega ao ponto de expulsar uma personagem, se esta não convém à narrativa ou ao narrador.

7. “O alpendre no canavial”, in *Serial*.

8. Utilizo aqui a nomenclatura proposta por Norman Friedman em “Point of view in fiction”, em que cena se opõe a sumário narrativo.

9. Apóio-me aqui em Antonio Candido, em cujo “Esquema de Machado de Assis” indica que (...) *a obra de Machado de Assis se articula, muito mais do que poderia parecer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da*



*personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias e já ilustrados pela obra dos grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola.”*

10. O socialismo estava ao alcance da mão na teoria e na prática - obras de Marx e Fourier, Comunas de Paris de 1848 e 1871 - ao mesmo tempo que formas de organização anti-liberais e aristocráticas estavam na ordem do dia na Prússia, no Império Austro-Húngaro, e até na Inglaterra e na França, sobretudo em instituições como o Exército e a Igreja; noutras palavras, havia forças significativas de um lado e de outro do burguês alçado ao poder em 1789, o que torna a Europa do século XIX um universo em que os valores iluministas estavam longe de ser hegemônicos. A literatura corrosiva de Baudelaire, iluminada por Walter Benjamin e Dolf Oehler, é o marco estético mais forte da luta de classes do oitocentos francês. Ensaio historiográficos de muito interesse trataram do período, como os clássicos de Marx sobre os conflitos e impasses da França sob Louis Bonaparte, as obras de Eric Hobsbawn *Era do Capital* e *Era dos Impérios* e, fazendo vínculos entre história econômica e história das mentalidades, *A força da tradição*, de Arno Mayer. Noutro plano, um outro contraste na Europa do século XIX: cidades como Manchester, Bordeaux e Lyon prosperavam como nunca, ao passo que áreas periféricas dos grandes impérios, como o Vêneto, os Bálcãs e a Irlanda viviam em penúria.

11. “Realismo no Brasil”, primeiro semestre de 1990.

12. Ismael Silva devia estar lendo QB quando compôs “Contrastes”:

*Existe muita tristeza  
Na Rua da Alegria  
Existe muita desordem  
Na Rua da Harmonia*

*Analisando essa estória  
Cada vez mais me embaraço  
Quanto mais longe do circo  
Mais eu encontro o palhaço*

*Cada vez mais me embaraço  
Analisando essa estória  
Existe muito fracasso  
Dentro do Largo da Glória*

13. Auguste Comte, *apud* Noel Rosa e Orestes Barbosa, in “Positivismo”.

*O amor vem por princípio, a ordem por base  
O progresso é que deve vir por fim  
Desprezaste esta lei de Augusto Comte  
E foste ser feliz longe de mim*

O ensaio de Antonio Candido, “O mundo-provérbio”, in *O discurso e a cidade*, relaciona o nível da linguagem - as frases feitas, os provérbios, os ditados - a uma visão de mundo petrificada, rente por sua vez a uma vida fixa, de *eterno retorno rebaixado ao nível da miséria sempre igual a si mesma*; a análise, por sua vez, procura surpreender os equívocos contidos nessas fórmulas, capazes de explicar apenas a aparência das coisas, escapando-lhes o movimento profundo. A concepção de Walter Benjamin, segundo a qual os provérbios são ruínas no lugar de uma velha estória, consta de “O narrador”, in *Magia e técnica, arte e política*.

14. Hegel observa em uma de suas obras que os fatos de importância e os grandes personagens da história mundial acontecem, por assim dizer, duas vezes. No entanto, esqueceu de apontar que a primeira vez ocorre enquanto tragédia e a segunda enquanto farsa. Caussidière repete Danton, Louis Blanc repete Robespierre, a Montanha de 1848-1851 repete a Montanha de 1793-1795, o sobrinho repete o tio. E uma caricatura da mesma ordem está presente nas circunstâncias do segundo Dezoito Brumário. Karl Marx, *Le dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*. É um clássico da historiografia europeia; deveria se tornar um clássico de Teoria Literária.

15. Creio que há outras formas fixas em QB, a começar pela estória inicial do recebimento inesperado de uma herança, que sabe a conto de fadas; a hipótese de Araripe Jr., segundo a qual Rubião representaria o Brasil, projetaria o romance como anti-epopéia de uma formação nacional frustrada, sobre o que, antes de concluir, vale a pena refletir. O próprio Araripe lança a idéia em aberto, - “quem me diz ...” - o que faz crer que o crítico mesmo não tinha resposta à questão. O que me parece claro é que as formas fixas, mesmo as de corte fantástico, no universo diegético do romance, levam água para o moinho do Realismo. Não deixa de ser curioso vincular formação nacional e romance machadiano, que coloca pontos de interrogação onde a forma épica, e outras formas, afirmam certezas: a sóbria e clássica epopéia, cujo assunto quase necessário é a formação referida, deve estar se revirando no túmulo. *Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados...* Ah, bom e velho Lukács, imagináreis que vossas inquietações hegelianas, voltadas para a harmonia entre os versos de Homero e suas circunstâncias, poderiam transpor os oceanos e dar em terras insondáveis, para então iluminar os gentios, que ali anseiam por a si mesmos conhecer? Esta pergunta não é minha, nem de Machado, então só pode ser sua, leitor, que na biblioteca mistura frívolos romances em meio a graves volumes sobre Antiguidade Clássica e história pátria; precavenha-se para que as prateleiras, com mais peso de um lado que do outro, não se quebrem.

16. Jean de La Fontaine, “La cigale et la fourmi”, in *Fables Choisies*.

17. William Shakespeare, *Hamlet*.

18. A identificação entre americano ou europeu com o universal é uma das articulações funcionais do pensamento de Paulo Emilio sobre Cinema Brasileiro. Uma das graças do romance é o desencontro entre o geral e o particular; a famosa fórmula de Tolstói, segundo a qual para tratar do universal deve-se falar de uma

aldeia, pressupõe uma contigüidade histórica entre o máximo e o mínimo, ao passo que Machado afirma várias vezes e de várias maneiras a ruptura, também por razões históricas, entre as duas coisas, ou o hiato entre o famoso feijão da Vicentina e as palavras enquanto armas maiakoviskianas; a questão, interessante demais para ser tratada nas beiradas deste trabalho, daria pano prá manga, quer dizer, para outro ensaio.

19. *Os fracos e os puros foram sutilmente manipulados como coisas e em seguida são postos de lado pelo próprio mecanismo da narrativa, que os cospe de certo modo e se concentra nos triunfadores....* “Esquema de Machado de Assis”, in *Vários Escritos. Num seminário de Especialização (como se chamava), no ano de 1963, estávamos analisando o QB em equipe. A certa altura alertei para o que me parecia um defeito de composição, a saber:, quando a trama vai se complicando e vão surgindo novos personagens, o autor descuida do principal, Rubião, e só vai retomá-lo quase no fim. Mas uma estudante de alta qualidade, Pérola de Carvalho, observou que não se tratava de erro, e sim de um modo sutil de indicar na própria estrutura da narrativa a devoração lenta de Rubião pelos egoísmos e interesses dos aproveitadores, com Sofia e Palha na frente. O seu eclipse era a técnica usada a fim de mostrar Humanitas devorando Humanitas para que Humanitas sobrevivesse, de modo que quem punha o personagem de lado era a lógica da narrativa.* “Comentário”, in *A Interpretação*.

20. Alfredo Bosi dedicou várias páginas de “O enigma do olhar” a Dona Fernanda, analisada, salvo engano meu, enquanto ser-em-si ou apenas em oposição a Sofia, e não em relação ao conjunto das personagens. Noutras palavras, o objeto de Bosi é um, o meu é outro. O ensaio está em *Machado de Assis / O Enigma do Olhar*.

21. *A distância entre intenção e gesto* - a expressão é da peça de teatro *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra - está presente noutra parte da obra de Machado, o conto “Um homem célebre”; sua personagem principal, Pestana, é um compositor de polcas muito bem acolhidas pelo público, mas que não satisfazem ao próprio autor, que deseja realizar uma grande obra - uma sonata, da altura de Beethoven; cada vez que sente disposição para criar a música imaginada / desejada, torna a compor mais uma polca, e uma atrás da outra, num movimento infernal e sem fim, com alusões à *Divina Comédia*.

22. Dolf Oehler, *Quadros Parisienses*.

23. Parece estranho mencionar a UDN num trabalho sobre Machado; no entanto, ocorreu-me, depois de ler uma entrevista de Paulo Emilio, que o papelão feito por personagens literárias, algumas machadianas, cujas compenetração e austeridade soam em falsete, projeta-se nos anos 40 e 50 através da atuação desse partido, cujo discurso era cheio de indignações moralistas rançosas; para Paulo Emilio a *UDN foi o pior que tivemos em matéria de partido político*. Maria Victória Benevides, “Paulo Emilio: o Intelectual e a Política na Redemocratização de 1945”.



- **3 Éramos mestre e discípulo**

### 3.1 A vida e as opiniões do cavalheiro João Miramar

Tornou-se comum relacionar a literatura de criação do século XX, a narrativa sobretudo, às técnicas cinematográficas. James Joyce, em *Ulysses*, parece ser o grande paradigma dessa transposição do estilo de uma arte para outra; no Brasil, a dupla *Miramar* e *Serafim* - que, de acordo com Antonio Candido, foram precedidos por *Alma*. O presente trabalho, que pressupõe as análises da projeção estilística referida, expostas em ensaios de Haroldo de Campos <sup>1</sup>, procura tratar do protagonista do romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* <sup>2</sup>, no seu desejo de portar, como fetiche, um índice de modernidade, a sétima arte.

O capítulo 101 de MSJM é um dos trechos desse romance que trata de maneira aberta de interesses das personagens. O título é “O Grande Industrial”, que refere o folhetim *Le Maître des Forges*, de Georges Ohnet, muito lido no Brasil <sup>3</sup>, em tradução que tem o título do capítulo, e também alude a seres reais que, para o leitor dos anos vinte do século XX, podem ser considerados grandes industriais, como Barão de Mauá, Henry Ford, Conde Matarazzo - as distinções nobiliárquicas constam aí para lembrar que a mentalidade *ancien régime* dominou os anos de industrialização do capitalismo periférico. No entanto, no universo diegético de MSJM, a referência é ao próprio Miramar e à sua produtora de filmes, ironicamente chamada de “Grande Empresa”, com maiúsculas; ora, nada mais distante dessas referências históricas e literárias, no limite do mito, que a *Empresa Cinematográfica Cubatense*, composta por uma espécie de exército brancaleônico, arregimentado pelo protagonista: o uruguaio Banguirre, Seu Britinho, italiana trunfuda e sírio taciturno - os últimos sem nome próprio. Ou seja, nada mais que um grupo de aventureiros, vistos em perspectiva irônica e rebaixada, muito semelhantes aos que de fato povoaram a história do cinema brasileiro. A figuração da *aventura* - o termo ganhará outra conotação mais adiante - de Miramar e seus sócios é um, entre vários outros, dos pontos do romance em que uma dificuldade teve uma solução feliz. Entre os cinco

envolvidos na produtora, três não são nascidos no Brasil. Historiadores do cinema brasileiro, como Carlos Roberto de Souza, Vicente de Paula Araújo e Paulo Emilio Salles Gomes <sup>4</sup>, pesquisaram a participação de imigrantes, principalmente italianos, nos ciclos de produção do sul e sudeste do país, como os que ocorreram em Campinas, Porto Alegre, Cataguases e Guaranésia, nas primeiras décadas do século. Não eram raras as fitas em que as personagens tinham nomes ingleses, o que tornava mais 'reais' as obras que copiavam produções americanas, mas nada era mais emblemático dessa fetichização do *american way of cine* do que a trajetória de um certo E. C. Kerrigan, - ou Conde Eugenio Maria Piglinioni Rossiglione de Farnet, conforme a ocasião - nomes fictícios do italiano Eugenio Centenaro, que participou de alguns dos ciclos mencionados; afetava ser diretor americano com passagens por Hollywood; em Campinas incentivou a formação de uma empresa que produziu *Sofrer para gozar* - apesar do título, um *western*. É desmascarado ao ser apresentado a um inglês monoglota, com quem não consegue manter diálogo algum. Em outra cidade, Guaranésia, sustenta a farsa diante dos irmãos Masotti, fotógrafos, a quem anima para a produção da fita *Corações em suplício*, cujo fracasso comercial significa a falência para a *Masotti Film*; era dirigido por Kerrigan, que ainda fazia o vilão. A carreira de cineasta é retomada em Porto Alegre, onde dirige dois longas, mas a acusação de traficar mulheres a interrompe. Idas e vindas, superação de obstáculos, persistência de objetivos 'nobres': tudo isso não parece *cinematográfico* <sup>5</sup>, no sentido como o termo era usado nos anos vinte e trinta? Antes de rir do pobre Centenaro, convém considerar que uma mentalidade - representada pela fórmula *americano = o máximo, o mais bem feito* - dava a tônica no mundo do cinema e em outras esferas, o que significa que forjar uma identidade para poder entrar naquele mundinho é simplesmente perceber as regras do jogo e aplicá-las. Em sentido muito mais amplo, Paulo Emilio também percebeu as regras do jogo, no que se refere à identidade no cinema brasileiro; inspirou-se em Sérgio Buarque de Holanda - *trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra* - para formular o seguinte: *Não somos europeus nem americanos*

do norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro <sup>6</sup>. Outros tempos, mesmo impasse: o cinema brasileiro que não imitasse o americano não era considerado “bem feito”, nem digno de ser chamado artístico; se era imitação, não era autêntico... Os argumentos em forma de beco sem saída eram apenas, para Paulo Emilio, um discurso, a que outro deveria ser contraposto. E sobretudo, uma outra atitude. Na qualidade de discípulo de Oswald, inventividade e política fundamentavam a forma dessa ‘outra atitude’, e o resultado dessa conjunção feliz são as criações de ambos, que estão aí, ao alcance da mão: Semana de 22, Cinemateca Brasileira, Antropofagia, cursos de cinema de Brasília e São Paulo, Pau-Brasil, imaginário e ação de esquerda, obras de ficção e ensaio que são marcos - *degraus da arte de meu país*.

Uma frase intrigante do capítulo 32 de MSJM - *Rolah trazia ao meu céu de cinema um destino invencível de letra de câmbio* - associa a personagem Rolah, amante do protagonista João Miramar, cinema e dinheiro. O sentido da frase não é claro, pois a noção romântica de destino está combinada a uma concepção anti-romântica de vida amorosa, regida por prazos, e não como instância que coloca entre parênteses o cinzento da contingência . Cada um dos termos se bifurca: *invencível* tanto diz respeito a destino quanto a letra de câmbio; *meu céu de cinema* alude aos recursos ilusionistas utilizados nos estúdios e também à aura imaginária de *glamour* e grana farta que cerca o mundo do cinema - e que o protagonista e sua amante crêem real, posto que o trabalho na *Empresa Cinematográfica Cubatense* seria o pulo do gato que equipararia as posições de Miramar e de sua mulher, Célia, respectivamente ramos remediado e rico de uma mesma família. O conjunto Rolah-cinema-dinheiro vai reaparecer capítulos adiante, o que indica que o sentido, em MSJM, se constrói por sobreposição de partes contíguas e não contíguas, o princípio da montagem proposto por Eisenstein. Cinema e capital estão aí vinculados em, no mínimo, dois níveis: a própria atividade da empresa de Miramar - seria diferente se fosse um escritório de advocacia, por exemplo; a produção de fitas seria o instrumento que faria Miramar enriquecer; quer dizer, a aura que cerca o universo cinematográfico passaria a cercar o universo de

Miramar. O que me parece curioso é que há em MSJM o corte estilístico que, conforme analisa Haroldo de Campos em mais de um momento, se inspira no cinema de poesia <sup>7</sup> de Eisenstein - algumas cenas talvez em Dziga Vertov e seu cine-olho - ao passo que o clima mental está ligado ao cinema enquanto arte reificada, apenas uma fonte de lucro, a qual Adorno e Horkheimer consideraram o produto mais típico da Indústria Cultural, cuja teoria está exposta em *Dialética do Iluminismo*. Creio que as duas grandes constelações formadas em torno do cinema no século XX estão aí presentes: o filme americano, mais significativo por ter por trás de si uma enorme máquina produtora, distribuidora, portadora de uma ideologia; o cinema enquanto arte, relacionado a movimentos nacionais, centrados em teóricos ou realizadores emblemáticos: a vanguarda soviética dos anos vinte e os diretores citados acima, neste parágrafo; o expressionismo alemão, Robert Wiene e Friedrich Murnau; o neo-realismo italiano e Roberto Rossellini; a *nouvelle vague*, Truffaut e André Bazin; o cinema novo, Glauber Rocha e Paulo Emilio. *Nadja*, de Breton, que conjuga numa só obra fotos, desenhos e escrita, é contemporânea de MSJM; *dada* lança uma ponte aos então modernos meios de comunicação, assim como as colagens de Picasso e Braque: nos anos dez e vinte a arte procurou expandir seus limites, e Oswald acompanhou de perto essa tendência, sabendo muito bem em que terreno estava pisando. Neste ponto, é necessário distinguir a consciência de que a obra artística é uma mercadoria, que participa de uma ciranda da qual o artista não tem o menor controle, e a transformação deliberada da obra em produto, que se legitima apenas enquanto participante ativa de um mercado. A esse respeito, Oswald tinha a quem puxar: Machado foi o ficcionista brasileiro que melhor percebeu o alcance das iluminações baudelairianas em torno da tensão entre poeta, público-leitor e editor - no sentido de que portam concepções de arte diversas, aproximadas às que foram acima expostas. Mas, neste ponto, o autor de *Quincas Borba* foi além - sempre vai além - e percebera como os mecanismos do mercado ocupam as entranhas do artista e fazem que a obra elaborada mentalmente seja uma e a realizada, outra - refiro-me ao genial “Um homem célebre”, analisado com fina agudez por José Miguel Wisnik <sup>8</sup>.

Nos capítulos 101 e 102 Banguirre é personagem vinculado a um *solo*



*miraculoso* e apresentado como profeta, que antevê o rápido enriquecimento dos sócios da produtora de filmes:

- *Vamos a nos quedar unos millonarios, hombre, com la Cubatense!*

Os termos *miraculoso* e *profecia* revelam o universo mental de Miramar, sua disponibilidade para mistificações de toda ordem; entre estas consta uma relação pouco clara entre fazer fortuna e a intervenção do além; não deixa também de fazer parte da esfera do mito relacionar enriquecimento e trabalho, como faz a mulher de Miramar, mesmo que amparada em fundamento histórico; no entanto, se for trocado em miúdos o significado de *trabalho*, na família de Célia, resultará em especulação, ou seja, explorar indiretamente o trabalho alheio. Há muitos pontos em que os membros do casal divergem, cada qual portando uma *Weltanschauung*, e um esquema pode facilitar a exposição:

#### **Célia**

- a. família nuclear
- b. café
- c. trabalho
- d. visão terra-a-terra
- e. linearidade do discurso
- f. fortuna acumulada, antiga
- g. espírito provinciano
- h. especulação, solidez
- i. legitimidade e reconhecimento plenos

#### **Miramar**

- a. esposa e amante
- b. cinema
- c. milagre
- d. visão fantasiosa
- e. transgressões lingüísticas
- f. enriquecimento rápido
- g. espírito cosmopolita
- h. aventura, negócio incerto
- i. pouca legitimidade e reconhecimento

São oposições que têm um peso próprio na composição do romance, até mesmo por ser narrado por Miramar, a espinha central da coluna da direita; no entanto, faz sentido verificar os saltos de uma coluna para a outra, como o que o protagonista dá nos capítulos finais, de certa forma aceitando os valores de Célia. As piores previsões acerca do negócio de Miramar se realizam, o que carrega água para o moinho da visão das coisas que Célia e sua família portam. Mas, vendo com um pouco de distância, parece que essas diferenças tendem mais a se dissolver numa certa geléia geral <sup>9</sup> do que permanecerem enquanto distâncias - pois, diante do Capital, ser atirado ou colocar as fichas

no que parece mais sólido são atitudes tão contrárias? Ou antes apontam para a mútua aceitação das regras do jogo? Se ampliarmos esse último termo para as atitudes concretas diante da existência - do indivíduo e do grupo - MSJM é uma espécie de variação de uma nota só; tudo anda em falso, muito movimento e nada sai do lugar, um dínamo está conectado em alta voltagem, mas um contra-dínamo o emperra - até desembocar num final melancólico, de resignação de Miramar, o que apenas em parte se deve ao fracasso de sua produtora e muito ao sentido em que o contra-dínamo opera, de sufocamento das diferenças - para o qual a contribuição de Miramar não é pequena, vide a questão da arte-mercadoria - em nome de uma perpetuação de valores.

Fazer que regras de ordem cultural, paralelas a regras de ordem econômica e política, as que mandam ser subserviente ao que é estrangeiro, principalmente *yankee*, seja parte de um romance - esta me parece a mais delicada e a mais bem sucedida das transfigurações operadas por Oswald em MSJM, em que consta em dois níveis: em tom embasbacado pela ação e pelo discurso do narrador e de outras personagens; em perspectiva crítica - posta através da distância irônica - pela dinâmica da narrativa. É possível fazer a seguinte equação: Eugenio Centenaro está para E. C. Kerrigan, assim como Empresa Cinematográfica Cubatense está para Piaçaguera Lightning and Famous Company of São Paulo and Around, novo nome da empresa, depois que o *luzente bandoriental Banguirre y Menudo* resolve por em prática *plano de açambarcamento e luta no mercado brasileiro, com todas as pictures do continente*. A adição de pompa vazia à mistura caricata de tupi e inglês matado resulta na megalomania dos propósitos da empresa - nisso também há um fundamento histórico. Um pesquisador dos primeiros anos do cinema brasileiro, Vicente de Paula Araújo <sup>10</sup>, considera que no período limitado pelos anos 1908 e 1911, chamado de *bela época*, houve uma *solidariedade de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio local de cinematografia*, uma das condições para que se formasse um público para o cinema nacional; rompida aquela solidariedade, pela intervenção de distribuidores americanos, o público volta-se para as produções por aqueles comercializadas - uma mudança de rumos que a empresa de nosso herói procura seguir, até na nova denominação. Entre parênteses, a verossimilhança

do romance não fica prejudicada, até onde consigo enxergar, se o período real - final dos anos dez - não corresponder ao tempo do enunciado, por várias razões; primeiro, literatura realista não é jornalismo, e um desencontro miúdo de informações - a datação alguma coisa avançada - não desfaz a interiorização de uma mentalidade, outro nome para *regras de ordem cultural* acima referidas, o encontro graúdo operado por Oswald; segundo, o tipo de realismo de MSJM, em tantos pontos próximo de Machado, distancia-se deste na periodização explícita das narrativas, que um crítico como John Gledson <sup>11</sup> torna porta de entrada para especulações em torno da relação entre ficção e história na obra do autor de *Dom Casmurro*; em MSJM algumas informações de ordem histórica são lançadas, como no capítulo 79, em que episódios relativos à deflagração da primeira guerra mundial são relatados, o que significa que o presente desse ponto é o segundo semestre de 1914.

Fracassada a produtora de filmes, Miramar recua da idéia de equiparar-se em fortuna à Célia, e uma série de quedas vão definir a personagem: falência, separação, abandono por Rolah, viuvez - e uma certa volta à situação familiar, cuidando da filha, *feita milionária*, junto com uma criada japonesa, e escrevendo as *Memórias*.

O primeiro parágrafo do capítulo 157, cujo título é *Errata*, quase final do romance, informa o fim da primeira guerra - portanto data de 1918 - e coloca num mesmo plano acontecimentos históricos e acontecimentos pessoais; ou seja, há uma clara correlação entre o período da guerra real e o tempo em que Miramar vive dramas de ordem pessoal, amorosa ou financeira, assim como o momento em que a paz se estabelece no mundo e na intimidade do protagonista. A ausência de mediação no plano da forma literária, entre uma esfera e outra, aumenta a distância entre ambas e aponta para a insignificância de Miramar, sublinhada ainda pela oratória rançosa de um verso, do capítulo seguinte - *és o elo duma cadeia infinita*, criado por uma personagem caricatural. Farsa, ironia, caricatura: recursos para virar as coisas pelo avesso. Em “Entrevista entrevista”, uma resposta de Miramar articula o geral ao particular, em evidente tom de farsa, o que desfaz a articulação e faz acentuar a distância entre os planos: - *Razões de estado. Sou viúvo de D. Célia*. Nem a memória de Célia, nem respeito a uma instância como o Estado

movem Miramar - o que o leitor pôde constatar ao longo do romance. Respostas ocas a perguntas impostadas e mais ocas ainda: - *Seria permitido ao grosso público ledor não ignorar as razões ocultas da grave decisão que prejudica assim a nossa nascente literatura?* MSJM, a narrativa oswaldiana, apenas troca as coisas de lugar, e de uma tacada só faz ver o vazio de uma mentalidade e do discurso que a expressa. Como Machado, que troca o narrador sem sal e com bom senso dos primeiros romances, que procurou educar a classe dirigente, pelo narrador da própria classe dirigente, ou seu porta-voz, que expõe as barbáries de seu grupo social.

*Eu pudera quem sabe  
prever o armístico com música jazzbandando pelas ruas  
aliadas e o esmigalhamento alemão por Foch e Poincaré,  
mas nunca auscultara minha precoce viuvez e a chegada  
de Antuérpia num cargoboat, do meu cunhado José  
Elesbão da Cunha com barbas.*

Salvo engano, *armístico* diz respeito ao todo e à mínima parte: a palavra tem a ver com o armistício, a suspensão do uso de armas, assinado em Compiègne, por alemães e franceses, e também a suspensão dos atritos entre Miramar e os parentes diretos de Célia. A palavra, grafada conscientemente como um desvio da norma culta, pode ser decomposta: *armistício* => *armístico* => *ar místico*. A primeira provém de *armistitium*, cessação das armas, e aponta na direção da paz; em MSJM surge circundada por uma previsão, o que faz denotar a aura de mistério revelado e misticismo, - diante dos quais, já vimos no episódio da produtora de filmes, que Miramar é crédulo - que por sua vez recobrem o sentido do reencontro de Miramar e seu primo-cunhado. Este trecho parece-me um ótimo exemplo de justaposição, como um dos modos de construção do significado em MSJM. Em vários outros trechos, como a seguinte oração do capítulo 111, há palavras com função semelhante a *armístico*, que abrem uma espécie de bifurcação do discurso:

*Eu telefonava a Célia ocupadíssimo em  
negócios de garçonnière gramofônica no José  
Menino improvisado com Rolah.*

*Negócios* é a palavra-chave, de dupla articulação: se fosse a última do período, indicaria apenas o lado apresentável de Miramar, tratando de

questões financeiras - relacionadas a cinema ou café - com a esposa; se compuser com *de garçonière* uma locução verbal, aponta para o lado B do protagonista - tratos amorosos com a amante, no pequeno apartamento. Até onde consigo ver, não vale para este trecho, nem para todas MSJM, aplicar o esquema de procura de motivos verdadeiros por trás de aparências mentirosas, segundo o qual *ocupadíssimo em negócios* seria conversa mole, a ocupação real é com Rolah. Ambos sentidos são reais, Miramar mantém as duas faces, ratificadas até pelo plano sintático - o que aponta mais para a equivalência das colunas esquematizadas páginas atrás e menos para a oposição entre seus termos.

Uma das características dos capítulos de MSJM é abrir e fechar um ciclo, o que independe de tamanho, de modo que alguns contêm apenas uma única oração breve, algo semelhante às sessões de análise com lacanianos, que se encerram assim que o inconsciente se manifesta, o que, na concepção dessa linha da psicanálise, significa que um ciclo se completou, independente do tempo transcorrido; menciono a questão mais para indicar a proximidade de Oswald e Machado, cuja organização dos capítulos em ambos segue a linhagem sterniana <sup>12</sup>, assim como o interesse pelo assunto quentíssimo dos anos vinte, a psicanálise, citada explicitamente pelo autor de *Serafim* e sacada em lúcidos *insights* por Machado. Nesse sentido, o capítulo 102 - intitulado de modo significativo “Cúmplice de ascensão”, o que aponta para o caráter meio marginal da produtora de Miramar, posto que *cúmplice* é palavra parente de *famigerado*, vide Guimarães Rosa, e uma empresa (termo que comporta significados obscuros em MSJM e em QB) é uma instituição legal (outros termos *muy sospechosos*) formada por sócios (iiiihhhh!!!!) - tem na última oração uma referência a Rolah, amante deste outro herói de nossa gente.

*Batido à máquina, assinamos depois de lido pela profecia de Banguirre Y Menudo, o contrato transmutador (...)*

*Fora, no escuro fofo de minha William Six, esperava no volante o braço branco de Rolah.*

Há um corte no sentido cinematográfico nessa oração, em que visualmente se opõe um *dentro*, o escritório onde foi assinado o contrato de constituição da empresa de fitas, e um *fora*, o carro estacionado diante desse

escritório, com Rolah no volante. Essa oposição, tão expressiva, ganha interesse por ser realizada com um mínimo de recursos, a localização estratégica da palavra *fora*, - o que cria uma constelação de significados ao seu redor. Nada mais que a prática coerente de uma política literária que valoriza a síntese, um dos fundamentos dos manifestos de Oswald. Nada menos que genial, também. O capítulo gira em torno de Seu Britinho, o *cúmplice* - o que o torna figurante das duas colunas que constam acima - de Miramar e personagem com vínculos no mundo financeiro; faz menção a cinema, a *atividade americano-paulista*, tanto no plano estilístico quanto no denotativo, e fecha com um parágrafo sobre Rolah. É como se um ciclo do qual participam dinheiro e cinema não estivesse completo sem Rolah, o mesmíssimo trio da frase do capítulo 32 que procurei comentar - e aqui me refiro sobretudo à composição dos capítulos, e deixo deliberadamente em suspenso qualquer motivação inconsciente na formação do dito ciclo ou dos fragmentos da narrativa.

Oswald desenvolveu uma percepção muito aguda para as filigranas da linguagem, em particular para o poder hipnótico contido em nomes de empresa e em termos estrangeiros. Como bom materialista, tinha a quem puxar: *A que fica reduzida a Fama (entidade mitológica) diante da Printing Times Square?*<sup>13</sup>. Decio de Almeida Prado, numa aula sobre “O rei da vela”, referia o título do livro de poesia de Oswald - *Poesias Reunidas O. Andrade* - como uma gozação a Indústrias Reunidas F. Matarazzo. Reconhecer a força de um ser histórico não é submeter-se a essa força, nem considerar que o poder que esse ser atribui a si mesmo seja real; provocar um curto-circuito na camada mais visível - o nome - da suposta objetividade que a empresa porta, seria, na perspectiva de Oswald, algo posto ao alcance de uma criança, como anunciar que o rei está nu. Encantadoramente, um menino com um estilingue no bolso, com boa pontaria, está por trás dessa subversão lingüística. *O Vesúvio esperava ordens eruptivas de Thomas Cook & Son*: na ficção que põe entre parênteses as relações de causa e efeito, uma frase como essa não espanta; no entanto, faz parte da lógica e da irracionalidade empresarial o controle ilimitado sobre a natureza - demarcar praias, construir hotéis e estradas no campo e muitos etecéteras; a ironia de Oswald aponta para essa compulsão

controladora desembestada dos empresários.

Em MSJM, algumas empresas surgem em cena, cada vez com um nome diferente; assim *Trancoso Carvalho & Comp.*, no capítulo 118, é a alteração de *Carvalho Trancoso* do 102 e de *Trancoso Carvalho* do 84. A *Piaçaguera Lightning and Famous Company Pictures of São Paulo and Around* do capítulo 102 transforma-se na *Piaçaguera Lightning & Famous Around* do 120. É sabido que há um cuidado muito grande nas empresas com o uso das marcas; ao mesmo tempo que se deseja grande difusão, controla-se essa difusão; o cuidado com a grafia correta só é superado pela reprodução dos tipos de letra usados - o logotipo. Tudo isso, claro, não passa de uma pletera de fetiches - palavra da mesma etimologia de *feitiço*. Que Oswald se nega a encarar como tal; pelo contrário, sua aposta é que uma pequena alteração no registro do nome já cause grandes modificações na percepção do nome e da empresa que está por trás. Exatamente o que os proprietários das empresas mais temem: que os seus feitiços deixem de fazer o efeito esperado <sup>14</sup>.

Também os nomes das personagens sofrem mudanças: *luzente bandoriental Banguirre y Menudo // um rato gordo o bandoriental luzido Banguirre y Menudo; taciturno sírio inventor da idéia // estrilo mascate // sírio dos filmes; italiana trunfuda // italiana trintanária e trunfuda // trunfa itálica; Seu Britinho // pai plácido, gordo e charutal das Britinhas faladeiras // Teodomiro Pelágio de Brito*. Até onde consigo ver, cada aparição em cena de uma personagem corresponde à descrição de uma característica não exposta em aparições anteriores; mesmo o que é de ordem moral ou imaterial, ganha uma espécie de símbolo exterior que exhibe o interior - é como se uma câmera de cinema em movimento captasse as ações e as descrições das personagens, ao contrário do romance do Grande Realismo, em que a longa observação que precede o discurso, descritivo e/ou narrativo, era a forma primordial de percepção. São também formas de dizer que a complexidade da condição humana tende ao infinito: a cada cena, um aspecto novo é acrescentado; é como se apenas um *close* fosse insuficiente para captar por inteiro uma personagem ou ação; não é raro que estas sejam repetidas em outra ordem: é como se a câmera em *travelling* apanhasse primeiro este e esse aspectos, e aquele e outro na seqüência. Digamos, A-B-C-D. E, noutra seqüência, B-D-A-C. E

ordenamentos e sobreposições diversos de imagens, sabemos com Eisenstein, resultam em significados diferentes. E um desses significados diz respeito às qualificações que devem ou não ser expostas: Seu Britinho é comissário de café, sócio de Miramar e *freqüentador de prostitutas*. *Carvalho Trancoso* é uma empresa que representa fazendas de café em Santos e também faz *agiotagem*. A produtora de filmes foi formada para dar dinheiro, mas também é *pretexto para Miramar encontrar Rolah*. A narrativa não faz o julgamento moral, mas o princípio da sobreposição - de dados, de imagens, de qualificações, do benquisto e do malquisto socialmente - produz significados que têm no horizonte a crítica e a paródia.

O capítulo 120 de MSJM, no qual se dá notícia do fim da *Piaçaguera Lightning and Famous Company of São Paulo and Around* tem o título “Último film”, o que aponta para dois significados: uma cena *cinematográfica* é narrada, da qual participam a italiana, o sírio, Banguirre e um polícia providencial - mas enquanto atores de um má fita, o que configuraria um blefe para passar a perna em Seu Britinho e Miramar, que acabaram arcando com os prejuízos, ou como seres “reais”, isto é, personagens da obra de ficção MSJM? Um trecho de *Um Homem sem Profissão*, em que é narrado um episódio do caso *Landa Kosbach*, reforça a hipótese do blefe, ao revelar a criação cinematográfica dos vasos comunicantes Oswald-Miramar:

*Planejamos uma aventura. Na hora do banho do Flamengo, quando ela sair da pensão, de maiô, ao lado do padrao americano, nós estaremos à espreita, sobre um caminhão que levará bem visível uma máquina de cinema rodando. Meus amigos ali estarão fingindo filmar. Eu passarei num táxi. paro junto a eles, pego uns sapatos no americano e a recolho ao meu lado. O caminhão vem atrás como se tomasse uma cena de filme. Se o americano quiser fazer barulho e chamar por socorro, todos gritarão:  
- É fita! É fita!*

E uma outra frase mais adiante: *o equívoco recobre o verdadeiro*. O tom de ambas as cenas - a narrada por último também só teve vida imaginária - é de farsa grossa, como muitos outros trechos do romance, portanto não se destaca do conjunto por esse aspecto, nem pela auto-referência - no sentido que seria uma cena de filme que põe fim a uma produtora de fitas. A



ambigüidade é uma característica central de MSJM, antes um recurso estético de que se vale Oswald para representar um real espesso e opaco do que enigma proposto ao leitor, a quem supostamente caberia destrinchá-la. Realismo sem mediação entre mundo e linguagem, como se estes pudessem ser tomados em sentido puro, ou figuração mediada por outra figuração, até que se dissolva a diferença entre uma e outra: a narrativa segue adiante sem definir esta ou aquela opção, o que indica que ambas têm o mesmo peso - equivalem-se - do ponto de vista da forma literária; assim, não haveria uma hierarquia entre primeiro e segundo graus ficcionais, ambos postos no mesmo plano. Esses significados possíveis circunscrevem-se ao inferno dantesco, no qual o processo de tornar *coisa* a relação entre os homens conjuga-se a uma incrível alienação<sup>15</sup>, qualidades primeiras das personagens de MSJM, que dá as mãos ao fazer artístico instrumentalizado - as fitas que Miramar tenta produzir - e tudo resulta numa *esterilidade apavorante*, para usar a expressão de Antonio Candido<sup>16</sup>. Se no romance ninguém chama as coisas pelo nome, a começar pelo narrador, preso aos mecanismos alienadores, que no momento da leitura o trabalho sujo seja feito.

### 3.2 Dois escritores, um princípio metodológico: *ver com olhos livres*

Oswald de Andrade fez vários auto-retratos ao longo de sua participação na cena literária, diante da qual muitas restrições podem ser feitas, - conforme a leitura generosa de Antonio Candido, exposta em ensaios de inteligente sensibilidade<sup>17</sup> e, por isso mesmo, muito reveladores - mas jamais se poderá dizer que essa participação se deu no sentido de banalizar o fazer literário, - o que é raro, mesmo considerando apenas grandes autores - ou de seguir o sulco batido. Porque é um escritor lúcido, que tem muito a falar a respeito de seu ofício, seguindo uma tradição que inclui Baudelaire, Proust e, entre brasileiros, José de Alencar e Machado, tratou de si mesmo enquanto artista em várias ocasiões. Numa “Nota autobiográfica” de 1950, assim se expôs:

*Nasci em São Paulo, na atual av. Ipiranga, n° 5 (primitivo) ao meio-dia de 11 de janeiro de 1890. Bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio de São Bento, onde*

*ouvi de um velho professor que ia ser escritor. Isso decidi em 1907 a minha vocação e a minha carreira. Passei a comprar livros, a ler e escrever, a estudar. (...)*

*A muito custo, bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo, em 1919. Orador do Centro Acadêmico XI de Agosto. Nunca advoguei. Continuei jornalista. (...)*

*Em 1922, tomei parte na Semana de Arte Moderna e publiquei Os Condenados, meu primeiro romance. Fiz uma conferência na Sorbonne e outra no Sindicato dos Padeiros, Confeiteiros e Anexos.*

*Viajei, fiquei pobre, fiquei rico, casei, enviuvei, casei, divorciei, viajei, casei... Já disse que sou conjugal, gremial e ordeiro. O que não me impediu de ter brigado diversas vezes à portuguesa e tomado parte em algumas batalhas campais. Nem ter sido preso 13 vezes. Tive também grandes fugas por motivos políticos. (...) Sou livre-docente de Literatura na Faculdade de Filosofia da USP<sup>18</sup>.*

O modo como ordena os itens do seu *curriculum vitae* não torna equivalentes apenas a Sorbonne e o Sindicato dos Padeiros, mas ser ordeiro e ter tomado parte em batalhas campais, ter brigado à portuguesa e ser livre-docente. Um homem se expõe, sem outra pretensão que não seja conhecer a si e as coisas à sua volta; uma disposição sábia de não se levar muito a sério, nem nada nem ninguém; ou melhor, a vontade de conhecer o mundo e de auto-conhecimento se dá sem prevenções, sem necessariamente corresponder aos termos pré-determinados pelos objetos do conhecimento; mas uma exceção é concedida ao humor: coisa seriíssima, um afiado instrumento de perscrutar os homens e suas circunstâncias, diante do que só cabe a atitude de temor reverencial.

*senhor feudal*

*Se Pedro Segundo*

*Vier aqui*

*Com história*

*Eu boto ele na cadeia<sup>19</sup>*

As 'grandes personalidades' e a mistificação criada em torno delas se desfazem pela ação corrosiva do admirável sarcasmo oswaldiano, disposto a não deixar pedra sobre pedra no tacanho edifício da história oficial, um inimigo que hoje é cachorro morto, mas nos anos vinte se tratava de uma fantasmagoria atuante. A obra de Oswald, segundo as análises de Antonio

Candido <sup>20</sup>, comporta uma dimensão crítica e outra insossa; altos e baixos; um anúncio do futuro e um apego ao passado. Creio que a definição clara do objeto - um mau poeta, um anacronismo, uma convenção sem sentido - a ser dissecado pelo humor corresponda aos momentos mais felizes dessa obra, ao passo que os menos interessantes são os que prescindiram dessa delimitação, e fazem o autor de “O rei da vela” apontar as armas para alvos difusos e mal delineados. Penso no prefácio de *Serafim*, em que figuram como artistas equivalentes Emílio de Meneses e Blaise Cendrars, ambos colocados sob o mesmo rótulo de *nulidades*. Ora, se a etiqueta cabe no primeiro, o autor de *L’homme foudroyé* não a merece. A proximidade das atitudes mentais de Cendrars e Oswald em *Feuilles de route* e *Pau-Brasil* é tão evidente, que não faz o menor sentido questionar;

*Ma Remington est belle pourtant  
Je l’aime beaucoup et travaille bien  
Mon écriture est nette et claire*

assim como a atuação do *bello poeta francês* <sup>21</sup> no Modernismo Brasileiro, no qual deixou marcas fortes, como o interesse estético pelo cotidiano e pelo suposto banal, sobretudo na poesia de Oswald; que se deixe em suspenso a idéia de influência e sublinhe-se a convergência de mentalidades e de propósitos estéticos, e então será possível perceber o tamanho da injustiça cometida contra Cendrars, no meio de um texto forte e lúcido.

*No anfiteatro de montanhas  
Os profetas do Aleijadinho  
Monumentalizam a paisagem  
As cúpulas brancas dos Passos  
E os cocares revirados das palmeiras  
São degraus da arte de meu país  
Onde ninguém mais subiu*

*Bíblia de pedra sabão  
Banhada no ouro das minas*

A beleza de “ocaso” <sup>22</sup> não está apenas na justeza descritiva da paisagem, - vista de cima, do alto da escadaria, no plano das estátuas dos profetas, nem somente no sentido de síntese dos sete versos iniciais que os

dois últimos portam, nem na singeleza das palavras e do seu arranjo sintático que expressam o seu oposto: o grandioso, o excepcional - mas no quase desaparecimento do *eu* diante de algo que lhe parece maior, registrado em miniatura e de modo indireto no meio do sexto verso (*meu*): é como se a um homem comum, o mais alto e o máximo em vários sentidos é revelado, e a esse ser, como se fosse o sujeito com quem se esbarra na rua, só cabe apontar o lugar que a arte de Aleijadinho deve ocupar, acima de todos, acima do eu poético, acima do poeta, - *ninguém mais subiu*, ou seja, nem *eu* - que o diz sem drama íntimo; pelo contrário, reconhecer a grandeza alheia já é um ato de grandeza, daí o tom de serena plenitude desse poema magnífico. Um auto-retrato em que o *eu* figura num canto quase obscuro, uma espécie de *Minimo Ego*; *eu* é um ser que não quer sobressair, mas quer se definir, - no sentido de demarcar os fins, os limites; delimitar-se - reconhecer-se como sujeito, individualizar-se, cujo significado não consta no dicionário, mas em Adorno; opor-se à sociedade, no sentido de recusar o espírito de horda ao mesmo tempo que sensibilizar-se a ponto de sentir vibrar em si mesmo o universal, anterior à coisificação da existência; tornar-se *lírico*, posto que uma ruptura entre objetividade reificada e sujeito que exprime, está aí pressuposta; *Minima Moralia: em muitos homens é já uma falta de vergonha dizer eu* <sup>23</sup>. Se há um toque de narcisismo em todo auto-retrato, o de Oswald, ao contrário de muitos, não se atola no tom vejam-come-fui-importantão: procura ver sua imagem refletida na água, mas também enxerga por trás de si a floresta e os seres que a habitam, seus companheiros, e, assim, menciona o individual (*meu*) juntamente com o coletivo (*país*), ambos irmanados na celebração de um grande artista - Aleijadinho.

*Um homem sem profissão - Sob as ordens de mamãe* é seu auto-retrato projetado enquanto tal, como se fosse o último de Rembrandt, e seu título já diz bastante sobre a angústia que o afligia, no que toca ao desprestígio da literatura em sociedades cuja formação é tardia, falha - ou em que há muito a fazer, e muito do feito precisa ser refeito. O questionamento da legitimidade da profissão de escritor, a escolhida pelo rico herdeiro, sujeito-objeto da autobiografia, provoca a dilaceração íntima; o ser procura individualizar-se e encontra barreiras objetivas a transpor: *uma situação histórica*

está configurada, assunto do primeiro aforismo de *Minima Moralia*; Adorno menciona sobretudo a dificuldade em que se encontra o escritor que não depende do rendimento de sua profissão diante de seus pares, que não lhe reconhecem seriedade de propósitos; a compartimentação dos saberes e o carreirismo estabelecido cobram tributos extras à independência intelectual dos bem nascidos, e a suposta liberdade de que estes gozariam torna-se antes coerção. O sub-título do livro é *Reflexões sobre a vida danificada*, e tem como referência imediata os países centrais do ocidente político no final da segunda guerra; os dados circunscritos a Oswald não tem correspondência imediata na situação de um escritor europeu, ainda que haja pontos comuns em seus horizontes históricos. A identificação com o *ocupante*<sup>24</sup> e a posterior desidentificação dolorosa são dilaceramentos profundos que não se esgotam no plano do indivíduo; este, por sua vez, desafoga-se no trato desprevenido com o *ocupado*, de que dão notícias as várias auto-críticas - o prefácio de *Serafim* é a mais conhecida. Legitimar-se - isto é, ser reconhecido socialmente, por seus pares e diante de si mesmo - enquanto intelectual não identificado à classe dirigente, de que o *cartola na senegâmbia* se tornou uma espécie de contra-caricatura rematada, foi seu drama íntimo desde sempre. Vivê-lo em público parece ter sido o grande pecado de Oswald para a mentalidade tacanha que quase sempre prevaleceu na cidade; a palavra *luta* e seus sinônimos que se repetem em todo *Um homem sem profissão*, sobretudo no final do livro, tem a ver com isso: enfrentou sem se resguardar os cães de guarda do atraso literário, do ressentimento pequeno burguês, da regressão política, da aversão à liberdade em geral, à liberdade de comportamento em específico - tudo sintetizado em Plínio Salgado, *galinha verde integralista*; o galo é um, seus seguidores são mil e cacarejam alto, a ponto de tornar quase inaudível a arejada poesia de síntese de Oswald. Os dois últimos fragmentos de "O escaravelho de ouro", editados na última página de suas *Poesias Reunidas*, mencionam *vencedores*, a quem a voz subterrânea, portadora de liberdade e de anti-reificação, se opõe:

*epitáfio n@ 2*

*Não terás os carros dos triunfadores*

*Nem choros de escravos  
Porque quiseste libertar os homens  
Estacará diante de ti  
A máscara da negação  
Lutará com a vida face a face  
Sem subterfúgios nem dolo  
E ficará o eco de tua queda*

*plebiscito*

*Venceu o sistema da Babilônia  
E o garção de costeleta*

Vencedores demagogos, usurpadores ou manipuladores dos homens ainda por libertar; àqueles o lírico oferece a ironia que denuncia a combinação de inconsistência política e vulgaridade estética e de comportamento, ou oferece uma história pessoal, - *tu*, expansão de um *eu?* - posta em discurso fúnebre, de quem se opôs, negou um *status quo*, e cristaliza essa história numa imagem forte, - *máscara da negação* - ao mesmo tempo vinculada à segunda pessoa, a quem o discurso é dirigido, e a uma terceira pessoa, o *eterno outro*, com a qual o *tu* mantém um conflito implícito. Entre Miramar, ou Serafim, e Oswald há tensões semelhantes. O *eu* literalmente explícito é um narrador fictício, de cujas desqualificações o *eu-criador* quer se desvencilhar.

Paulo Emilio também enfrentou a mentalidade galinha verde, através de um artigo em que expõe a empulhação ideológica de um mussoliniano espetáculo protagonizado pelos integralistas, em torno do túmulo de Euclides da Cunha, em que o autor de *Os Sertões*, passados quase trinta anos de sua morte, opta (?), naqueles anos de radicalizações políticas, por ser um seguidor de Plínio Salgado - o artigo, porque é do mesmo autor de *Três Mulheres*, sublinha o lado farsesco da situação <sup>25</sup>:

*(...) depois de falar emocionado do frenesi histórico de seus periquitos, Plínio conta um fato deveras surpreendente:*

*- O chefe nacional e seus companheiros, chegando a Cantagalo, dirigiram-se para o jardim onde foi erigida a erva a Euclides da Cunha. Aí cercaram o busto indefeso, chamaram-no de integralista, e, em seguida, Plínio fez a chamada do novo companheiro. Thompson comovidamente respondeu: presente! O momento foi*

*solene: Plínio soluçava.*

*Fato interessante é a facilidade com que o chefe nacional integralista se convenceu da adesão de Euclides da Cunha, ou melhor, do busto de Euclides da Cunha, às suas idéias. Senão, vejamos: pouco antes de descrever a grotesca cerimônia, Plínio Salgado afirma que tinha quase certeza de que Euclides da Cunha seria integralista, e logo após clama inspirado: “sim, ele seria um dos meus”.*

O artigo continua nessa verve, e faz uma ressalva - irônica, é claro - a respeito de quem *apressadamente* comente que tudo isso é uma *senvergonhice*. Seria, pelo contrário, *uma prova concreta de que os integralistas têm muita vergonha*.

*(...) vergonha dos intelectuais da Ação Integralista, vergonha de Gustavo Barroso e Miguel Reale, vergonha essa que faz com que, não podendo ter em seu meio grandes vultos vivos, arrastem para as suas fileiras, cínicas e entusiasmadas, a memória imortal de Euclides da Cunha.*

No mês seguinte à publicação do artigo, Paulo Emilio os enfrentou fisicamente, com 18 anos incompletos, num domingo de outubro de 1934, em que a polícia do interventor Armando de Salles Oliveira se uniu à galinhada contra os militantes da Aliança Nacional Libertadora, ANL, e do Partido Comunista - um episódio relatado em *Cemitério*, em que Décio Pinto de Oliveira, seu companheiro de Jota, foi morto a seu lado.

A expressão *fratura exposta* (próxima de *máscara da negação*) que Antonio Candido analisa como uma fixação estilística<sup>26</sup> também tem a ver com o modo como Oswald enfrentava seus fantasmas internos e externos e com o combate ao mito, no sentido de conjunto de distorções de má fé, criado em torno de Oswald: pai de Lança-Perfume Rodo Metálico, um granfino inconseqüente que faz rir com algumas blagues picantes, seqüestrador de normalistas da Praça da República - oooohhhh!!!! A mistificação contemporânea ao escritor, em tintas negativas, se desloca para o pólo oposto, à medida que se torna um totem exemplar de rebeldia, em tempos sombriamente conformistas. E o sentido dessa totemização, ainda em curso, é tudo, menos claro.

A geração de *Clima* foi próxima de Oswald e dos mitos, antigos ou

recentes, que se criaram em torno do autor de *Serafim*. Paulo Emilio relata um pouco dessa proximidade numa crônica magnífica, publicada no *Suplemento Literário* <sup>27</sup>:

*Oswald me adotou imediatamente e guardo a impressão de que o via o tempo todo. (...) Éramos mestre e discípulo. O estilo curioso de nossas relações é, como verifiquei mais tarde, bastante freqüente. Eu não cessava nunca de agredi-lo. Hoje fico pasmo com a paciência que Oswald de Andrade tinha comigo. Imagino que o divertia. No Rio, quando me levava para conhecer Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Aníbal Machado ou o jovem Jorge Amado, que acabara de publicar *Jubiabá*, eu não perdia uma ocasião de contradizê-lo, às vezes de forma bastante virulenta. Oswald, feliz, explicava para seus amigos que minha forma vital de expressão era o coice, mas que não houvesse engano, não se tratava de um cavalo e sim de um potro. A impressão que aquelas figuras da literatura brasileira moderna me causavam era variável. Murilo Mendes me impressionou porque ao descer do ônibus que nos conduzia berrou um "Abaixo o Fascismo" na direção dos passageiros atônitos.*

Toda obra de Paulo Emilio tem um caráter imaginativo que a particulariza. *Nosso delegado no reino da imaginação*, o chamava Gilda de Mello e Souza; *uma crença no mais profundo sentido de liberação contido na imaginação e na capacidade de criar ficção* eram suas disposições anímicas características, conforme Raquel Gerber; Zulmira Ribeiro Tavares <sup>28</sup> foi a leitora de Paulo Emilio que viu desde sempre o rompimento das barreiras entre ficção e ensaio na obra do autor de *Três mulheres de três ppês*, nas duas mãos, quer dizer, apontou também traços ensaísticos na ficção, o que descreve em parte *Cemitério*. O gosto pelo concreto do leitor de Stendhal - *De l'amour*, que também desfaz a fronteira dos gêneros, creio que repercute em toda sua obra - está presente num trecho como este, em que se analisa os fundamentos de uma vida a partir de uma, digamos, epistemologia vital <sup>29</sup>:

*Ter idéias claras é bom, mas raro. Não seria mau se ao menos para os assuntos que solicitaram nossa reflexão durante mais de vinte anos, como a revolução, o cinema e o amor, houvéssemos acedido ao grau de aproximação que autoriza um mínimo de idéias válidas e razoavelmente gerais. (...) Em revolução, cinema ou amor, a apreensão de conhecimentos, para agir e julgar, se processa num*



*esquema dialético anárquico que torna rapidamente irrisórios o planejamento e as intenções. (...) Nos domínios cobertos pelas chamadas ciências do homem e pelas artes do prazer a necessidade de ininterrupta invenção modifica a natureza da intimidade entre o sujeito conhecedor e o objeto de seu conhecimento. (...) Para todos os que não separam o ato de amar de um esforço de meditação coerente a respeito do amor, Stendhal é um mestre. Este é um caso em que apesar da passagem do tempo os discípulos se sentem milagrosamente próximos ao mestre que lhes aparece como um contemporâneo.(...) somos condenados a possuí-los (os conhecimentos acumulados pela sociologia, a estética e a psicologia) mas obrigados a esquece-los diante dos fatos novos, o que quer dizer todos os casos de espécie. Diante de uma convulsão social, de um filme ou de uma paixão, as únicas armas válidas para a ação ou o conhecimento são aquelas fornecidas pela conjuntura, isto é, as que inventamos.*

Uma bola dentro: por mais que estejamos sempre pensando sobre as três coisas, elas surgem onde menos se espera e tornam pó todo o saber acumulado a respeito; não corresponde às nossas experiências? O ensaio é de 1961: Paulo Emilio estava apaixonado pela atriz Dina Scher, *no tempo de madureza, quando os frutos ou não são colhidos ou sabem a verme*, nos diz Drummond em versos que metem um pouco de medo; a Revolução Cubana, feita por um punhado de guerrilheiros mal armados e pior treinados, no meio da Guerra Fria, era um assunto quente e vibrante; a arte em pauta é *A Terra*, de Dovjenco, filmado em meio às maiores dificuldades, quase como uma comprovação do *Manifesto Surrealista: tudo está perto, as piores condições materiais são excelentes*.

Paulo Emilio politizou todas suas atividades, no sentido de relacioná-las ao jogo de forças que movem o mundo, mas sem muito apetite para o estudo das teorias. O impulso para a ação provinha antes do sentimento de necessidade e do saber ser solidário. Por exemplo, logo depois das primeiras cassações de uspianos pelo AI-5, em 1969, os professores do Departamento de Filosofia decidiram renunciar em conjunto aos cargos, em solidariedade aos colegas que tiveram suas carreiras interrompidas; o autor de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* considerou a renúncia um erro, uma entrega ao inimigo, de mão beijada, de postos-chave - um equívoco político, enfim - e

não teve pudor em interferir nas deliberações de um departamento que não era o seu, anunciando os planos caso o curso de cinema tivesse alguma baixa:

- *Se eu for cassado, ficam o Jean-Claude e o Rudá; se estes também forem, ficam a Lucila e a Maria Rita.*

O resultado é que o Departamento de Filosofia voltou atrás no que já estava decidido e não se esfacelou; e se hoje, passados 40 anos, tem vigor, deve um bom tanto ao gesto destemido de Paulo Emilio <sup>30</sup>.

A respeito de anarquismo ou trotskismo, interessava-se antes pelas biografias de anarquistas e pela do próprio Trotsky. Ter lido os relatos de Victor Serge e de Trotsky a respeito do naufrágio da Revolução de 17 sob Stálin, no calor da hora, assim que foram publicados, acredito que o tenha marcado para sempre - da mesma forma a proximidade pessoal com Serge e Andrea Caffi, socialista revolucionário ítalo-russo que tomou parte do grupo *Giustizia e Libertà*, amigo de Lênin e Ungaretti <sup>31</sup>.

*(...) as teorias libertárias nunca me iluminaram, ao contrário, pareceram-me sempre terrivelmente inconsistentes. O que sempre me impressionou foi a biografia, o comportamento dos anarquistas. Essas vidas freqüentemente ensinaram-me muito e algumas passagens me exaltam e comovem até hoje. Se bem que menino por ocasião do episódio Sacco e Vanzetti, chegaram até mim os clamores gerais contra a injustiça que se estava praticando. Bem mais tarde, li bastante sobre o assunto e algumas cartas que Sacco escreveu da prisão, enquanto aguardava a hora do suplício na cadeira elétrica, constituem a mais autêntica expressão moderna desse conjunto de qualidades ao qual se pode dar o nome de santidade.* <sup>32</sup>

A paixão do concreto, que marcou toda a geração de *Clima*, está aí nessa prosa admirável: a imaginação enquanto necessidade visceral, o entusiasmo, ou a procura pelo que entusiasmo (a palavra grega que origina o termo em português significa estar habitado por um deus), tão vital quanto o senso de justiça e a reverência ao injustiçado; tudo isso foi transposto para os roteiros preparados a partir de obra literária, para a ficção e para as biografias em miniatura que Paulo Emilio escreveu nos anos setenta.

*Três mulheres* tem a força das mais significativas ficções da Literatura

Brasileira; trata-se de obra elaborada em vários níveis, os quais correspondem aos diversos vínculos com outras obras. Os libertinos franceses do século XVIII, Laclos incluso, situam-se na epiderme; a inspiração machadiana foi indicada pelo primeiros leitores, ainda no primeiro semestre de 1977; a ambientação paulistana orgulhosa de si combinada a uma certa pompa vazia - a que ainda hoje está presente nos editoriais do *Estadão* - ambas exageradas uma oitava, e o clima se torna próximo da prosa espevitada e escancaradamente irônica de Oswald. Recorrer à paródia - o que os três destruidores fizeram - para representar um objeto significa dizer que o sentido desse objeto não se define em si mesmo e só se torna completo se uma representação anterior se tornar presente; Polydoro é personagem compósita: portadora de uma linguagem à Guilherme de Almeida e de uma ideologia retrógrada, um pouco Plínio Salgado, um pouco UDN; o ser literário filia-se ainda a Paulo Setúbal, muito lido nos anos trinta, quarenta - e tudo entra na ciranda da sátira armada por Paulo Emilio. Como pode ser percebido, glórias bandeirantes são merecidamente e mais uma vez exaltadas e, por que não dizer?, alargadas na medida da grandeza dos valores da pátria paulista, rincão abençoado pelo café e pelas águas do Tietê, por este brilhante e legítimo representante das letras vincadas e norteadas pela bandeira de treze listras.

As mini-biografias foram freqüentes a partir de final dos anos cinquenta, todas escritas no espírito de busca do fugidio ponto de intersecção entre a trajetória de uma vida, da qual as opções políticas e artísticas formam o centro, e a linha do tempo histórico que lhes coube viver. Há pouca disposição para tratar da fundamentação teórica dessas opções - e o único traço comum dos biografados talvez seja a alma generosa: André Bazin, Oswald de Andrade, Almeida Salles, Plínio Sussekind Rocha, Arnaldo Pedroso d'Horta, André Malraux, Glauber Rocha. Registre-se que foram produções contemporâneas dos longos estudos nos quais Paulo Emilio debruçou-se sobre os passos decisivos de Jean Vigo, Miguel Almereyda e Humberto Mauro - todos fundamentais em bibliografias de cinema francês, anarquismo e imprensa na França ou cinema brasileiro. Um dos modelos desses retratos, creio, é um poema de Mário de Andrade,<sup>33</sup> para o qual posou o grupo de *Clima*:

*Silêncio em tudo. Que a música*

*Rola em disco sem cessar.  
Uns pensam, outros suspiram,  
Um escuta.*

*(...)  
Minas Gerais , fruta paulista,  
Sambre et Meuse bem marxante,  
Periga às vezes, por confiança  
Nas gageures.*

*Paulo Emilio assim que o ruído  
Ruiu, o trem descarrilou  
No screen-play ruim... Mas os ratos  
Os ratos roem por aí.*

*Um largo gesto desmaia  
Na ribalta. Não faz mal  
Que em São Paulo deciolizem  
Lagartixas ao sol.  
(...)*

Estão aí na seqüência, meio cifrados, os nomes de Antonio Candido e, na última estrofe reproduzida, Decio de Almeida Prado. Na apresentação <sup>34</sup> que fez a algumas dos retratos 3x4 feitos por Paulo Emilio, Roberto Schwarz menciona que

*(...) estas figuras buscam a História, mas inevitavelmente através da busca de si mesmas. Não escapa a Paulo Emilio a desproporção entre as duas procuras, elemento-chave no clima de pastelão sutil que reina em seus depoimentos.*

Retenhamos o vínculo problemático entre indivíduo e história, o centro de toda literatura de cunho realista, a que as biografias não escapam. Forças interiores movem os biografados de um jeito, forças exteriores de outro; Paulo Emilio e seu leitor não se situam distantes desses embates, e uma nota de vibrante comoção soa alto muitas vezes, como nos textos sobre Bazin e Pedroso d'Horta.

*Agora, (momento da morte de André Bazin) compreendo que é principalmente a Bazin que devo a minha completa libertação da pesada herança das idéias estéticas sobre o cinema datadas do período mudo. A ele, mais que a qualquer outro, devo a estimulante aceitação da natureza ambígua do fenômeno cinematográfico. Sem Bazin, pergunto a mim mesmo quando e de que maneira o mito da especificidade e do cinema puro deixaria de ser um*

*obstáculo para o meu espírito. Foi ele, ainda, que me ensinou a conciliar as abordagens sociológica e estética do cinema. Será preciso acrescentar que eu gostaria de me guiar sempre pelo exemplo da sua honestidade, da sua franqueza e da sua generosidade?*

*Para concluir, uma nota ainda mais pessoal: a aprovação de André Bazin a alguns dos meus escritos proporcionou-me um raro momento de alegria e orgulho.*

A nota foi publicada em *Cahiers du cinéma* de janeiro de 1959, dois meses depois da morte de Bazin; Paulo Emilio já era o autor consagrado de *Jean Vigo*, sobre o qual o crítico francês escreveu uma resenha magnífica, altamente elogiosa, e Georges Sadoul manifestou que a obra sobre o diretor de *L'atalante* poderia ser apresentada como tese de doutorado na Sorbonne. E o desaparecimento de Bazin provoca-lhe essa reação tão emotiva, voltada para a expressão da dívida intelectual e pessoal.

Sobre Almeida Salles, Paulo Emilio escreveu um poema, intitulado “Invocação”, escrito para ser declamado com coro, cuja função era responder *O Presidente*, - o apelido dado por Paulo Emilio ao amigo que presidiu todas as instituições das quais tomou parte, da Cinemateca Brasileira ao Bar dos Amigos do Museu de Arte de São Paulo - na festa de aniversário do homenageado, em casa de Sábado Magaldi, conforme relato de Lygia Fagundes Telles <sup>35</sup> :

*Quem - de todos os presidentes - é o menos demente?*

*O Presidente. (...)*

*Quem passa pelo Boulevard distribuindo idéias a toda gente?*

*O Presidente. (...)*

*Quem em 32 - mas nunca mais - disse **Presente!** (...)*

*Quem ao vermelho e ao verde preferiu o azul ardente? (...)*

*Quem convida e paga e empresta até estourar a conta corrente? (...)*

*Quem empresta os livros, o uísque e a casa - até o pente? (...)*

*Quem em Paris como na Praça da República é o residente? (...)*

*Entre presentes e ausentes, qual é o mais inteligente? (...)*

*Enfim, de todos nós, qual é mais gente? (...)*

#### COMPLAINTE

*Pelas alamedas com a lembrança de malas não há mais faísca ou luz.*

*Frei Francisco do **Esther Building**, da cela pagã atapetada de*

*[ nostalgias.*

*Malas, alamedas, faísca, luz, Frei.*

*Francisco Luiz de Almeida Salles.  
Ele ama e quer todo o Universo, da formiguinha ao Supremo Ente.  
O Presidente.*

O depoimento sobre Pedroso d'Horta foi publicado em *Argumento*, a revista de resistência ao período mais duro da recente ditadura, em outubro de 1973, da qual Paulo Emilio escreveu, sem assinar, a apresentação <sup>36</sup> :

*(...) Muito intelectual brasileiro foi arrancado de seu mundo e é preciso que encontre um terreno onde possa novamente se enraizar. (...) sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recuse a cair no desespero. (...) propor um esforço de lucidez. Esta não é artigo de luxo ou de consumo fácil mas em qualquer tempo é alimento indispensável pelo menos para alguns. Sua raridade é, aliás, sempre provisória ; tudo que a lucidez revela tende a se transformar em óbvio.  
Contra fato há argumento.*

Sobre seu amigo, crítico de arte, companheiro de Jota, a mini-biografia segue a mesma linha de absoluta clareza política, fazendo distinções para os anos de formação de ambos, a década de trinta, úteis ainda hoje:

*(...) Metódico, tranqüilo e decidido, muito lhe pode ser creditado pela eficiência dos combates de rua contra o integralismo e a polícia, notadamente no memorável domingo de outubro de 1934 em que Décio Pinto de Oliveira tombou na Praça da Sé.*

*Arnaldo se aborrecia com a estreiteza partidária. Imaginava uma Juventude Comunista muito mais ampla e dinâmica do que o partido que a englobava e embarçava. (...) O jovem líder da Juventude em São Paulo era imaginoso em matéria de agitação, propaganda e recrutamento, mas rigoroso em ideologia. (...) Na militância juvenil aprendi a admirá-lo e estimá-lo, mas éramos então apenas companheiros empenhados. A amizade gratuita, irresponsável e para sempre, nasceu depois de cada um ter experimentado ao seu jeito a revelação crucial do século - o apocalipse stalinista - que ferreteou tantas gerações, também para sempre, e de uma forma que a mesquinha conservadora nunca compreenderá.*

Há aí um termo implícito, *generosidade revolucionária*, a que se opõem tanto o stalinismo quanto, obviamente, a mesquinha conservadora, que corresponde a uma categoria epistemológica. A atitude reacionária contém em si uma dimensão mental, a que não se reduz, que é um bloqueio à

compreensão; coloque-se a observação genial junto a uma frase do texto anterior - *tudo que a lucidez revela tende a se transformar em óbvio* - e consideremos ambas como divisas de Oswald e de Paulo Emilio <sup>37</sup>.

Acredito que a melhor forma de ler *Cemitério* é considerá-lo uma obra que une o espírito das biografias com *Três mulheres de três ppês* - um conjunto no qual estão presentes as exigências mais agudas da imaginação e as respostas ao sombrio *tempo presente* que alguns dos *homens presentes* do poema de Drummond tentaram dar <sup>38</sup>.

*Um homem sem profissão* e *Cemitério* são livros de memórias, ainda que não apenas isso. A história aí se inscreve em várias instâncias: no relato direto das circunstâncias de uma vida, anterior à transfiguração ficcional, e através dessa mesma transfiguração, pautando formas de composição narrativa; e ainda, no sujeito das memórias, que não existe desde sempre; a noção de indivíduo portador de consciência era uma no Renascimento; 1789 a reformulou e o marxismo e a psicanálise a relativizaram. Trocando em miúdos, a menos que o relato memorialista circunscreva-se à parte de baixo de uma cama, a história é personagem necessária, senão a principal, posto que a observação dos periquitos, o meio familiar, a camaradagem com o chofer de táxi, o desencontro amoroso - tudo que é elaborado pelo viés realista tem a história como pano de fundo, o que caracteriza a historicidade da forma, objetivada através da linguagem. A limitada consciência histórica de uma sociedade - como caracterizá-la melhor: em formação?, mal formada?, plena num sentido, lacunosa noutro? - coloca problemas objetivos e específicos para a leitura dessas obras. O exemplo clássico citado por Lukács, do acesso coletivo à histórica na Europa através das guerras napoleônicas, não tem correspondente no Brasil - o que resulta no desconhecimento do alcance de certos acontecimentos dos anos 10, 20 e 30 mencionados por Oswald e por Paulo Emilio. Ainda hoje, passados setenta anos, não se tem a dimensão precisa das radicalizações ideológicas dos anos trinta, entre as quais se inserem a Revolução de 30 e a de 32; os ecos da Guerra Civil na Espanha; a Rebelião de 35 que o governo Vargas chamou, de sacanagem, de "Intentona"; o próprio Vargas, com uma face voltada para o fascismo e outra para o *aggiornamento* de uma sociedade feudo-colonial, com vistas a torná-la satélite

do imperialismo *yankee*; a atuação do PC e de sua extensão ANL, do qual Oswald e Paulo Emilio fizeram parte. Enfim, o vácuo de *consciência* - etimologia: saber compartilhado - atrás indicado e a expressão do *eu* que não se identifica com um caramujo são a matéria destes memorialistas. O teor fragmentário, pleno de subjetividades digressivas das obras dos dois escritores - não por acaso entre os pouquíssimos brasileiros que se aproximaram da linhagem sterniana - supre as lacunas da matéria histórica. As formas que a subjetividade assume em *Um homem* e em *Cemitério* são recursos literários que funcionam como uma espécie de fresta por onde a história e a historicidade penetram no memorialismo - e não o oposto, como aponta o senso comum, segundo o qual a subjetividade é a suspensão da história. Machado de Assis - eterno Machadão!!! - cita a obra de Laurence Sterne como se fosse um modelo explícito, no "Prólogo da terceira edição", que acompanha todas as edições do romance, mas como se fosse uma referência do finado Brás Cubas. Ou seja, faz parte da composição da personagem o conhecimento de um romance específico, *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, anunciado como forma literária presente nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*; características como a hipertrofia do *eu*, que se expande para a percepção subjetiva do tempo, do espaço e da própria narrativa, esta considerada uma instância à disposição da vontade caprichosa - aqui no sentido contrário a *justificada* - do narrador, cujas digressões se sobrepõem a quaisquer normas formais; a brusca mudança de tom, do grave para o frívolo e vice-versa, e a correspondente relativização de assuntos altos e baixos; a ascensão do fragmento ao máximo valor estético; o desbragamento imaginativo que dissolve leis e princípios - tudo isso de fato tem a ver com a Sterne; no entanto, Machado-Brás Cubas cita, ao lado do consagrado criador de *Tristram Shandy*, um francês obscuro, Xavier de Maistre, e o português Almeida Garrett, restrito ao mundo lusófono; trata-se de uma cambulhada criada por Machado - o consagrado, ao lado do obscuro e do local - para relativizar as qualidades de cada um e fazê-las dissolver num todo informe, ironicamente atendendo a um dos requisitos da linhagem, que orienta colocar juntos e articulados o alto e o baixo. Uma espécie de hiper-ironia machadiana. Creio que seja um engano fazer a ligação direta entre Sterne e Machado, a



partir daquele prólogo; a explicitação conteria um quê ensaboadado, escorregadio - uma casca de banana, enfim.

Considerando o conjunto daquelas características, são todas exceções às regras aristotélicas de unidade de tempo, espaço e ação; por outro lado, se considerarmos o grupo de cultores dessas exceções, encontraremos alguns dos grandes ficcionistas do ocidente: Rabelais, Cervantes, Diderot - e mesmo escritores inclassificáveis, porque extraordinários, como Erasmus de Rotterdam ou Niccolò Machiavelli, mestres da ironia acre e crítica. Mas entre esses não encontraremos nenhum romancista francês do oitocentos - Xavier de Maistre, a despeito de alcançar o século XIX, era portador de uma mentalidade pré-1789 - o preceptor de nossos ficcionistas, daí a recepção do conjunto no Brasil um tanto difícil; Machado era excepcional em todos os sentidos da palavra. A hipertrofia do *eu* na linhagem sterniana têm fundamentos materiais, como a expansão do capitalismo no século XVIII inglês e a conseqüente liberdade individual - real ou ilusória - de que gozam os envolvidos nesse modo de produção; em Cervantes estaria ligada, ironicamente à petrificação da mentalidade medieval na península ibérica. Está em foco aqui essa hipertrofia na ficção e no memorialismo nacional: em Machado, aprendemos com Schwarz, que personagens como Brás Cubas e Bentinho são plenos de historicidade; a despeito das intenções de ambos de produzirem seus relatos a partir do ponto de vista e de valores burgueses e supostamente universais - o que resultaria na máxima sensaboria - adotam realmente a particularidade de um *eu* porta-voz da classe dirigente brasileira, à qual pertencem, para expor as ninharias de uma trajetória vazia e decadente; ou seja, a história gira em torno de um *eu* hipertrofiado, portador de um estilo no qual está inscrito em filigranas o conjunto de horrores e contradições de uma época, o Segundo Império, e de uma classe.

As numerosas reminiscências de *Um Homem sem Profissão* apontam para significados próximos às reminiscências de *Cemitério*: esclarecem - o que não tem a ver com ensinar, em tom professoral - o leitor a respeito de significados nebulosos de certos dados, de cujo círculo de obscuridades os próprios escritores não escapam. A Revolta da Chibata em 1910 e os acontecimentos na Praça da Sé em outubro de 1934 não têm a dimensão das

guerras napoleônicas, mas são relatados como fatos extraordinários, que marcam a trajetória dos narradores das duas obras. São muitos os trechos em que há uma espécie de revelação epifânica diante da história tomando corpo. Murilo Mendes relata o mesmo choque quando visitou Toledo - “adquiriu, mesmo, lá (na Europa), a revelação de um sentido que não tinha até então - o sentido da História (foi em 1953, em Toledo, cidade onde se cruzam três grandes civilizações)”<sup>39</sup>. Outra situação exemplifica em outro nível o mesmo déficit: circa 1938, Paulo Emilio conheceu em Paris Victor Serge, pseudônimo literário de Viktor Kibalchich, exilado da URSS, cuja vida fora salva por intervenções pessoais de Roman Rolland junto a Stálin; o tradutor de Trotsky, *La révolution trahie*, que teve a oportunidade de divulgar na França, sob a forma de memórias e de ficção, os horrores dos Processos de Moscou, vivia em meio a grandes dificuldades financeiras; Paulo Emilio teve a idéia de apresentá-lo a Júlio de Mesquita Filho, para que o bolchevique de primeira hora colaborasse em *O Estado de São Paulo*; a distância ideológica não impediu a cordialidade e a boa sorte do plano, que funcionou até março de 1940, quando o jornal foi encampado pelo Estado Novo. No entanto, a conversa, em francês, não poderia ser mais confusa; Victor menciona a *Révolution d’Octobre*, referindo-se a 1917, mas sem especificar o ano, e Mesquita entendia que seu interlocutor falava da Revolução de Outubro de 1930 que pôs fim à República Velha; o diálogo continuou em torno de assuntos dessa ordem, e Victor aludia a seus companheiros Lênin, Trotsky, Zinoviev e Kamenev, o que causou estranheza ao proprietário de jornal, admirado da familiaridade do interlocutor com personalidades tão relevantes, que indagou:

- *Mais, quel âge avez-vous?*

- *Mais, monsieur, je parle de la Révolution Russe, je ne parle pas de la Révolution Française!*<sup>40</sup>

Comentando os trabalhos de John Gledson sobre Machado de Assis, Roberto Schwarz menciona a ausência da história no horizonte intelectual brasileiro como uma dificuldade para o entendimento da obra de ficção:

*“... a pesquisa e o método expositivo de Gledson respondem a esse alheamento, que procuram sanar, fornecendo à leitura a informação de época necessária. Um tal sumiço do passado, ou, por outra, a ausência da*

*história na consciência presente e na autojustificação dos brasileiros é uma peculiaridade cultural que vale ela mesma um estudo, além de deixar no vazio as alusões sibilinas de Machado a ocasiões nacionais. Para sentir a diferença, basta uma visita sumária aos vizinhos Paraguai e Argentina, com seu debate histórico acalorado, pormenorizado e iludido.”* <sup>41</sup>

O episódio de Júlio de Mesquita Filho - coloque-se entre parênteses a dimensão surrealista da cena, que deve ter feito Paulo Emilio delirar e fornecido alguns elementos para compor Polydoro, no plano do representante de uma classe, não no religiosamente intocável plano da pessoa - é revelador de uma falsa consciência histórica, uma variação do debate iludido que Schwarz menciona, aliada à falta de senso de proporções que subjaz àquele discurso: por um lado não faz sentido considerar o Brasil fora do mundo - todo e parte comunicam-se por princípio - e o fim da República Velha foi um acontecimento semelhante a tantos outros mundo afora, no início de uma década decisiva do breve século XX; por outro lado, imaginar que um europeu - Serge era belga, seu pai russo - tivesse como referência os acontecimentos de outubro de 30 no Brasil antes e acima da Revolução Russa é um caso de provincianismo incrível, uma distorção da história improvável num jornalista - e aqui o porta-voz da oligarquia paulista faz uma exposição involuntária da estreita mentalidade de sua classe, que forma o solo, supostamente sólido, sobre o qual se conduziu no diálogo com Victor Serge. No entanto, ter acolhido a bela sugestão de Paulo Emilio revela um espírito aberto e cosmopolita - próximo da atitude dos patronos do modernismo paulista, Olívia Guedes Penteadó e Paulo da Silva Prado. Contradições, enfim.

Os exemplos poderiam ser multiplicados, o que não tem cabimento. Optei por variá-los, para mostrar a dimensão coletiva do fenômeno; são bastantes para sublinhar que o memorialista tem diante de si um déficit de consciência histórica, historicamente definido, *uma situação específica*, a que precisa dar resposta. A característica mais marcante das obras de memória é fazer que a trajetória circunstanciada de uma vida - real até o ponto em que um pacto entre autor e leitor assim a defina - seja incorporada à forma literária. Reportar a história e a contingência não faz o autor extrapolar o universo da

literatura, o que aproxima o memorialismo do ensaio, de que são ótimos exemplos *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*, de Antonio Candido, e *Um discípulo de Oswald em 1935*, de Paulo Emilio, acima referido e, em parte, transcrito. Não é coincidência que uma única personalidade artística estimule dois escritores a elaborar ensaios desse nível, em vários sentidos muito próximos, inclusive a atenção às sutilezas da linguagem e a arte da interpretação.

### 3.3 Entre parênteses

Em Tudo em *cor-de-rosa*, de Yolanda Penteado, de 1976, a mistura de preconceito e ignorância é clara em trechos como este, sobre Oswald de Andrade:

*Dos seus filhos, dois foram registrados com os nomes de Lança-Perfume Rodo Metálico e Rolando Escada Abaixo de Andrade.*

Noutra parte, faz literatura comparada:

*Fazendo um paralelo à Montanha Mágica de Thomas Mann, deixo aqui o relato das minhas impressões de escritora dileta sobre os meses que passei no Sanatório de Schatzalp, em Davos.*

O termo de comparação é muito adequado, posto que a densidade das considerações são da mesma ordem:

*Recebia-se melhor naquela época (primeiras duas décadas do século XX). Primeiro, pela facilidade de encontrar bons empregados. Havia bons maîtres d'hôtel, grandes cozinheiros... Depois, a sociedade era mais fechada. As famílias eram todas entrelaçadas, todas aparentadas. Era uma vida provinciana, onde a gente só se dava com o mesmo grupinho.*

A capacidade de compreender os meandros do espírito humano se revela em cada observação, sempre com muita finura:

*Naquela época, quando fazíamos o curso na Avenida Paulista, havia uma senhora elegante, vestida em Paris, que passeava com seu cachorrinho. Ninguém tinha um bichinho tão bonito, nem era uso andar com eles pela Avenida. Era uma coisa duvidosa passear com um cachorrinho. Diziam que aquela senhora tinha sido muito*

*ágil no cançã e em outras danças francesas (...) Tempos depois, essa dama passou a ser minha parente, pois casou com um primo meu. Acabou 'dando as cartas' em São Paulo, e era até muito severa para julgar o comportamento das senhoras brasileiras.*

*Por isso, eu sempre digo: tudo, na vida, é questão de tempo.*

A última frase é extraordinária; poderia ser chamada de *prêt-à-porter*, mas não no mesmo sentido em que a autora usaria o termo francês. O trabalho mental necessário para cunhar uma expressão dessa ordem só tem paralelo - com licença, Dona Yolanda - no labor de joalheiros como Cartier. Procurando com uma lupa em *Montanha mágica* ou em todo Thomas Mann não se encontra nada parecido, nada sequer de nível aproximado. Uma frase para se ter sempre ao alcance da mão, para qualquer eventualidade; decorá-la, saber de cor, quer dizer, de coração, é muito pouco; é preciso tê-la dentro da alma.

Creio que o livro de Yolanda se presta a um estudo historiográfico de muito interesse, mas enquanto documento de uma mentalidade, de uma época e de uma classe, as três juntas. Foi editado no ano anterior à edição de *Três mulheres*: em certa medida, é como se fosse o mesmo livro de Paulo Emilio, com personagens e situações muitos semelhantes, com a diferença de ser escrito a sério, por alguém que se levava a sério - e por isso mesmo se torna cômico, involuntariamente cômico.

*Tempo morto e outros tempos* é de 1975; a referência são os anos de formação de Gilberto Freyre, um pouco posteriores aos de Oswald. A autojustificativa para a publicação tardia de seu diário íntimo, *o que foi salvo da ação dos cupins*, sob forma de prefácio escrito no ano de edição, é se tratar de peça literária que não contém *nenhum autoelogio ostensivamente deselegante, nem (...) excesso de complacência com a minha própria pessoa*. A mistificação aí tem início: se o mecanismo lógico do raciocínio for projetado para fora de Apipucos, fica então justificada a edição de tudo o que não é excesso de elogio ao próprio autor. Esse prefácio contém o conjunto todo de penduricalhos que o século XIX francês, Dumas pai em destaque, esmerou-se em inventar e reinventar para tornar mais realista, atraente e misteriosa a literatura de ficção - o sótão escuro europeu aqui é substituído por um quarto

de despejo, velho baú, caderno perdido na casa abandonada durante períodos em que a história deu reviravoltas, encontro das anotações décadas depois com partes importantes mofadas ou comidas pelas traças, cuja recriação conta com o auxílio do leitor sagaz - tudo engenhoso e interessante sob a pena fresca de um escritor que inaugura um gênero, mas enfadonho e primário no século de Proust e Kafka, perscrutadores do eu e do outro até a raiz, ou diante de Pedro Nava e Drummond, que se inspiraram no Goethe de *Poesia e Verdade* para encontrar o exame de si mesmo devastador e livre de mistificações; se estas derem o ar da graça, acumulam de ranço ideológico o que tem potencial de frescor poético. E Freyre foi um especialista na automistificação, que seu público, predisposto a enxergar vitalidade e espontaneidade em arranjos lingüísticos infinitamente repetidos, sempre colocou na cota de idiosincrasia que cabe a todo mundo. O trecho da rede de *Casa Grande & Senzala*: estiloso, malemolente, contrastante com a sisudez dos estudos históricos da época, aí incluso Caio Prado Jr., - que Freyre resolveu transformar em modelo, em fôrma, e fez perder o encanto primordial. Se encarado pelo viés da procura e da necessidade, naqueles difíceis anos 70, de ver com clareza a auto-imagem individual e coletiva, a título de adensar o conhecimento histórico que justificaria a literatura de memórias, *Tempo morto* faria par com numerosos livros do período que formam uma espécie de grande panorama, destituído de autoria, da experiência brasileira de 10 a 60.

*Waco, 1920 Ter ouvido William Butler Yeats e conversado com ele foi para mim uma experiência que eu, como estudante, não poderia ter maior. Ficaré este meu encontro com o irlandês genial como um dos grandes momentos na minha vida. Primeiro a conferência. Um trecho de autobiografia. Yeats é a negação do orador mas a afirmação do conferencista que valoriza as palavras com uma arte de quem dominasse sons e sentidos ao mesmo tempo. Nunca ouvi conferência igual. É assim que pretendo ser lecturer. E não - nunca! - um didata doutoral. Ou um orador. Após a conferência fui apresentado pelo professor Armstrong a Yeats. Vi-me diante de uma bela figura de homem em quem a a idade, em vez de destruir a firmeza dos traços do rosto fino, delicado, porém viril, vem acentuando uma como permanente juventude. Sua voz é também jovem. Não se artificializa em sonoridades oratórias, mas tem a sua música inconfundível de*

*expressão. Mãos também jovens, as suas. Jovens e expressivas. Só o pince-nez me parece absurdo em Yeats. Conversamos. Pergunta-me várias coisas. Quer saber os meus planos. Que não deixe de ir à Europa, aconselha-me. Quer saber se há sobrevivências celtas no Brasil. (Lembro-me de Euclides da Cunha dizendo-se tapuío, celta e grego). Interessa-se pelo que supõe haver de poético no folclore religioso da América Latina. Recorda a presença celta entre os iberos. Ocorre-me que Yeats é ele próprio uma rara combinação de celta e de anglo. Fico com uma nova idéia dos celtas depois dessa conversa inesquecível com o grande renovador do que é celta na literatura das Ilhas Britânicas e do que é literário entre os europeus modernos.*

A conferência de Yeats foi tão extraordinária que não se fica sabendo sequer o tema; um conjunto de detalhes do conferencista, no entanto, estão registrados: do uso inadequado de *pince-nez* ao domínio concomitante de som e sentido das palavras, a nota autobiográfica (qual ?), a virilidade, os traços juvenis, a musicalidade da dicção; conviria que Freyre fosse advertido que aquele domínio todo falante de uma língua possui, sem o qual ou produziria seqüências de palavras desconexas ou sons incompreenssíveis; o sentido do conjunto das notações acerca de Yeats, restritas à exterioridade, é que permanece obscuro. Mas há uma outra questão aqui, que me faz pensar na seguinte hipótese de leitura: em meados dos anos setenta, quando estas notas foram publicadas, isto é, tornaram-se literatura, as restrições ao trabalho de Freyre enquanto sociólogo ou antropólogo, vindas sobretudo da USP <sup>42</sup>, eram uma das questões ideológicas mais quentes; de um lado a universidade pública, fragilizada pela injunções externas, com professores cassados; uma parte do que tinha restado de seu espírito crítico voltava-se para a formulação da própria história da FFLCH, resgatando o período dos professores estrangeiros; de outro, Freyre comemorava os quarenta anos de sua obra principal oferecendo seus préstimos à Arena, o partido dos militares no poder, e publicava suas memórias, *como se fossem uma resposta às críticas recebidas*, em que é sublinhado seu período de formação em universidades americanas - duas notas adiante da reproduzida, uma professora, a poeta Amy Lowell, o chama de *extremamente inteligente, quase gênio; genius* era seu apelido entre os colegas; Boas o tinha como discípulo dileto, etc.; isso tudo

numa obra desprovida de excessos, como o leitor já tinha sido advertido no prefácio. Há um confronto implícito com a história da USP, ou melhor, com o destino da universidade pública brasileira, no seu momento mais difícil; algo assim como as perguntas: quem é Ungaretti diante de Yeats? O que é a USP diante de Columbia? Quem são Claude Lévi-Strauss e Roger Bastide diante de Franz Boas? Quem são Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Florestan Fernandes diante de mim, com obra traduzida mundo afora? A hipótese é reforçada pelo fato de Freyre não ter manifestado solidariedade alguma aos cassados pelo AI-5, o que poderia ter feito sem medo de represálias, protegido pela proximidade com os poderosos de então. Não foi solidário porque não era parte de seu ideário considerar seus pares da USP companheiros, colegas, iguais, mas sim oponentes. A universidade pública brasileira frágil, quase calada, era seu ideal.

Paulo Emilio dizia de Roberto Campos <sup>43</sup> - economista que projetou as diretrizes do INC, Instituto Nacional de Cinema - que se tratava de um Eugênio Gudin que cita Brecht, o que o tornava apenas um pouco mais divertido que seu mestre. Gudin foi o tecnocrata que formulou a primeira política econômica dos militares de 1964. Gilberto Freyre seria um Ruy Barbosa que, ao invés de matérias *démodées* como Direito Romano, conhece Antropologia, o que o torna herdeiro dessa notável tradição de sábios moderninhos a serviço do poder retrógrado.

### 3.4 Abaixo o Fascismo!

*Chegou um tempo em que a vida é uma ordem.  
A vida apenas, sem mistificação.  
Carlos Drummond de Andrade*

*No Rio, assisti à primeira revolução política que o Brasil teve neste século - a do marinheiro João Cândido. (...) Uma noite (...) senti, na madrugada que começava, um movimento desusado na rua, onde passou a trote um piquete de cavalaria. A estranheza do fato cresceu quando ouvi falar a palavra revolução entre gente que se juntava nas esquinas. Revolução? Coisa assombrosa para a sede de emoção e conhecimento de minha mocidade. Indaguei como se passava o caso e apontaram-me o mar. (...) Acordei em meio duma maravilhosa aurora de verão. A*



*baía esplendia com seus morros e enseadas. Seriam talvez quatro horas da manhã. E vi imediatamente na baía, em frente a mim, navios de guerra, todos em aço, que se dirigiam em fila para a saída do porto. Reconheci o encouraçado 'Minas Gerais' que abria a marcha. Seguiam-no o 'São Paulo' e mais outro. E todos ostentavam, numa verga do mastro dianteiro, uma pequenina bandeira triangular vermelha. Eu estava diante da revolução. Seria toda revolução uma aurora? (..) Depois do almoço, fui assistir, no Congresso, à sessão onde se discutiria a anistia aos rebeldes, condição imposta para se renderem e pacificarem... Presenciei a atuação do deputado Irineu Marinho a favor dos marinheiros. Outros parlamentares os atacavam. (...) Era contra a chibata e a carne podre que se levantavam os soldados do mar. O seu chefe, o negro João Cândido, imediatamente guindado ao posto de almirante, tinha se revelado um hábil condutor de navios. Quando mais tarde assisti à exibição do filme soviético 'Encouraçado Potemkin', vi como se ligavam às mesmas reivindicações os marujos russos e brasileiros.*

O narrador destas linhas, retiradas de *Um homem sem profissão*, sublinha o acaso que o fez estar diante do inusual, que logo adiante assume outras dimensões. Espanto e fascínio o guiaram; a vontade simples e complexa de conhecer o mundo e seus fenômenos era o fundamento de suas atitudes; o rapaz de vinte anos seguiu também sua intuição: ter ou presenciar, ao alcance da mão e da vista, o protagonismo de quem sempre foi figurante motiva sim um belo *frisson* - a geração hoje cinquentona sentiu isso nas passeatas de 1977 no centro de São Paulo, nas greves do ABC no ano seguinte e nas diretas-já de 1984. Os verbos já dizem muito - *ver, presenciar, assistir* -; o narrador não visa a outra posição que não a do observador fascinado. A construção simbólica de si mesmo, com a qual se opera no universo da literatura, é suficientemente estável para manifestar inquietação apenas no plano do conhecimento, e não no plano da participação sem propósito; noutras palavras, Oswald não deseja tomar parte da Revolta liderada por João Cândido, nem vê cabimento nisso.

*Fito nas paredes do living espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obra-primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi a minha vida. Um grande Chirico de 1914 (...) Tarsila (...) Cícero Dias (...) Di*

(...) Picasso (...) São as minhas bandeiras que contam que nunca abdiquei na luta feroz dos meus dias.

Oswald era um colecionador de arte incomum; sua coleção de quadros era uma espécie de coleção de armas, equivalente estético aos inúmeros enfrentamentos que teve vida afora, ou ainda, uma extensão nas paredes de casa do que fora vivido fora dela. Em vários planos, - político, comportamental, literário - todos formando um sistema de vasos comunicantes. Um colecionador absolutamente criterioso. A predileção na Literatura Brasileira anterior ao Modernismo por Euclides da Cunha e Machado de Assis segue o mesmo critério, isto é, não são porta-vozes da classe dirigente, portam tensões ou rupturas formais e negatividade, pois o conjunto dessas qualidades parece ser o marco divisório entre o válido e o não-válido. E Aleijadinho ocupa um lugar de veneração na visão do mais radical iconoclasta modernista; aquele que provocou a ruptura mais escancarada com a arte que lhe era contemporânea - leia-se Bilac, Coelho Neto, a matilha de cachorros mortos parnasianos, que hoje pega mal chutar mais uma vez - ao mesmo tempo procurava um predecessor, na tradição artística nacional, que portasse valores equivalentes aos seus <sup>44</sup>. Não se tratava de negar o passado, sob a pecha de *ultrapassado*, nem de superdimensionar a vanguarda, sob cujas asas muita bobagem foi abrigada, ou mesmo muita barbárie - Marinetti e Ezra Pound foram fascistas, como seres civis e como escritores; organizar a história literária, e como consequência preparar uma antologia, sob o princípio de *paideuma* é, antes de mais nada, aplicar à literatura a infeliz idéia de pureza racial que Hitler tentou aplicar à humanidade: apenas isto deve ser lido e permanecer, todo o resto esquecido, banido... ora! Blaise Cendrars era homofóbico, anticomunista e partidário de Franco na Guerra Civil Espanhola - ainda assim um escritor de muito interesse. A imagem que ainda está vinculada a Oswald, de um moderninho estetizante, artisticamente estéril, não corresponde à atuação real do escritor consciente de seus limites - de seus fins - e de seus meios de expressão, em conflito com uma cidade / sociedade mesquinha, que lhe torcia o nariz.

**MSJM**

*Nosso apartamento na casa art-nouveau de Madame Kolny, Praça do Arouche frente ao pára-sol folhudo de D. Flor Vermelha, tinha dois quartos quadrados e um jardim de inverniais orquídeas como saudades. (...) A criada japonesa noticiava matinais jornais e inglêsa ta bão não bão para a risada livre de minha filha, colorista de montoadas revistas estrangeiras.*

### **Um Homem sem profissão**

*Dois quartos que aluguei na Praça da República, esquina da Rua Pedro Américo. Duas janelas engradadas para a praça, onde esplende Dona Flor Vermelha entre o verde das árvores e da grama. (...) A moça japonesa Toiô, que Deisi contratara (...) Toiô dera uma écharpe a Deisi, com um desenho erótico, trazida do Japão.*

Muitas passagens de uma e outra obra se sobrepõem, e indicam que a ficção e a literatura de memória estão muito próximas. Nas páginas finais de *Um homem*, Oswald comenta ou transcreve passagens do diário de sua *garçonnière*, na qual era conhecido como Miramar. Personagens transitam livremente entre os livros; as fronteiras de gênero são abertas pelo trabalho de criação; o *eu* que atravessou um labirinto de relatos - MSJM, *O perfeito cozinheiro* e *Um homem* - incorporou as qualidades dos narradores de cada um deles, assim como superou-lhes as limitações específicas: está pronto para a História.

As personagens que dizem *eu* em *Cemitério* deslocam-se numa selva de relatos e de nomes - reais e fictícios, postos de cambulhada, sem anunciar o tipo de vínculo à realidade. Na mini-biografia de Malraux - na verdade, a resenha de *André Malraux, une vie dans le siècle*, de Jean Lacouture - Paulo Emilio menciona uma personagem criada pelo seu biografado, o barão de Clappique, que

*pretendia quebrar a antinomia entre verdadeiro e falso através da noção de coisa vivida que tudo engloba: intenção, projeto, ação, veleidade, compensação e memória. André Malraux é muito isso e sugere às vezes aqueles mentirosos provisórios que têm algo de profetas e cujas mentiras os acontecimentos posteriores se encarregam de transformar em verdades. "O mundo, observou ele em certa ocasião, está ficando muito*

parecido com meus romances”.

O princípio de Clappique, digamos assim, pauta produções de Paulo Emilio de alcance e espírito muito distintos, como *Cemitério* e uma peça de 1935, a biografia fictícia de Hag Reindrahr,<sup>45</sup> um operário-poeta radical:

*Um de seus poucos poemas conhecidos, “Trecho de vida”, é dedicado a seus companheiros de prosa do mictório da fábrica. Um dia, num bonde recitava para uma mulher, para um soldado e para o cobrador, quando foi preso por um tira. Foi espancado na cadeia. Nessa época escreveu “Delegado”, dedicado ao Dr. Armando de Salles Oliveira e à Lili, da Pensão Paraíso, da Rua Amador Bueno. Saiu da cadeia a tempo de assistir o enterro de sua mamãe Rachel. Fez no túmulo o discurso-poema intitulado “Porque sou filho de uma prostituta”.*

Noutra passagem o pai de Hag aparece como *um operário da Fábrica Santa Maria* em Sorocaba; adiante, depois de ter deixado a prisão

*fez quatro conferências sobre o integralismo preparatórias do movimento antifacista de 7 de outubro. Nesse dia passou horas com um revólver em cada mão atirando sobre os integralistas e inspetores da Ordem Política e Social.*

O rompimento de limites entre ficção e realidade alcança também a carreira literária:

*Nos últimos meses de sua vida (trata-se de uma nota fúnebre) entrou em comunicação com o grupo intelectual moço de Movimento. Sua colaboração para o primeiro número dessa revista - o poema “Trecho de vida” - foi bastante discutida e comentada. A crítica se preocupou com esses versos. Murilo Mendes gostou. Manuel Bandeira meteu o pau.*

O grupo intelectual mencionado é Paulo Emilio, desdobrado em vários pseudônimos, e Decio de Almeida Prado, que de fato editaram esse jornal, um único número. Quarenta anos depois de Hag, nasceram Polydoro e as personagens de *Cemitério* cujo destaque é o funcionário de uma editora - um factótum: avaliador de originais, copidesque e entregador - a quem se atribui a autoria de um romance histórico, intitulado “Cemitério”, que põe em maus lençóis muita gente graúda que participou da chamada Revolução Constitucionalista. Quarenta e dois anos separam os tempos do enunciado e o

da enunciação. Sobreviventes de 32 ou parentes de mortos supostamente denegridos saem à caça do autor da famigerada narrativa, e o anônimo funcionário, como o narrador de QB, escreve notas para desafogar os nervos tensionados da perseguição - um tanto real, um tanto mera ameaça, um tanto apenas imaginária; e nessa dificuldade de ver com clareza a face do persecutor há um tributo negativo àqueles anos logo posteriores ao AI-5, quando Paulo Emilio, só para mencionar casos mais próximos, presenciou seu amigo Ruy Coelho ser preso e seu assistente Jean-Claude ser cassado, e a sociedade civil esteve à beira do esgarçamento, sob o jugo militar-policial. Àquelas notas, mais um relato que se soma a outros, não falta o acento esquizofrênico - ser e não ser o verdadeiro autor; apenas ter aprovado a edição o torna autor?; ou ainda: o compromete? - o que não pode ser entendido como análise psicológica da personagem, mas como desdobramento objetivo, no círculo restrito da intimidade, de imposições externas. O funcionário, num primeiro instante, está sozinho: Silveira, o dono da editora, nas palavras daquele, o abandonou, e não cuida de problemas, apenas do que resulta em lucros; o suposto autor, portador de um esboço, não de um nome, J. de Costas, deu sumiço; o conflito se estabelece entre desiguais: um grupo de orgulhosos portadores de sobrenomes ilustres e de um discurso vazio, de um lado; de outro, um anônimo solitário, sua consciência cindida, e uma narrativa em construção, em que o teor de verdade é o horizonte, posto que a composição literária se volta para tentativas de compreensão da história, para as quais a imaginação é um instrumento, não um empecilho. O peso que Paulo Emilio dá à questão dos nomes pode ser percebido na biografia de Hag Reindrahr, que dedica um poema ao governador do Estado, Dr. Armando de Salles Oliveira e à prostituta Lili: um nomão e um quase não-nome; colocá-los lado-a-lado relativiza o valor próprio de cada um, o que certamente era o desejo do criador de Hag. O caderno do funcionário da editora, a partir de meados da narrativa, é capaz de abrigar outras vozes, que se somam à do anônimo, dando-lhe espessura, e criam um nós harmônico, que resulta de um processo de adensamento; entre essas dicções se sobressai a do narrador-personagem Paulo Emilio, que recebe, num passe preciso, à maneira de Tostão, a incumbência de dirigir o jogo

narrativo:

*As possibilidades, porém, aumentam muito, meu caderno. Tem você, tenho eu, o “Cemitério” e agora Paulo. Juntos e mais aqueles que também pensam, agem ou escrevem, será menos penosa a procura de São Paulo e do povo, todos dizendo cada um, um retomando quando os outros cansam, como fizemos o buraco de dez metros no Paraíso e fomos embora na quarta-feira de Cinzas de 1937. Seja bem-vindo, Paulo, este caderno é seu, considere-se na sua vida.*

*“Eu não sou de Feira nem da Bahia, nasci na Frei Caneca mesmo mas tenho avô baiano e pernambucano e as avós vieram de Pelotas, RS, ou dos subúrbios de Manchester, paulista não há. Calça comprida recente (...) lia Raul de Leoni e ao Eça preferia Machado de Assis.”*

O funcionário tem uma sintaxe, um ritmo e um estilo próprios; a mesma coisa se pode dizer do outro narrador, Paulo Emilio; diferenças visíveis sim, mas sustentadas com dignidade por ambos, de tal maneira que entre eles há harmonia de pontos de vista. Até esse ponto, apenas se conheciam das circunstâncias de vida do funcionário as embananações familiares e o pé inchado; agora passa a ter um passado de preso político e, portanto, de militante político. Parece-me significativo que essa revelação se dê no momento em que passa a bola da narração adiante, ou melhor, em que partilha uma função com um *companheiro* - etimologia: aquele com quem se partilha o pão. Narrar tem aqui uma dimensão política. O *eu* se define ao perceber no outro o semelhante. O narrador se define como narrador e como ser político ao perceber no outro um outro narrador e um outro ser político. E ambos resgatam a vocação coletiva da literatura, tanto na criação quanto na recepção, instâncias do jogo artístico que deixam de ser distantes; algo assim como a socialização dos meios de produção literária:

*É mister tempo mas a vida pode passar para os livros, desde que todos colaborem e nada impeça que a ficção se transmita redistribuída.*

Os acontecimentos de 7 de outubro de 1934 na Praça da Sé, aqui já referidos, ocupam, ao lado da cena do enterro de Décio Pinto de Oliveira, o lugar central de *Cemitério* - ambos narrados por Paulo Emilio criador e personagem.

*(...) antes dos 18 a Juventude Comunista recrutado por Décio Pinto de Oliveira, morto na praça da Sé, num domingo à tarde em outubro de 1934, de revólver na mão dando batalha à polícia de Apolônio e aos integralistas. Tudo o que o Cemitério diz sobre a tarde funesta e luminosa comprime o que soube e imaginei, pois pouco vi, a mão no bolso do revólver trêmula do medo simples de morrer ou matar, só a maturidade me faria conhecer o pavor de aleijar. (...) É fora e longe de mim que se esboça a epopéia sonhada. Para o tropel da imaginação não atropelar os fastos a assinalar, acudi a pontos, vírgulas e dois pontos.*

Imaginário e memória caminham juntos, mas para que possam ganhar forma o narrador precisa tomar fôlego, fazer as pausas correspondentes aos movimentos da respiração para redigir, como se fosse um nadador se preparando para mergulhar. Entre as muitas propostas inteligentes da *École des Annales* está a de fazer do historiador um ser de imaginação livre, limitada apenas pela memória; Paulo Emilio historiador necessita também dos instrumentos da escrita para conter o transbordamento da faculdade de imaginar, a que se soma uma visível nota emotiva:

*O corpo de Décio Pinto de Oliveira foi conduzido na segunda-feira para a Consolação e de início o enterro combinou mal com o morto. Ferida, presa ou foragida a maior parte dos companheiros, dominava o cortejo a congregação da Faculdade de Direito, mancha negra de becas sugerindo reunião ao ar livre da Bucha.*

A narração-descrição do enterro é longa e muito bonita, feita por quem conhece cinema bastante bem, como comenta Calil no posfácio. Ou a câmera que registra está parada ou faz um *travelling* muito lento, para captar o movimento vagaroso e pesado de operários surgindo por trás de túmulos, envolvendo energicamente o cerco policial; policiais deixam de ser policiais - voltam a ser mera *presença plebéia?*, povo portanto - e se põem a rezar constrictos, chapéus fora da cabeça nas duas mãos - um belo *close*.

*Hoje eu gosto de pensar que naquele dia jurei que se dependesse de mim Décio Pinto de Oliveira não seria esquecido. Sou pessoal e transferível.*

A forma aberta de *Cemitério*, cheia de alusões pessoais de Paulo

Emilio, funciona como se fosse um corpo cujos poros estejam sempre prontos a absorver o que lhes é externo.

*De noite Vicente Rao (...) conversa vai conversa vem com vinho ele contou (...) 'Não adianta só prender porque soltam e eles têm tempo para ir fazer a greve. Eu mando prender e malhar, mas malhar muito, de maneira que eles vão soltos para a cama e até sarar não houve greve ou então a greve acabou.' Quem ouviu tudo bem foi d. Gilda (...) mãe de dois filhos e mãe não mente, eu nunca faria a minha mentir depois de morta.*

Paulo Emilio era um dos dois filhos de D. Gilda, cuja memória cauciona a narrativa, e introduz o tema da tortura, ao qual era especialmente sensível. Em meados de 1974, os órgãos de repressão militar que funcionavam à *socapa* - o termo é machadiano; quem o usou foi Antonio Candido <sup>46</sup>, relatando o caso - na Reitoria da USP, barraram a renovação do vínculo formal do professor de História de Cinema Brasileiro; houve uma conversa entre Paulo Emilio e o reitor, que o aconselhou a aceitar quieto a situação, que mais adiante surgiriam outras oportunidades, etc. A proposta foi recusada pelo professor, que anunciou que não estava preocupado com o caso específico dele, que dava como perdido, mas com a humilhação que a universidade pública estava sofrendo; e prometeu fazer o maior barulho possível em torno do assunto. Acredito que haja um paralelo entre a ameaça sofrida por Paulo Emilio e a ameaça de processo na Justiça Militar para o funcionário da editora em *Cemitério*. Para Antonio Candido, o que teria desencadeado a ação repressora foi a participação de Paulo Emilio, no ano anterior, num debate organizado no Instituto de Estudos Brasileiros sobre a década de trinta. Presentes a geração de *Clima*, Sérgio Buarque de Holanda e Flávio de Carvalho. O autor de *Raízes do Brasil* recusou-se a falar sobre a década em pauta, argumentando que ele e Flávio eram dos anos vinte; Paulo Emilio se ateve a um único tema, a transformação da tortura rudimentar, restrita ao uso de um pedaço de madeira ou um cano de borracha, em tortura científica, para a qual Vicente Rao e Filinto Muller, alçados a postos-chave naqueles anos, deram contribuições notáveis, introduzindo o uso de aparelhos elétricos modernos no trabalho da polícia; falava como se estivesse elogiando, na trilha do humor negro, segundo Antonio Candido. Tudo isso, dito com todas as



letras, está em *Cemitério*, posto estrategicamente na boca de um policial muito cômico de seu dever:

*Uma coisa porém eu confirmo aqui, naquele tempo não havia eletricidade, máquina e aparelho, só cano de borracha. (...) No meu tempo em São Paulo ninguém trefava com água e eletricidade. Fogo sim, pois todos os rapazes fumavam cigarros Yolanda.*

Está também em *Três mulheres*, no qual o filho de Polydoro morre sob tortura, para a qual o narrador contribuiu indiretamente, na função de alcaguete; está na mini-biografia de Malraux, na distinção entre terrorismo e tortura praticada pelo Estado:

*Como na história do século a tortura aparece em geral associada ao terrorismo, Malraux às vezes engloba os dois temas numa mesma meditação. Para ele, 'a fonte do terrorismo é a esperança. A esperança não consiste numa certeza de sucesso imediato para si próprio ou para os companheiros. A esperança é o élan histórico, é o futuro inelutável'. Segundo Malraux o ato de torturar não possui uma fonte equivalente e leva as coisas longe demais. 'Todo o sistema é colocado em questão. E mesmo, digamos a palavra, a civilização.'*

Ou na transcrição de parte do discurso do Ministro da Cultura de De Gaulle, que precedeu à transferência das cinzas de Jean Moulin, líder da Resistência Francesa, morto nas mãos da Gestapo, para o Panthéon <sup>47</sup>:

*'... entra aqui, Jean Moulin, com o teu terrível cortejo. Com aqueles que como você morreram na tortura e não falaram; e mesmo, o que é talvez ainda mais atroz, tendo falado ...'*

Na mini-biografia de Arnaldo Pedroso d'Horta de 1973, a combinação de ameaça e uso da força bruta configura tortura:

*... na defesa de Geny Glaeser, a mocinha militante e juridicamente sem pátria que a trinca sinistra da época - Getúlio, Rao e Filinto - procurava expulsar do país e mais tarde conseguiu, numa das noites do medo que periodicamente nos são impostas.*

Na biografia de Miguel Almeréyda, o relato de sua morte, numa prisão - praticada, por ordem do Estado francês, por outro preso. Creio que os

exemplos bastam. A hipótese de Antonio Candido é bem plausível, considerando que alguns integralistas mencionados por Paulo Emilio, como Miguel Reale e Alfredo Buzaid, eram em 1974 recentes ex-reitores da USP, assim como era vivo Vicente Rao, professor aposentado do Largo de São Francisco - todos influentes; todos, a despeito de títulos, pouco expressivos como intelectuais; todos conhecedores do prestígio de Paulo Emilio e do grupo de *Clima*; todos atuando do lado mais conservador, ao contrário de outros ex-integralistas que perceberam o erro de juventude e tomaram outros rumos, como Francisco Luiz de Almeida Salles, Goffredo da Silva Telles Jr., Lauro Escorel, Dom Hélder Câmara.

Fiz essa volta toda para poder expor uma leitura de *Cemitério* diversa um nadinha da que consta no posfácio de Carlos Augusto Calil. Imaginemos a edição do livro no momento em que foi escrito - não haveria uma reação semelhante à que houve na reitoria da universidade? O processo na Justiça Militar que pesa sobre a cabeça do funcionário da editora - que ocupa o campo do imaginário de *Cemitério* - não seria uma espécie de transferência de domínio? Aquilo que é antecipado pelos mecanismos racionais passa a ocupar o campo da criação artística; torna-se, assim, um recurso literário, através do qual é exposto o modo de fabricar mentiras e silenciar verdades. O que está em jogo não é o conteúdo do romance histórico "Cemitério", aceito como verdadeiro, mas punir quem expôs o que, a partir de um ponto de vista retrógrado, deveria ser silenciado. Nesse sentido, a cisão entre o livro *Cemitério* - o que tem vida material - e o romance "Cemitério" é apenas da ordem da extensão das coisas; aquele contém comentários sobre este, e algo como um exercício de prever a futura reação dos reacionários, que não precisam ser chamados por outro nome, apenas serem desmistificados, o que Paulo Emilio alcançou em cheio. Ou seja, escreveu História; deixou em maus lençóis um monte de figurões de um período decisivo, e não apenas os de 32.

Uma questão de *Cemitério* que me chama a atenção é a procura pelo povo, pelos paulistas e por São Paulo; a distinção entre a cidade e os seus naturais. A restrição da vida do factótum da editora à contingência (mulher e filha de nomes fugidios <sup>48</sup>, pé inchado, trabalho alienado, ameaça do processo) faz desse ser uma encarnação de uma frase de *Memórias póstumas*, capítulo

do delírio - *a enxada e a pena, úmidas de suor*. Trabalho braçal e trabalho intelectual, lado-a-lado, sem hierarquia, ambos executados no limite das forças do trabalhador, ambos igualmente explorados. Tudo isso não descreve o baiano de Feira de Santana - entregador, revisor, editor, autor(?) - a quem o leitor se afeiçoa necessariamente? Ele não é o *povo*, objeto da procura desta ficção? A procura teria dado resultado, mas o lado negativo da coisa é que o povo encontrado não está nada bem...

Que outro escritor tratou de um assunto tão forte como a tortura com tanta clareza e inteligência? Como Machado, um conjunto de alusões a fatos verídicos no meio da ficção, que não se reduzem a apoio ou procura de *efeito do real* <sup>49</sup>, forma um enigma - *Cemitério* não é livro de leitura fácil, muito menos o autor de QB, a cuja decifração, neste ponto específico, John Gledson se propõe; como Oswald, fronteira de gêneros e dos estatutos correspondentes são rompidos; como Clappique-Malraux, um conceito mais enérgico e espirituoso supera a cansada dicotomia entre falso e verdadeiro; como na linhagem sterniana, o primado do imaginário não suprime a história, mas modifica-lhe a situação diante da literatura - essas parecem-me as filiações mais evidentes da última obra, inacabada e plena, de Paulo Emilio.

<sup>1</sup> “Miramar na mira” e “Serafim: um grande não-livro”.

<sup>2</sup> Daqui em diante, MSJM.

<sup>3</sup> Em “Mãe, coragem”, Caetano Veloso e Torquato Neto mencionam a leitura do livro, juntamente com literatura de cordel, entre os afazeres de uma mãe brechtiana, cujo filho deixou a casa e foi para a cidade grande:

*“Mãe, não chore  
Não tem jeito  
Pegue uns panos pra lavar  
Leia um romance  
Leia Alzira, a morta virgem  
O grande industrial  
Eu por aqui vou indo muito bem  
De vez em quando brinco Carnaval  
E vou vivendo assim: felicidade  
Na cidade que eu plantei pra mim  
E que não tem mais fim  
Não tem mais fim  
Não tem mais fim”*

<sup>4</sup> Carlos Roberto de Souza, *Nossa aventura na tela*. Paulo Emilio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*

<sup>5</sup> Em meados dos anos trinta, o jornalista Victor de Azevedo, companheiro de prisão de Paulo Emilio - motivada pelo vínculo à Jota, a Juventude Comunista - é chamado a participar da construção coletiva de um túnel, ligando a cela a um galinheiro, para a qual o futuro pesquisador de cinema procurava animar seu colega:

- Desça, Victor, vá ver e faça um pouco de força. Que maravilha! *É cinematográfico!*

<sup>6</sup> *Raízes do Brasil*, pg. 31; “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, in *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

<sup>7</sup> A expressão é comum na crítica cinematográfica; Jean-Claude Bernardet a usa, em obra citada.

<sup>8</sup> “Machado Maxixe: O Caso Pestana”, in *Sem receita*.

<sup>9</sup> A expressão consta de uma música de Gilberto Gil e Torquato Neto, inclusive o título.

<sup>10</sup> *A Bela Época do Cinema Brasileiro*.

<sup>11</sup> *Machado de Assis: ficção e história*.

<sup>12</sup> Uso a expressão para indicar uma tradição de que participa Sterne, mas que

remonta a outros ficcionistas tão importantes quanto o inglês, como Rabelais e Cervantes.

<sup>13</sup> Karl Marx, *Introdução à crítica da Economia Política*.

<sup>14</sup> Recentemente, Caetano Veloso, no meio de uma apresentação, mencionou que todas as cidades tinham uma falha, a que São Paulo não escapava, pois aqui há a *Falha de São Paulo*, quase o nome de um jornal inominável. Bem oswaldiano.

<sup>15</sup> Em “Esquema de Machado de Assis”, Antonio Candido afirma que *a obra de Machado de Assis se articula, muito mais do que poderia parecer à primeira vista, com os conceitos de alienação e decorrente reificação da personalidade, dominantes no pensamento e na crítica marxista de nossos dias e já ilustrados pela obra dos grandes realistas, homens tão diferentes dele quanto Balzac e Zola*. Parece-me igualmente válido para MSJM.

<sup>16</sup> “Estouro e libertação”, in *Vários escritos*.

<sup>17</sup> “Estouro e libertação”, “Oswald viajante” e “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, in *Vários escritos*.

<sup>18</sup> “Auto-retrato”, Oswald de Andrade, in Vera Maria Chalmers, *3 linhas e 4 verdades*.

<sup>19</sup> “Poemas da colonização”, in Oswald de Andrade, *Poesias reunidas*.

<sup>20</sup> “Estouro e libertação”

<sup>21</sup> *Belo poeta francês* é a expressão de uma notícia de jornal para referir Blaise Cendrars, conforme o livro de Alexandre Eulalio *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, no qual consta o trecho de poema reproduzido.

<sup>22</sup> “Roteiro das Minas”, in *Poesias Reunidas*.

<sup>23</sup> Tentei usar termos meus para entender o conceito de individuação de Adorno, a partir de *Minima moralia* e da “Palestra sobre lírica e sociedade”. Convém não esquecer que sociedade é para Adorno aquilo que não se permite definir, mas do qual não é possível prescindir - apenas um exemplo entre muitos possíveis para indicar a dificuldade estimulante que é lidar com o filósofo de Frankfurt.

<sup>24</sup> *Ocupante e ocupado* são termos utilizados por Paulo Emilio em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”; definem-se por oposição e dizem respeito às sociedades colonizadas, cujas cinematografias são subdesenvolvidas, o *que não significa estágio, mas estado*. Ao longo do ensaio os termos são usados várias vezes, sem que haja uma conceituação - provavelmente não necessária, posto que o contexto em que as palavras aparecem esclarece-lhes o significado. Para simplificar: *ocupante* é aquele que pertence à minoria de

trinta por cento da população brasileira a quem se destinam a produção e o consumo, ou aquele que, no universo do cinema, representa os interesses estrangeiros, como os exibidores; também quem porta uma mentalidade vinculada aos trinta por cento ou àqueles interesses. Projetei, consciente da simplificação que estou cometendo, por conta da distância dos tempos históricos de referência, esses termos nas atitudes de Oswald - a mudança radical de mentalidade depois da queda do café, o prefácio autoflagelante de *Serafim*, a ênfase no caráter imperialista - e portanto, fazendo parte do lado *ocupante* - da expansão do modernismo literário. Ainda assim, creio que é um modo válido de tentativa de compreensão da trajetória de um escritor entre os máximos da Literatura Brasileira, considerando que muita coisa terá permanecido nos quarenta anos que separam a Revolução de 30 dos anos do milagre.

<sup>25</sup> "Euclides da Cunha, Olavo Bilac e o Integralismo", in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente* (org. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado).

<sup>26</sup> "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade".

<sup>27</sup> "Um discípulo de Oswald em 1935" in Paulo Emilio Salles Gomes, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*.

<sup>28</sup> Gilda de Mello e Souza, *Depoimento no Museu da Imagem e do Som*, São Paulo, 1991; Raquel Gerber, "Paulo Emilio, Glauber Rocha e o Cinema Novo", in *Ensaio de Opinião 2-4*; Zulmira Ribeiro Tavares, "Biografismo em Paulo Emilio" e "O antes e o depois", in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*; Idem, "Paulo Emilio: cinema e Brasil", in *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

<sup>29</sup> 'Revolução, cinema e amor', in Paulo Emilio Salles Gomes, *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. 2.

<sup>30</sup> Antonio Candido relatou o episódio em evento realizado na Cinemateca Brasileira - isto aqui é obra de Paulo Emilio, disse na ocasião - em outubro de 2002. Consta também de "Informe político", Antonio Candido, in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*.

<sup>31</sup> Encontrei na internet - site <http://www.circolorossellimilano.org/> - uma biografia de Caffi na qual consta o seguinte: *amico particolarmente devoto gli fu lo scrittore brasiliano E.P.Sales Gomez*.

<sup>32</sup> "Anarquismo e cinema", in *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, vol. 2.

<sup>33</sup> Trata-se de um dos poemas de *Lira paulistana*; in Mário de Andrade, *Poesias completas*.

<sup>34</sup> "A imaginação como elemento político", in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. Os textos sobre André Bazin, André Malraux e Arnaldo Pedroso

d'Horta estão publicados no mesmo volume.

<sup>35</sup>"Invocação", in *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 agosto 1990.  
"Aí está o poema"... "puros intelectuais de São Paulo". Lygia Fagundes Telles, *idem, ibidem*.

<sup>36</sup>"Apresentação", in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*.

<sup>37</sup> Paulo Emilio registra em *Vigo, vulgo Almereyda* que a família Vigo tinha um brasão no qual constava a divisa *Eu defendo o mais fraco*. Uso o termo inspirado por essa menção.

<sup>38</sup> O militante político e o ser imaginoso se encontravam várias vezes, como no seguinte episódio de 1937, relatado por Decio de Almeida Prado a Zenir Campos Reis: Paulo Emilio tinha fugido, por um túnel, do Presídio do Paraíso, o que lhe impedia usar o nome verdadeiro, e por isso usava um codinome, mais ou menos secreto, tomado de uma personagem de Eça de Queiroz; em visita a Maria Isaura Pereira de Queiroz, é atendido pela empregada, que apesar da barba o reconhece, a quem diz:

- Diga a Maria Isaura que é o João da Ega.

- Dona Maria Isaura, o Paulo Emilio ficou louco! Está aí na porta dizendo que é o João da Égua...

Uma variante do caso está mencionada em *Cemitério*: um chefe do DOPS, chamado Egas Botelho, é referido pelos subordinados como *Éguas - bem longe do lombo dele, é claro*.

<sup>39</sup> Apud Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes : a poesia como totalidade*.

<sup>40</sup> "Paulo Emilio, preso político", Vitor de Azevedo, in *Ensaio de Opinião 2-4*.

<sup>41</sup> "A Contribuição de John Gledson", in *Seqüências brasileiras*.

<sup>42</sup> Recorri a *Ideologia da Cultura Brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, para obter informações a respeito de Gilberto Freyre.

<sup>43</sup> "Roberto Campos em ritmo de aventura", in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*.

<sup>44</sup> Murilo Marcondes de Moura alertou-me para a importância de Aleijadinho na concepção de Oswald de uma arte brasileira na qual os modernistas pudessem se entroncar.

<sup>45</sup> "Hag Reindrahr", in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*.

<sup>46</sup> "Informe político", Antonio Candido, in *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*.

<sup>47</sup> ... *entre ici, Jean Moulin, avec ton terrible cortège. Avec ceux qui sont morts*

*dans les caves sans avoir parlé, comme toi ; et même, ce qui est peut-être plus atroce, en ayant parlé ... Jean Lacouture, André Malraux, une vie dans le siècle.*

<sup>48</sup> Tive oportunidade de ler a reprodução direta, não corrigida, dos manuscritos de *Cemitério* - gentileza de Augusto Massi, editor da Cosac Naify; ora os nomes da mulher e da filha do funcionário da editora são grafados Claudina e Rosália, ora Rosalina e Cláudia, sempre sob a pena do pai-marido. Considerando a importância que Paulo Emilio dava aos nomes das personagens, acredito que o autor usou essa variação como recurso para indicar a distância fugidia entre os membros da família; Carlos Augusto Calil, organizador da edição, a título de tornar mais legível a obra inacabada, optou por fixar um único nome para cada personagem - o que me parece válido.

<sup>49</sup> "O efeito do real", in Roland Barthes, *O rumor da língua*.



#### 4. O sentido construtivo da destruição

*A arte que interessa é aquela que procura destruir uma suposta verdade.*

Flávio de Carvalho

##### 4.1 Notícias gerais

Maricota continua na *sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas*, lendo o jornal, em que *anda todo o presente*. Do mesmo modo como Oswald a encontrou há mais de dez anos. Hoje, 9 de outubro de 1934, terça-feira, há notícias do que ocorreu domingo na Praça da Sé; ontem o jornal não circulou, porque era segunda. Maricota é contra a violência e não se conforma com brigas:

- Para que brigar? Um país tão grande, tão próspero! Há espaço para todos. Por que o Getúlio não evita essa discórdia? Bastava ele vestir uma camisa verde e colocar uma bandeira vermelha na mão esquerda. Pronto! Os dois lados satisfeitos... Olha aqui, o filho do Dr. Salles Gomes era um dos oradores comunistas; imagina, um rapaz de boa família, metido nessas encrencas! Eles são os proprietários da Tecelagem Santa Maria, em Sorocaba, muito ricos... E o rebento vira comunista! Devia ser proibido. Notícia assim eu mal leio. E amanhã vai forrar a gaiola dos passarinhos.

No jornal, consta também uma entrevista com a senhora que posou para uma pintura a óleo de Almeida Jr.

- Hoje estou com sessenta anos, quando posei para o quadro do Almeidinha tinha dezoito. Me lembro muito bem. Aquela fazenda era a maior e a mais bela da região. Meu pai, que era o administrador, e eu tentamos fazer que não fosse o lugar mais injusto; hoje tenho o sentimento de que fiz muito pouco; o proprietário tinha dois filhos, que não moravam lá.

- Mas a senhora fazia uma pose tão senhoril, dava a entender que era a filha do fazendeiro...

- Pois é; era apenas a filha de um empregado, ainda que fosse o lugar-tenente do patrão. Almeidinha me orientava a ficar num determinado lugar, empertigada, sem me mexer, sentada na frente de uma cadeira vazia.

- E o cabelo era daquele tamanho? O livro era um romance?

- Nunca usei cabelo tão longo; aquilo foi um exagero do artista. Quando vi o quadro pela primeira vez, na fazenda ainda, não estava assim... Foi feito depois, no atelier. Ah, o livro... Havia lá uma biblioteca enorme, muita coisa de agricultura, que não me interessava, mas também obras completas de muitos romancistas, historiadores ... Eu lia esses, mas na hora de posar houve uma afobação, Almeida falava *vamos aproveitar essa luz magnífica, preciso de um livro qualquer!*, e alguém, não me lembro quem, trouxe até a varanda um livro de receitas que estava na cozinha; só foi trocado quando houve uma pausa no trabalho do artista e de sua modelo... Imagine, eu, modelo...

- A senhora então era de fato uma leitora; a obra era realista até esse ponto... *Saint-Clair das Ilhas* a senhora leu? E chegou a alfabetizar os colonos e meeieiros?

- Era o livro mais requisitado na biblioteca, uma edição portuguesa, todos da casa leram... Eu era a professora da fazenda. Pedi a meu pai que convencesse o patrão a construir uma pequena escola, perto da sede. Crianças de manhã, adultos à noite. Lembro-me especialmente de João Cândido, um colono que também posou para o Almeida; era quieto, atento, inteligente - aprendi com ele muita coisa, o sentido profundo da solidariedade, estórias e casos do maior interesse; eu apenas o ensinei a ler e escrever. Conversávamos muito, ele pitando sua palhinha, eu tomando café. E o quadro resultou extraordinário, não acha? A versão brasileira de *O pensador* de Rodin.

- Parece que a senhora ainda possui alguns móveis e objetos daquela fazenda...

- Pois é, papai e eu acabamos recebendo como salário dos nossos últimos meses sacas de café, poltronas, livros... Alguma coisa tenho até hoje, móveis sólidos, bem feitos. Estas cadeiras são aquelas do quadro do Almeida, apenas troquei o tecido.

- Posso sentar? Tenho a sensação de que nesta cadeira se pode ler com maior penetração certos romances...

Maricota não gostou de ler a entrevista.

- Quem essa fulaninha pensa que é? Teve a sua gloriola e ainda não

larga o osso. Parece o Pádua do *Dom Casmurro*... Como se não bastasse, é também comunista, amiga daquela louca da Patrícia Galvão, defende o voto feminino... Cada macaco no seu galho, política é coisa de homem.

#### 4.2 Quase dialética

A palavra *destruir* e suas variantes são muito freqüentes no amargo balanço que Mário de Andrade fez do modernismo no Brasil, em 1942<sup>1</sup>. Uma aristocracia do espírito - os artistas modernistas, pintados como um bando de porra-loucas *num baile sobre os vulcões, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra* - encontrou na aristocracia do café um impulso autofágico, *por não ter mais uma significação legitimável, desprovida de realidade vital, em estado de decadência*, para juntas dar curso a um projeto conscientemente antipopular, ao mesmo tempo internacionalista e nacionalista, prepotente, antiburguês e destruidor - este último traço seria *seu sentido específico e histórico. Mas esta destruição não apenas continha os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira*. Há um esquema dialético na compreensão do significado do modernismo: a destruição seria o segundo passo, necessário, para que pudesse ser dado o terceiro, o da síntese, - o que lhe dá um sentido construtivo, em última análise. Nega-se valor à boçalidade recoberta pela consagração a título de abrir caminho para o legitimado apenas por suas qualidades intrínsecas. A Revolução de 1930 e a constituição do Partido Democrata faziam parte da mesma fúria devastadora - e esses foram os primeiros passos fora dos salões modernistas, os de Olívia Guedes Penteadó, Paulo Prado e Tarsila do Amaral, que os modernistas deram, ainda sentindo o *frisson* do impacto da mudança de objeto a ser destruído - não mais uma arte rançosa, agora a organização injusta da sociedade. O impulso destrutivo que subjaz à história do cinema brasileiro é objeto de um estudo de Jean-Claude Bernardet<sup>2</sup>; o ponto de partida é uma reflexão do psicanalista Didier Anzieu: *criar requer, como primeira condição, uma filiação simbólica com um criador reconhecido. Sem tal filiação e a sua posterior renegação, não há paternidade possível de uma obra*. O objeto de análise

são os primeiros filmes de Bressane e Sganzerla - *O anjo nasceu, Matou a família e foi ao cinema* e *O bandido da luz vermelha* - e o criador reconhecido a que se filiam é Glauber Rocha. Jean-Claude faz análises que poderiam ser chamadas *filológicas* dos filmes, articulando e destrinchando som e imagem, tomando o cinema de Glauber como ponto de fuga e de referência negativa - *negativa* num sentido semelhante do que Mário chama de *destrutivo*: a obra seria uma quase maldição do artista, pois negar ou destruir resulta em construir o novo.

O amargor do ensaio de Mário, suponho, vem do sentimento de que o processo de destruição da sociedade injusta não deu resultado, e o mundo em 1942 estava passando por uma guerra - diante das quais o artista era impotente. O modernismo teria logrado destruir, num exercício alegre, enérgico e anárquico, uma arte cujo ranço já a tornava insuportável; a prática destrutiva dos cineastas revestiu-se de um caráter histórico que a contradizia, pois indicava mais impotência real que simbólica capacidade demolidora - um problema das fitas, não da leitura de Jean-Claude, na qual me inspirei para analisar algumas cenas de QB e de *Cemitério*.

#### 4.3 Assis, Andrade & Gomes Destruidores Associados

Por baixo do mundo sensível, pulsa o conjunto das coisas imaginárias e do espírito que compõem uma sociedade, com a qual mantêm uma relação dinâmica e tensa; esse conjunto é espesso e opaco, e só se permite perscrutar pela obra de arte digna do nome, elaborada pelo criador consciente, aquele que opera nos limites de seus meios e faz valer seu engenho como alta forma de conhecimento, ou pelo estudioso que lança mão com rigor e discernimento dos instrumentos das ciências humanas, aí inclusas teoria e história das linguagens artísticas. Essas qualificações, que a experiência de leitor orienta a usar com parcimônia, aplicam-se a Machado de Assis, Oswald de Andrade e Paulo Emilio Salles Gomes, tanto como ficcionistas quanto como ensaístas; este é o vínculo mais forte entre os três. Porque elaboraram sua literatura segundo princípios colocados além das

fronteiras da arte, seus receptores tornam-se - se se dispuserem a um esforço de leitura enquanto reestruturação rigorosa das obras - conhecedores do Segundo Império escravagista, do final da República Velha cafeeira em processo rápido de industrialização, das radicalizações que marcaram a década de trinta e dos tempos do *econômico milagre* - um termo esóterico muito adequado para um período de mistificações de toda ordem.

Há também diferenças grandes entre os três criadores, desde a importância de cada um no sistema literário brasileiro até as características personalizadas de estilo: a sutileza de Machado, o escancaramento de Oswald, o vai-e-vém entre esses dois pólos de Paulo Emilio. Por um lado, não faz sentido passar por cima das diferenças, que têm peso e significado próprios; por outro, os termos de aproximação são tantos, que aqueles se relativizam e acabam um pouco na sombra. O esforço de desmistificar os congrega; a criação de personagens que denunciam, de forma voluntária ou não, a própria classe; um sentimento objetivado - se é possível falar nesses termos - de que a ausência de consciência histórica é também um problema literário; a criação de formas não banalizadas de responder àquela ausência - os pontos de contato são vários. Considerando o conjunto dessas respostas, uma interpretação válida, salvo engano, é de que certa literatura responde ao desejo dos brasileiros de ter uma história, ou uma consciência histórica - o que não é um mero jogo de palavras com a expressão cunhada por Antonio Candido. Machado torna-se predecessor, mas não o único, *bien sûr*, dos dois ficcionistas paulistas, num sentido muito específico. Na *Formação da Literatura Brasileira*, segundo o autor *uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura*, o criador de *Dom Casmurro* é uma espécie de ponto de fuga, posto que nele convergem linhas evolutivas oriundas do romance romântico, tomado como inspiração, modificado pela retomada de temas, situações narrativas ou cenas, adensado e superado. A validade desse sistema explicativo pode ser encontrada no rigor das análises, no acerto das hipóteses de investigação, na combinação articulada de história e estética como os fundamentos do fenômeno literário - enfim, na lógica interna da obra. O tempo decorrido desde sua publicação, - já cinquenta anos - as inúmeras leituras, mesmo as que contêm restrições,

também são critérios para avaliar uma obra de ciências humanas, segundo Fernando Novais <sup>3</sup>. Em resposta a uma pergunta sobre *O trato dos viventes*, de Luiz Felipe de Alencastro, Novais esclarece as divergências entre o seu ponto de vista e o de Alencastro, e afirma *como em história não há certo ou errado absolutos - como em geometria - essas diferenças devem ser encaradas com naturalidade. Cabe aos leitores verificar quem dá mais inteligibilidade ao objeto. Não é assim?* A inteligibilidade que Antonio Candido deu ao seu objeto é o farol que guia todos os que se aventuram, expertos ou novatos, em navegações pela literatura brasileira.

Proponho aqui que um esquema semelhante seja aplicado a escritores posteriores ao autor de QB, de tal maneira que linhas de continuidade se iniciem no nosso escritor máximo e façam o vínculo com o século XX intelectual e criador:

a. "Instinto de nacionalidade" => "Manifesto Pau-Brasil", "Manifesto Antropófago", *Testemunho de uma geração*, *Plataforma da nova geração*, *Formação da Literatura Brasileira*, "Literatura e subdesenvolvimento", "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento"

b. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba*, *Memorial de Aires* => *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, *Um homem sem profissão*, *Três mulheres de três papéis*, *Jóias de família*, *Cemitério*

c. "O espelho" => "O espelho", de Guimarães Rosa

Estas bastam como exemplos esclarecedores, mas certamente existirão outras linhas, como a que leva direto a certos espíritos livres, como Celso Furtado, um intelectual que não teve a literatura como centro das suas atividades; em 1999, publicou um ensaio breve, de muito acuidade, "Machado de Assis: contexto histórico" <sup>4</sup>, voltado para a apresentação das forças em jogo no momento em que Machado formula sua *Weltanschauung* - visão de mundo: *sua obra continua a ser atual porque o quadro de perplexidade que ele esboçou ainda é o retrato mais fiel da alma do brasileiro*. O subtítulo do livro em que consta o ensaio é *Reflexões sobre a formação do Brasil*. O intelectual que teorizou sobre a superação do subdesenvolvimento, procurou colocá-la em prática, interrompida por forças interessadas na manutenção daquele estado de coisas, encontra Machado:

o autor de QB surge no horizonte de todo aquele que ousa tomar as coisas pela raiz - ser radical, etimologicamente - no Brasil, e refletir a respeito.

<sup>1</sup> "O movimento modernista", in *Aspectos da Literatura Brasileira*.

<sup>2</sup> O vôo dos anjos.

<sup>3</sup> A entrevista consta do volume *Aproximações*.

<sup>4</sup> O ensaio consta de *O longo amanhecer*.



## Bibliografia

### Obras de Machado de Assis, Oswald de Andrade e Paulo Emilio Salles Gomes

Andrade, Oswald de, *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980. 2ª ed. .  
-----, *Estética e Política*. São Paulo, Globo, 1992.  
-----, *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. 5ª ed. .  
-----, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 2004.  
-----, *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. 5ª ed.  
-----, *Ponta de lança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.  
-----, *Um homem sem profissão*. São Paulo, Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 2ª ed. .

Assis, Machado de, *Casa Velha*. Garnier, Rio de Janeiro, 1991.  
-----, *Obra Completa* (org. Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986. 3ª ed. .

Salles Gomes, Paulo Emilio, *Amar, verbo intransitivo* (datiloscrito). São Paulo, 1969.  
-----, *Cemitério*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.  
-----, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra e Embrafilme, 1980.  
-----, *Crítica de cinema no Suplemento Literário* Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro, Paz e Terra e Embrafilme, 1982.  
-----, *Humberto Mauro Cinearte Cataguases*. São Paulo, Perspectiva e Edusp, 1974.  
-----, *Jean Vigo*. Paris, Éditions du Seuil, 1988.  
-----, *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. (org. Carlos Augusto Calil e Maria Teresa Machado). São Paulo, Brasiliense e Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986.  
-----, *Três mulheres de três ppês*. São Paulo, Perspectiva, 1977.  
-----, *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo, Companhia das Letras, Edusp, 1991.

### Obras de apoio

Adorno, Theodor, *Filosofia da nova música* (trad. Magda França). São Paulo, Perspectiva, 1974.  
-----, *Minima Moralia* (trad. Luiz Eduardo Bicca). São Paulo, Ática, 1993.  
-----, *Notas de literatura I* (trad. Jorge de Almeida). São Paulo, Duas Cidades e Editora 34, 2003.  
-----, *Prismas* (trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida). São Paulo, Ática, 2001  
-----, *Teoria estética* (trad. Artur Morão). Lisboa, Edições 70, 2006.  
----- et alii, *Textos escolhidos* (trad. José Lino Grünnewald et alii). São Paulo, Abril, 1980.

- Andrade, Mário de, *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 1978. 7ª ed. .
- , *Poesias completas* (org. Diléia Zanotto Manfio). São Paulo, Edusp, 1996.
- Arantes, Otília Fiori e Arantes, Paulo, *Sentido da formação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.
- Araújo, Vicente de Paula, *A Béla Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Auerbach, Erich, *Mimesis* (trad. I. Villanueva e E. Imaz). La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986.
- , *Ensaio de Literatura Ocidental* (org. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. / trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Macedo). São Paulo, Duas Cidades e Editora 34, 2007.
- Barthes, Roland, *O rumor da língua* (trad. Mário Laranjeira). São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- .
- Bazin, André, *Qu' est-ce que le cinéma?* Paris, Editions du Cerf, 1960.
- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (trad. José Carlos Martins Barbosa et alii). São Paulo, Brasiliense, 1991. 2ª ed. .
- , *Magia e técnica, arte e política* (trad. Sérgio Paulo Rouanet). São Paulo, Brasiliense, 1985.
- , *Poesia y capitalismo* (trad. Jesús Aguirre). Madrid, Taurus, 1980. 2ª ed. .
- Bernardet, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. 2ª ed. .
- , *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- Bosi, Alfredo, *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo, Ática, 1999.
- Braudel, Fernand, *História e Ciências Sociais* (trad. Rui Nazaré). Lisboa, Editorial Presença, 1986. 5ª ed. .
- Burckhardt, Jacob, *A Cultura do Renascimento na Itália* (trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- Candido, Antonio, *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo, Ed. Unesp, 1992.
- , *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2007. 11ª ed. .
- , *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993.
- , *Vários escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1995. 3ª ed. .
- et alii, *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1974. 4ª ed. .
- Chalmers, Vera Maria, *3 linhas e 4 verdades*. São Paulo, Duas Cidades e

- Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- Ensaio de Opinião 2-4*. Rio de Janeiro, Inúbia, 1978.
- Fávero, Afonso Henrique, *Aspectos do memorialismo brasileiro*. São Paulo, Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1999.
- Febvre, Lucien, *Textos escolhidos* (org. Carlos Guilherme Mota). São Paulo, Ática, 1992. 2ª ed. .
- Fonseca, Maria Augusta, *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo, Globo, 2007. 2ª ed. .
- Freyre, Gilberto, *Tempo morto e outros tempos*. São Paulo, Global e Recife, Fundação Gilberto Freyre, 2006. 2ª ed. .
- Furtado, Celso, *O longo amanhecer*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1999.
- Franco, Maria Sílvia Carvalho, *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Ed. Unesp, 1989. 4ª ed. .
- Friedman, Norman, "Point of view in fiction", in Philip Stevick (org.), *The theory of the novel*. Nova York, The Free Press, 1967.
- Gledson, John, *Machado de Assis: ficção e história* (trad. Sonia Coutinho). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- , *Machado de Assis - impostura e realismo* (trad. Fernando Py). São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- Gomes, Eugênio, *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- Guimarães, Hélio de Seixas, *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo, Nankin e Edusp, 2004.
- Hirano, Sedi, *Castas, Estamentos e Classes Sociais*. São Paulo, Alfa-ômega, 1976.
- Holanda, Sérgio Buarque de, *História Geral da Civilização Brasileira* Vol. 7. São Paulo, Difel, 1979, 3ª ed. .
- , *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. 13ª ed. .
- , *Livro dos prefácios*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- Lacouture, Jean, *André Malraux: une vie dans le siècle*. Paris, Seuil, 1973.
- La Fontaine, Jean de, *Fables choisies*. Paris, Gallimard, 1999.
- Lukács, Georg, *A teoria do romance* (trad. José Marcos Macedo). São Paulo, Duas Cidades e Ed. 34, 2000.

- , *Problèmes du Réalisme* (trad. Claude Prevost e Jean Guégan). Paris, L'Arche, 1975.
- Marx, Karl, *Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte* (trad. Grégoire Chamayou). Paris, Flammarion, 2007
- , e Engels, Friedrich, *Manifesto comunista* (trad. Álvaro Pina). São Paulo, Boitempo, 2005. 4ª ed. .
- Maistre, Xavier de, *Viagem à roda do meu quarto / Expedição Noturna à Roda do meu Quarto* (trad. Marques Rebelo). São Paulo, Estação Liberdade, 1989.
- Meinecke, Friedrich, *El historicismo y su génesis* (trad. José Mingaro y San Martín e Tomás Muñoz Molina). Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Mayer, Arno, *A força da tradição* (trad. Denise Bottmann). São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Meyer, Augusto, *Textos críticos* (org. João Alexandre Barbosa). São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Meyer, Marlyse, "Machado de Assis lê *Saint-Clair das ilhas*", in *As Mil Faces de um Herói Canalha*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.
- , "O que é ou quem foi Saint-Clair das ilhas", in *Almanaque* n.º 8. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- Merquior, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
- , "Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*", in *Colóquio / Letras* n.º 8. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- Mota, Carlos Guilherme, *Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo, Ática, 1977.
- Moura, Murilo Marcondes de, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo, Giordano, Edusp, 1995.
- Muricy, Kátia, *A razão cética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Novais, Fernando, *Aproximações*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.
- Nunes, Benedito, *Oswald canibal*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- Oehler, Dolf, *Quadros parisienses* (trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr.). São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

- , *O velho mundo desce aos infernos* (trad. José Marcos Macedo). São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- , *Terrenos vulcânicos* (trad. Samuel Titan Jr. et alii). São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- Paes, José Paulo, *A aventura literária*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- , *Gregos & Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Penteado, Yolanda, *Tudo em cor de rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976. 2ª ed. .
- Pereira, Lúcia Miguel, *Machado de Assis*. São Paulo, Edusp e Belo Horizonte, Itatiaia, 1988. 6ª ed. .
- Pimenta da Cunha, Alexandre Eulalio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Imprensa Oficial, Edusp, Fapesp, 2000. 2ª ed. .
- , *Livro involuntário*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.
- Pontes, Heloísa, *Destinos mistos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- Prado Jr., Caio, *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo, Brasiliense, 1999. 42ª ed. .
- Riedel, Dirce Cortes et alii, *A interpretação - 2ª Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro, Imago, 1990.
- Rosa, João Guimarães, *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978. 11ª ed. .
- Sartre, Jean-Paul, *Em defesa dos intelectuais* (trad. Sergio Goes de Paula). São Paulo, Ática, 1994.
- , *Que é a literatura?* (trad. Carlos Felipe Moisés). São Paulo, Ática, 1989.
- Shakespeare, William, *Hamlet*. New York, Penguin, 1998.
- Stein, Ingrid, *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- Stendhal, *De l'amour*. Paris, Flammarion, 1993.
- Sterne, Laurence, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (trad. José Paulo Paes). São Paulo, Companhia das Letras, 2006. 2ª ed. .
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- , *Duas meninas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- , *Seqüências brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- , *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

----- (org.), *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

Souza, Carlos Roberto de, *Nossa aventura na tela*. São Paulo, Cultura, 1998.

Starobinski, Jean, *As máscaras da civilização* (trad. Maria Lúcia Machado).  
São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Wisnik, José Miguel, *Sem receita*. São Paulo, Publifolha, 2004.

Xavier, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1991. 2ª ed. .  
-----, "Eisenstein: A construção do pensamento por imagens", in *Artepensamento*  
(Org. Aduino Novaes). São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

### Internet

[www.lettras.com.br](http://www.lettras.com.br) As letras de música transcritas na tese foram encontradas  
nesse site.