



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
PÓS-GRADUAÇÃO
DOUTORADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

Os Dedos do Tecelão

Formação, Representação e o Romance Brasileiro do Século XX

Tese

Eiliko L. P. Flores

Brasília –DF

2012



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
PÓS-GRADUAÇÃO
DOUTORADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

Os Dedos do Tecelão

Formação, Representação e o Romance Brasileiro do Século XX

Tese

Eiliko L. P. Flores

Orientador: Dr. Hermenegildo J. Bastos

Banca: Dr. Luís Bueno

Dr. Mario Frungillo

Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Dr. Alexandre Simões Pilati

Brasília –DF

2012

Resumo: Este estudo apresenta um diálogo entre obras de escritores brasileiros atuantes na década de setenta, durante a ditadura militar brasileira pós-64, e livros de escritores anteriores cujas obras estão situadas no âmbito do século XX. Procura-se expor a relação produtiva, intrínseca à sua realização estética, formal e temática, que esses romances estabelecem entre si, e seu significado amplo em termos de crítica e historiografia literária. Os escritores abordados são: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Antonio Callado, Osman Lins e João Ubaldo Ribeiro. A base teórica fundamental para o estudo dessas relações está baseada na obra de Erich Auerbach e de estudiosos brasileiros, como Antonio Candido.

Palavras-chave: *Formação e Representação, Romance Brasileiro, Erich Auerbach, Antonio Candido.*

Abstract: This study presents a dialogue between works of Brazilian writers working in the seventies, during the post-64 military dictatorship, and previous books by writers whose works are located within the twentieth century. It seeks to expose the productive relationship, intrinsic to their aesthetic, formal and thematic achievement, that these novels establish amongst themselves and the broader significance of this relationship in terms of criticism and literary historiography. The writers addressed are Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Antonio Callado, Osman Lins and João Ubaldo Ribeiro. The fundamental theoretical basis for the study of these relationships is based on the work of Erich Auerbach and Brazilian scholars such as Antonio Candido.

Key words: Brazilian Formation and Representation, Brazilian Novel, Erich Auerbach, Antonio Candido.

Agradecimentos

Agradeço à minha família, ao meu orientador, aos meus professores, colegas e amigos.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1. Figura e Consumo	23
1. Origens da interpretação figural	23
2. A interpretação figural como historicismo modernista	26
3. Realismo e representação literária enquanto mediação historiográfica	29
4. Uma “infância perpétua”?	33
Capítulo 2. Machado de Assis e A. Callado: A Farsa e o Luto	38
1. <i>Esau e Jacó</i> : Uma partida de xadrez	40
1.1. O conselheiro Aires e a representação da indiferença	46
1.2. Encilhamento: “é tudo mentira”	55
1.3. Primeira conclusão	56
2. <i>Memorial de Aires</i> : a narrativa do Luto como superação falsificada	58
2.1. Os mortos e a terra	63
2.2. Abolição: “a poesia falará dela”	65
2.3. Segunda conclusão	68
3. Machado e Callado: certo por linhas tortas	70
3.1. <i>Reflexos do Baile</i> : um diálogo com o século XIX	74
3.2. O embaixador brasileiro e o <i>doubo</i>	75
3.3. Os guerrilheiros e a “vocação brasileira para o seqüestro”	78
4. Conclusão Geral: Luto, Loucura e Farsa	81
Capítulo 3. G. Ramos, C. Lispector e O. Lins: Determinação e Liberdade	84
1. Graciliano Ramos e a liberdade representada pela (e na) arte	86
2.1. O Realismo segundo C. L.	90
2.2. <i>A hora da estrela</i> : a morte de Macabéa	94
3.1. Osman Lins e a negatividade da literatura	98
3.2. <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i> : o compromisso da crítica literária	102
4. Conclusão	106

Capítulo 4: G. Rosa e J. Ubaldo Ribeiro: o Mundo à Revelia	108
1. Dois lados da mesma moeda	110
2. <i>Grande Sertão</i> : reversos	112
3. <i>Sargento Getúlio</i> : a história de uma derrota	117
4. Conclusão	122
Conclusão: Os Dedos do Tecelão	124
1. Um esforço de síntese	127
2. Machado de Assis: o silêncio da ironia	128
3. Graciliano Ramos: o silêncio como falta de voz e representação	130
4. Guimarães Rosa: superação e surgimento de novas contradições	132
5. Considerações finais	133
Bibliografia	137

O senhor tece? Entenda meu figurado.

Guimarães Rosa

Introdução

Embora seja atribuída a alguns escritores, a frase “a história não se repete, ela rima” faz parte, na verdade, da família das frases lapidares, porém anônimas. Um dos sentidos latentes nessa frase, quando substituí dentro da história a idéia de repetição pela da rima é, evidentemente, que nenhuma repetição histórica é exatamente igual àquilo a que remete, assemelhando-se metaforicamente muito mais ao processo de identificação e diferenciação que o recurso da rima é capaz de provocar.

Dentre outras vantagens, a famosa e anônima frase “a história não se repete, ela rima” estabelece uma ponte implícita entre história e literatura por meio de uma metáfora elaborada a partir de um processo ele mesmo literário, a rima. Talvez seja o caso de perguntarmos: porque um processo estético, a rima, é capaz de metaforizar os caminhos da história e seus padrões, melhor do que a idéia redutora da mera repetição? Na medida em que toma o próprio processo estético (a rima) como metáfora das recorrências e ressonâncias históricas, é possível entrever a sugestão de que a arte às vezes pode ser um modo sutil de representação da história, justamente por causa das especificidades e possibilidades exclusivas de seus recursos, e não apesar deles¹.

Este estudo trata de romances brasileiros que dialogam em termos de semelhança e diferença com obras anteriores de nossa literatura, de uma maneira profunda: *rimando (no sentido metafórico), mais do que repetindo*. São eles: *Reflexos do Baile* (1975), de Antonio Callado, em sua relação com *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis; *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, em seu diálogo com *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; e *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, em sua tensa resposta a *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Essa relação com o passado literário (Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa), efetivada por Antonio Callado, Clarice Lispector, Osman Lins e João Ubaldo Ribeiro confunde-se com uma problematização do passado do país, e resultou em romances complexos, que não se limitam a uma simples repetição tradicional de

¹ Voltaremos a falar sobre recorrências históricas no final do primeiro capítulo.

procedimentos anteriores, como se estivesse unicamente submetendo-se ou homenageando esse passado literário. Procedimentos consagrados pela tradição literária brasileira são retomados de modo crítico, e são eles mesmo reinterpretados e recontextualizados, dando a ver uma dialética entre *repetição e diferenciação* que demonstra problematizações diferentes para problemas semelhantes, bem como problematizações semelhantes para problemas diferentes. O importante nesses romances, que tem sempre a história brasileira como pressuposto, é a *articulação crítica que fazem entre forma literária, passado literário e sua acumulação*: essa relação acaba colocando em diálogo momentos históricos separados temporalmente, por meio de uma aproximação delicada e profunda, presente em suas formas estéticas. O resultado a que a relação entre esses romances chega, dentre outros, é a inevitável visualização de problemas estruturais e sistêmicos do país.

Entendemos, de forma ampla, esse diálogo literário entre escritores vivos na década de setenta e outros mortos ao longo do século – envolvendo atritos e não apenas continuidade – como um resultado da necessidade da nação, no contexto da ditadura militar pós-64, de voltar-se para si mesma. Essa necessidade fica clara no artigo “Literatura de Vanguarda no Brasil”², de Clarice Lispector, onde uma de nossas maiores escritoras afirmava, tendo a ditadura como pano de fundo: “estamos precisando de nós mesmos, mais do que dos outros.” Nesse texto, inédito em livro até 2005, Clarice Lispector coloca uma ênfase emocionada na importância de nossa literatura na construção daquilo que ela chama, em inequívoco sentido coletivo e nacional, de “maior posse de nós mesmos”, ou, em uma expressão precisa, “tomada de nossa realidade”:

(...)quando falo de tomada de nossa realidade, não estou nem sequer à beira da palavra “patriotismo”, pelo menos na concepção usual do termo. Não se trata, nessa maior posse de nós mesmos, de enaltecer qualidades, de ufanismo e nem sequer de procurar qualidades. A nossa evidente tendência nacionalista não provém de nenhuma vontade de isolamento: é movimento sobretudo de auto-conhecimento, legítimo assim como qualquer movimento de arte é sempre movimento de conhecimento, não importa se de conseqüências nacionais ou internacionais. “Nossas várzeas tem mais flores” – e este é um verso da *Canção do exílio*, o poema mais conhecido de Gonçalves Dias, figura importante do movimento romântico brasileiro – cedeu lugar à procura muito mais grave de constatações, a uma procura muito mais bela de nós mesmos porque é feita com esforço, rejeições, dor, espantos e alegrias – as alegrias da visão. **Estamos muito mais realistas agora, no sentido em que estamos muito mais artistas.** Hoje diríamos: nossas várzeas tem flores. Quem escreve e quem vive, sabe que isto não é fácil nem simples. Hoje inclusive nós sofremos as nossas flores. Tudo isso para mim é vanguarda,

² Esse artigo foi reescrito diversas vezes durante os últimos anos de sua vida, e permaneceu inédito em livro até 2005, quando foi publicado no volume *Outros Escritos*.

ou, muito mais, é atmosfera de vanguarda: pois é assim que estou chamando o nosso crescimento, e assim estou chamando a nossa maturação (LISPECTOR, 2005: 107-8).³

Excluindo o ufanismo e o patriotismo “na concepção usual do termo”, a escritora deixava claro do que estava tratando: considerava importante para a literatura brasileira seu papel no aprofundamento da experiência nacional, uma legítima “tomada de nossa realidade”. A expressão “tomada de nossa realidade”, usada pela escritora, não deixa enganos: implica em um gesto vigoroso, firme, de apropriação da realidade pela literatura, em seus próprios meios e recursos. E Clarice irá ainda colocar em perspectiva histórica e comparada suas afirmações, expressas em sua linguagem e sintaxe tão característica, familiar aos seus leitores: retomando o verso da *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias, e reescrevendo-o, resulta que nossas várzeas não tem “mais flores”. Tem flores, simplesmente.

Clarice Lispector, nesse artigo que foi escrito e reescrito ao longo das décadas de sessenta e setenta, afirma: “estamos muito mais realistas agora, no sentido em que estamos muito mais artistas”. Aqui a escritora atinge uma síntese brilhante, onde o que ela chama de “tomada de nossa realidade” resulta em *ganho estético*, e não em perda. Reescrevendo o verso de Gonçalves Dias com simplicidade, mais *artista* já que mais *realista*, Clarice coloca em perspectiva os dilemas do escritor brasileiro de sua época, imerso em uma procura agora “mais grave de constatações”, “feita com esforço, rejeições, dor, espantos e alegrias”. E como negar a beleza dolorida de sua constatação: “Hoje inclusive nós sofremos as nossas flores”.

As considerações de Clarice Lispector destacadas acima servem como introdução aos temas que serão tratados neste estudo. Percebe-se que a escritora não hesitava em usar termos como realismo, realidade, ou em falar coletivamente ao abordar questões nacionais. As questões tratadas por Clarice no artigo citado – e que será retomado em seu devido tempo – compõem boa parte dos *pressupostos* da investigação a que nos propomos, um deles, o mais importante, o que Paulo Arantes chamou de “o vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade”, em seu artigo “Providências de um Crítico Literário na Periferia do Capitalismo” (1997), questão também investigada pontualmente por Hermenegildo Bastos em “Formação e Representação” (2006): “a literatura brasileira construiu uma concepção de Brasil,

³ O negrito é nosso.

projetando a visão que temos de nós, a maneira como compreendemos e nos representamos” (BASTOS, 2006).

A rigor, estamos diante dos desdobramentos, no século XX, do que Antonio Candido descreveu ao final de sua *Formação da Literatura Brasileira* como “o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura” (CANDIDO, 2009: 681), processo no qual o acúmulo de experimentações e resultados por parte das gerações de escritores engendra, pouco a pouco, interpretações literárias da complexa realidade brasileira.

Paulo Arantes sintetizou esse percurso, onde a formação da literatura brasileira está estritamente ligada a uma procura por representação literária e política da história e da realidade (a busca por realismo, pela nossa “tomada de realidade” de que também fala Clarice Lispector). Tratando da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, publicado em 1959, e evidenciando o sentido que a obra ocupa no pensamento brasileiro – sentido que ultrapassa seu conteúdo imediato – diz Arantes

Ao distinguir entre *manifestações literárias* avulsas – a cifra mesma da tenuidade brasileira – e literatura propriamente dita, encarada no livro como um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela um aspecto orgânico da civilização, um fato de cultura que não surge pronto e acabado, antes se configura ao longo de um *processo cumulativo* de articulação com a sociedade e adensamento artístico, ao rever nesses termos a constituição de uma continuidade literária no Brasil, Antonio Candido dava enfim forma metódica ao conteúdo básico da experiência intelectual brasileira. Mais exatamente, pondo em evidência elementos da assim chamada formação nacional, que alimentavam as escolhas estéticas dos escritores (...) Noutros termos, cuidando apenas de literatura, Antonio Candido deu com a equação geral do *problema da formação*, um *apenas* que entre nós, durante muito tempo, foi tudo, ilustrando além do mais com matéria local **o vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade**⁴ (ARANTES, 1997: 22).

Candido demonstrou o “conteúdo básico da experiência intelectual brasileira”, o “vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade”, o que necessariamente exige a consideração das diferentes formas de figuração de nossa complexa realidade nacional ao longo de nossa história literária, a busca de “autoconhecimento” que nos fez mais “realistas”, já que mais “artistas”, como bem expressou Lispector.

A perspectiva proposta por Candido em sua *Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, seria desenvolvida nas décadas posteriores, chegando nos anos setenta ao que

⁴ O negrito é nosso.

Paulo Arantes, em consonância com Roberto Schwarz, descreve como um “momento histórico de convergência entre raciocínio estético e teoria social no Brasil” (ARANTES, 1997: 39), o aproveitamento – filtrado para nossas peculiaridades – dos avanços em crítica literária efetuados por alguns dos mais importantes filósofos e estetas do século XX, como Lukács, Auerbach, Benjamin e Adorno, dentre outros (CANDIDO, 2002: 54), além, é claro, de uma contribuição propriamente original.

Esse momento, “com razão considerado por muitos o momento mais alto da teoria literária no Brasil” (ARANTES, 1997: 40) acontece, não por acaso, no mesmo período em que Clarice expressa as idéias já apresentadas, os anos setenta, o momento em que “sofríamos as nossas flores”, inclusive na crítica literária: no final da década de sessenta e durante os anos setenta, indo contra a “maré estruturalista” que “inundava nossos departamentos de letras” (ARANTES, 1997: 39), e que esterilizava os estudos sociais e históricos da literatura, Candido irá esboçar, mais uma vez de modo pioneiro, ainda que aproveitando o acúmulo na crítica nacional,

os primeiros capítulos de uma história da representação da realidade na literatura brasileira⁵, tomando-se o termo *Darstellung* na acepção enriquecida que lhe deu Auerbach, isto é, no sentido de exposição, descoberta e apropriação, ao qual nosso Autor teria acrescentado a função estruturadora da forma, presente naturalmente no âmbito da configuração artística, cuja generalidade se poderia, entretanto, alcançar graças àquela mesma estruturação atuante no sistema das mediações sociais, trampolim paradoxal para a análise interna, na medida em que tais mediações podem ser tratadas como se fossem categorias explicativas desentranhadas da própria obra (ARANTES, 1997: 40).

Deixamos o desenvolvimento de alguns dos apontamentos acima para nosso primeiro capítulo. Por hora, limitamo-nos a ressaltar que os artigos de Candido durante a década de setenta demonstraram como um avanço na crítica literária pode significar também *avanço na compreensão nacional*, como ressalta Arantes e como já havia sublinhado Roberto Schwarz diversas vezes, para quem “Dialética da Malandragem” (2004), publicado em 1970, é o “primeiro estudo literário propriamente dialético” (SCHWARZ, 1998: 129), possibilitando à análise de *Memórias de um Sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, uma “sondagem da cena contemporânea”, ou seja, a década de setenta e a ditadura militar (SCHWARZ, 1998: 130). É nesse gesto da crítica, promovido por Candido, que reside a inauguração dos “primeiros capítulos de uma história da representação da realidade na literatura

⁵ O negrito é nosso.

brasileira” de que fala Arantes: *ao procurar no passado literário, na formalização literária de outros momentos, a representação dos fundamentos de seu presente* (o artigo é originalmente de 1970, como já destacamos), no caso a lógica tipicamente brasileira onde a ordem nada mais é do que a manutenção oficial da desordem, prática onde “ordem e desordem, portanto, extremamente relativas, se comunicam por caminhos inumeráveis” (CANDIDO, 2004), Antonio Candido aproveitava efetivamente o acúmulo literário na literatura brasileira como repositório de interpretações e figurações de nossos impasses nacionais, colocando-os em perspectiva e permitindo uma interpretação profunda de sua própria época.

A menção de Arantes a Erich Auerbach vista acima (outro autor-chave neste estudo) não é casual, associando claramente o entendimento de representação e figuração literária de Candido ao do autor de *Mimesis*. A peculiar representação, ou figuração da realidade no romance de Manuel Antônio de Almeida, na qual Candido encontra ressonância em seu próprio tempo, não pode ser entendida como “realismo” na acepção dada pelas escolas literárias no século XIX, e espalhada por todo o mundo: trata-se de “realismo” na acepção que já vimos acima em Lispector, expresso por nossa escritora enquanto “tomada de realidade”, ou como diz Arantes, “*Darstellung* na acepção enriquecida que lhe deu Auerbach, isto é, no sentido de exposição, descoberta e apropriação”, ou seja, interpretação e figuração literária da realidade, introjeção – na forma mesma dos romances – de problemas e impasses sociais e históricos. Nesse livro fundamental da crítica literária brasileira, *Literatura e Sociedade*, publicado em 1965, o próprio Antonio Candido menciona, dentre os esforços de sua época no sentido de escrever uma crítica literária que fosse histórica, social e estética ao mesmo tempo,

a tentativa de Erich Auerbach, fundindo os processos estilísticos com os métodos histórico-sociológicos para investigar os fatos da literatura (*Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*). Foi a propósito de tentativas semelhantes que Otto Maria Carpeaux aludiu a um método sintético, a que chamou “estilístico-sociológico”, na “Introdução” da sua magnífica *História da Literatura Ocidental*. Tal método, cujo aperfeiçoamento será decerto uma das tarefas desta segunda metade do século, no campo dos estudos literários, permitirá levar o ponto-de-vista sintético à intimidade da interpretação, desfazendo a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos, que ainda serve atualmente para suprir a carência de critérios adequados. Veremos então, provavelmente, que os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra. E isto será o avesso do que se observava na crítica determinista, contra a qual se rebelaram justamente muitos críticos deste século, pois ela anulava a individualidade da obra, integrando-a numa visão demasiado ampla e genérica dos elementos sociais (CANDIDO, 2006: 24).

Nosso primeiro capítulo irá abordar justamente algumas idéias de Erich Auerbach, investigando a possibilidade de se escrever historiografia literária a partir de alguns de seus pressupostos, e associando-as à produção de crítica literária de Antonio Candido e Roberto Schwarz. O estudo da relação entre Erich Auerbach e críticos como Antonio Candido e Roberto Schwarz já foi feita pontualmente e com fôlego largo por Leopoldo Waizbort, em seu livro *A passagem do três ao um* (2007). Não se trata de ver influências diretas, mas de entender preocupações e objetivos em comum entre essas práticas críticas, na procura por dissolver “a dicotomia tradicional entre fatores externos e internos”, em favor de uma abordagem sintética onde o histórico e o estético sejam levados em consideração de modo simultâneo, e sempre mediados pelas particularidades de determinada obra literária. O primeiro capítulo irá se deter, além dessas questões, em um ponto chave da historiografia literária de Erich Auerbach: as noções de *figura* e *consumação* (ou preenchimento⁶), que abordaremos em detalhe.

Nos capítulos seguintes chegamos propriamente às análises dos romances que compõem nosso *corpus*, cujo teor resumimos a seguir. Investigaremos, em todos eles, o gesto de aproveitamento do acúmulo do sistema literário como repositório de problematizações capazes de ajudar a entender o presente, dialética entre sincronia e diacronia (WAIZBORT, 2007: 132) que encontramos solidamente reconhecido na crítica literária (como exposto acima, na menção à “Dialética da Malandragem”), mas, contraditoriamente, ainda pouco estudado dentro da própria produção romanesca contemporânea ao artigo de Candido. Esse gesto de iluminar os problemas de seu presente, a década de setenta, por meio do passado literário, ou seja, o aproveitamento de formalizações e figurações anteriores da literatura brasileira no sentido de aprofundar e compreender melhor seu próprio momento, em que “sofríamos nossas flores”, pode ser entendido como resultado da necessidade, que Clarice Lispector disse ser *urgente*, de conhecermos melhor a nós mesmos. Isso foi feito por alguns romancistas de sua época aproveitando e às vezes ressignificando a tradição literária, em uma rara articulação entre ruptura e continuidade. Essa prática de alguns romancistas contemporâneos a Clarice Lispector de aproveitar o acúmulo de formalizações anteriores de nossa literatura, não deixa de estar simbolizada pela escritora quando *reescreve* o verso de Gonçalves dias, visto acima, consumando-o: “hoje inclusive nós sofremos as nossas flores”.

⁶ A explicação filológica desses termos, que remetem à história da filosofia, da estética e da hermenêutica, estão no primeiro capítulo.

É o que veremos a partir do segundo capítulo, quando iniciamos nossas análises com o estudo de *Reflexos do Baile* (1975), de Antonio Callado, em sua relação com *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis. Em *Reflexos do Baile*, Antonio Callado interpreta ficcionalmente a obra final de Machado de Assis (quando surge em cena o Conselheiro Aires), aventurando-se em um paralelo histórico entre seu próprio presente, a década de 1970, e o final do século XIX brasileiro, vivido por Machado, junto aos acontecimentos relativos ao golpe militar que instituiu a Primeira República no Brasil. Desse paralelo resulta uma visão dilacerada do país, de suas escolhas históricas e de sua relação com o exterior e os interesses econômicos internacionais. Destacaremos o aproveitamento que faz Callado de determinados procedimentos literários presentes no último Machado, em especial, a visão crítica de nossas elites.

No terceiro capítulo observamos o diálogo de dois romances contemporâneos, *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, com *Vidas Secas* (1939), de Graciliano Ramos. *A hora da estrela* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* entram ambos em um terreno conflituoso, procuram a representação daqueles que não tem voz, de um modo que terminam por problematizar a própria condição do intelectual brasileiro e a necessidade de *mediação*, fundamental, na representação daqueles que não possuem representação política e literária. Lispector e Lins fazem isso pela referência (referência às vezes explícita, outras vezes complexa e cheia de matizes) a *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, onde a mesma temática, ainda que em outro momento, foi enfrentada: a migração do campo para a cidade no Brasil, em curso há décadas, e brutalmente intensificada durante os anos 1970, inclusive com o desmonte dos movimentos camponeses em luta pela terra, ativos no final dos anos cinquenta e começo da década de sessenta.

No quarto capítulo, expomos *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, em sua “resposta” a *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. *Sargento Getúlio* realiza um diálogo estilístico e temático com Guimarães Rosa (longe de qualquer homenagem reverencial, segundo algumas declarações do próprio autor) que raramente é visto em sua força contrastiva e complementar. De um lado, em *Grande Sertão: veredas*, temos representado os jagunços; de outro, em *Sargento Getúlio*, os soldados. Esse contraste entre as figurações, que reúne forças antagônicas, embora convergentes em sua arbitrariedade, torna-se ainda mais interessante se considerarmos a observação de Candido de que, em *Grande sertão: veredas* “o soldado nunca entra

como presença numa determinada ação, não tem consistência de figurante concreto e existe quase como cenário” (CANDIDO, 2004a: 114). O mesmo acontece em *Sargento Getúlio*, ou seja, os bandos de jagunços são apenas citados. Entretanto, essa complementaridade de representações é apenas a cifra de uma série de outros contrastes mais profundos e significativos, que se estendem do trato à linguagem até a estrutura narrativa. O estudo comparado dos dois romances, considerando um como o *revés* do outro, apesar das semelhanças mais superficiais que apresentam, é capaz de suscitar diversas questões para a historiografia literária brasileira. De forma resumida, poderíamos dizer que o estudo comparado dos dois romances torna possível sublinhar as utopias e distopias que cada um desses dois romances formulam literariamente, e sob cujo fundo estava também o *revés* histórico que significou, para o povo e para a literatura brasileira, o golpe militar de 1964.

Em cada um dos capítulos, podemos perceber *problemas diferentes de representação*, traçando de forma complementar etapas que colocam em relevo o já mencionado “vínculo moderno entre Formação e Representação literária da realidade” (ARANTES, 1997: 22). Se no capítulo sobre Machado de Assis e Antonio Callado prevalece a representação da indiferença e desfaçatez de nossas elites, predominando (embora entremeada pela presença às vezes pouco notada de personagens populares) a figuração das classes dominantes, no capítulo seguinte, abordando Graciliano Ramos e as últimas obras de Clarice Lispector e Osman Lins, passamos ao extremo oposto, como é fácil notar: entramos no terreno da representação dos espoliados, em especial dentro da questão da migração do campo para a cidade, que constituí, dentro de tudo aquilo que a acompanha, um dos problemas mais sérios do país. Na literatura brasileira essa possibilidade de representação dos espoliados (da maneira específica como foi feita por Graciliano Ramos, que abordaremos) representa um avanço, ou um complemento, cuja grande elaboração efetiva está, de um modo único, nessa obra-prima que é *Vidas Secas*. Essa procura pela representação trágica e não cômica ou pitoresca⁷ das camadas espoliadas e populares estará presente também em Clarice e Osman Lins: mas o dado essencial dessas representações que efetivam os três autores é que continuam mediadas por um narrador em terceira pessoa (ainda que a mediação seja ironizada). Esse narrador em terceira pessoa fala por essas camadas espoliadas, escolha de onde emerge uma série

⁷ Adiantamos, no uso desses termos, alguns dos problemas tratados no terceiro capítulo.

de problemas para a formalização literária que permanecem nessas três obras, a despeito de suas diferenças (que também interessam).

Apresentados esses dois momentos diametralmente opostos de representação dentro da literatura brasileira, que fazem a figuração das elites e dos espoliados, chegamos ao capítulo seguinte, onde Guimarães Rosa elabora uma síntese inaudita entre erudito e popular no próprio âmbito de sua linguagem: aqui, é a personagem do povo, um velho jagunço, que ganha uma voz literária nas mais de quatrocentas páginas de *Grande Sertão: veredas*. A mediação aparentemente desaparece e o “doutor” a quem a história está sendo contada não fala nada. Simbolicamente, dentro da literatura brasileira, a realização de Rosa consegue algo novo, uma síntese em termos literários dos momentos anteriores, embora essa síntese permaneça unicamente na linguagem, apenas estética, sem chão histórico onde essa promessa se realize. Ou melhor, sem viabilidade real depois do golpe de 64, contexto no qual *Sargento Getúlio* parece estabelecer um contraponto crítico que ressalta, intencionalmente ou não, a distância entre uma voz do povo estetizada de modo genial (como em Rosa), e a deprimente realidade em que efetivamente foram e são travadas as relações de poder nos sertões brasileiros (e não só nos sertões).

Resumido acima, esperamos, o sentido maior, em termos de representação, do percurso que iremos realizar e da escolha de nosso *corpus*. Com ele procuramos demonstrar a efetividade do complexo vínculo entre Formação do país e Representação literária, no campo do romance e em determinado período que abrange boa parte do século XX. No percurso dessas análises fica em evidência justamente a discrepância entre um sistema literário formado e a mal formação do país, como exposto por Roberto Schwarz em “Os Sete Fôlegos de um Livro” (1999). A literatura brasileira, formada e madura, detém um sentido e *conteúdo sedimentado em suas formas e soluções estéticas* que sinaliza não apenas promessa e utopia, como na síntese entre erudito e popular de Rosa, que ainda permanece apenas literária (apontando incessantemente para a necessidade de sua concretização em plano real), mas também um incrível poder crítico presente em alguns autores, que indica profundamente nossos impasses. Isso torna o “sistema literário brasileiro consolidado” (CANDIDO, 2004; 2009), esse conjunto de autores, obras e público que, na prática crítica de Antonio Candido, estão mediados por um “conceito materialista e não tradicionalista de tradição”⁸ (SCHWARZ, 1992: 264),

⁸ Em Antonio Candido, segundo Schwarz, a tradição “vale e pesa, mas por razões que não se esgotam no âmbito dela mesma ou de seus defensores. Ela comporta usos diversos, conservadores ou

em um repositório riquíssimo de problematizações profundas de nossos dilemas essenciais enquanto nação, permeado por uma perspectiva histórica que pouco se encontra nos debates públicos. Nesse ponto, o sistema literário brasileiro parece servir, na visão de conjunto que propomos, *partindo principalmente de um ponto de vista da década de setenta*, ao que Roberto Schwarz chamou de elemento antibarbárie (termo incômodo, mas difícil de ser substituído⁹): “nossa unidade cultural mais ou menos realizada é um elemento de antibarbárie, na medida em que diz que aqui se formou um todo” (SCHWARZ, 1999: 57). A Literatura Brasileira permite a entrevisão utópica do que o país pode ser, e ao mesmo tempo do que ele efetivamente é. No hiato entre realidade e possibilidade apontado por nossa literatura emerge parte de seu poder crítico, de um lado, e suas possibilidades e promessas de mudança e transformação, de outro. Nisso, é importante frisar o papel fundamental da própria crítica literária, sem a qual o passado literário (e nacional) permanece, muitas vezes, inacessível ou desfigurado.

Nesse acúmulo, onde a tradição se torna um repositório de técnicas e formas possíveis de apresentação e interpretação da realidade – mutáveis de acordo com os movimentos históricos –, reside o esboço de projetos nacionais alternativos, contrariando a idéia corrente de que a tradição serve apenas aos poderosos: a questão é dialética, de modo que a pluralidade de representações literárias no Brasil

é resultado do empenho por meio do qual projetos minoritários de Brasil foram expressos e preservados (...) os projetos das elites ganham significado maior quando percebemos neles contradições, ou seja, quando neles percebemos as vozes das classes oprimidas (BASTOS, 2006).

Embora este estudo não seja apenas sobre a produção romanesca da década de setenta, abarcando análises incontornáveis sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, *é a retomada de alguns problemas formais desses autores por escritores na década de setenta que compõe a perspectiva de onde saem esse três pontos de fuga: Machado, Graciliano e Rosa*. Em outras palavras, estudaremos o fato de certa “tomada de realidade” vir, como já dissemos, de um aproveitamento do extraordinário acúmulo literário do romance brasileiro em um ponto nevrálgico de nossa

transformadores, e hoje, aliás, ela talvez seja mais indispensável a estes últimos que aos outros” (SCHWARZ, 1992: 264).

⁹ O termo “anti-barbárie” pressupõe como contraparte a “civilização”, mas como civilização e barbárie nem sempre são opostos, relacionando-se dialeticamente, sua utilização é delicada.

história, a ditadura militar pós-64. Desse modo, convém a apresentação, ainda nesta introdução, de um breve panorama da produção romanesca da década de setenta, quando precisávamos “de nós mesmos, mais do que dos outros” (CLARICE, 2005: 107), para que se perceba o quanto se diferencia o gesto que encontramos em Antonio Callado, Clarice Lispector, Osman Lins e João Ubaldo Ribeiro de muitos de seus contemporâneos, embora, como já demonstramos, estivesse em consonância com avanços no pensamento nacional, e não apenas dentro da crítica literária.¹⁰

Podemos destacar, no início da década de 1970, romances como *Avalovara* (1973), de Osman Lins, *As meninas* (1973), de Ligia Fagundes Telles, *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, ou o já mencionado *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro. Entretanto, como ressaltaram, ainda no calor do momento, críticos como Davi Arrigucci Jr. em “Jornal, Realismo, Alegoria” (ARRIGUCCI: 1979: 105) e, mais recentemente, Renato Franco em seu livro *Itinerário Político do Romance pós-64* (1998), a segunda metade da década assistiria um aumento expressivo na produção literária, tornando o período um dos mais ricos da literatura brasileira, principalmente em termos romanescos: além de *Reflexos do Baile*, de Antônio Callado (1975), *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins (1976) e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector (1977), que fazem parte de nosso *corpus*, há diversos outros romances significativos nesse período, como *Quatro Olhos* (1975), de Renato Pompeu, *Três mulheres de três PPPês* (1977), de Paulo Emílio, *A Festa* (1976), de Ivan Ângelo, o excelente *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro, o experimentalismo do *Catatau* (1975), de Paulo Leminski, *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, *O caso Morel* (1975), de Rubem Fonseca, o insólito mas importante *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos e Carlos Sussekind, além de outros como o censurado *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, ou *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Santanna.

Apesar da riqueza inegável dessa produção romanesca, diversificada, experimental e inovadora, de uma qualidade e densidade formal específica na história do romance brasileiro, a crítica da década de 1970 (ARRIGUCCI, 1979; FRANCO, 1998; SUSSEKIND, 1984,1985; PELLEGRINI, 1996), em grande parte, se deteve em

¹⁰ O avanço na crítica nos anos setenta, paradigmático em “Dialética da Malandragem” “(...) não foi caso isolado. Também noutras áreas estes anos de auge da direita viram firmar-se à esquerda uma dialética desdogmatizada e produtiva (marxista, semimarxista e não-marxista), de uma qualidade e propriedade que esta orientação não havia conhecido antes no Brasil, salvo na obra notável de Caio Prado J.r.” (SCHWARZ, 1998: 130).

questões que hoje não parecem mais tão urgentes, como a emergência de inúmeras narrativas testemunhais ou jornalísticas, provavelmente a parte mais fraca, embora muito importante em termos históricos e documentais, de toda essa efusão literária: livros como *Que é isso companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, ou *Em Câmera lenta* (1976), de Sebastião Tapajós.

Em seu conhecido artigo chamado “A nova narrativa” (1987), redigido originalmente em 1979, Antonio Candido aproximou-se dos dilemas dessa nova produção romanesca, e destacaria uma tendência importante na época, talvez aquela que tenha determinado boa parte dos rumos que a literatura brasileira tomaria nas décadas seguintes, em direção ao fim do século: o surgimento de uma literatura de *ruptura*, *renovação* ou *oposição* à produção literária anterior, visível na chamada poesia marginal (HOLLANDA, 1992, 1984), mas também presente explicitamente em prosadores, como Rubem Fonseca (1969), Sérgio Sant’anna (1975, 1981) ou João Antônio (1975).

A “ruptura” ou promoção que se fez dela acompanhou um contexto maior, chamado por um autor como Paulo Leminski – já em retrospecto – de “a segunda volta de Oswald” (LEMINSKI, 1992: 149), ou seja, um ambiente cultural caracterizado por uma ênfase geral no modernismo paulista, retomada cujo impacto é relativamente inexpressivo na área do romance (do qual aqui nos ocupamos), se comparado aos seus efeitos no teatro, na poesia, no cinema e na música popular (HOLLANDA, 1992, 1984). O fato de que a “ruptura” e a “oposição” no campo da literatura seja anunciada e alardeada (ver, em especial, o texto “Corpo-a-corpo com a vida” (1975), de João Antônio) por parte de muitos dos autores já citados anteriormente é significativo, já que ocorre ser algo completamente diferente de uma inovação literária que não se explicita, mas que pode muito bem existir, como nos romances que iremos ver neste estudo, de autoria de Antônio Callado, Clarice Lispector, Osman Lins e João Ubaldo Ribeiro. Inovações que compreendem uma dialética de semelhança e diferença junto às suas matrizes, *em uma organicidade de conjunto que não foi planejada, mas que existe*, que diz respeito ao “Vínculo moderno entre Formação e Representação”, e a qual cabe a crítica e à historiografia literária perceber.

Em um artigo de 1978¹¹, Roberto Schwarz faz uma apreciação geral de seu momento histórico de um modo que pode iluminar nossas reflexões:

¹¹ O artigo versa sobre o único romance de Paulo Emílio, *Três mulheres de três PPPês* (1977).

Em arte, só quem rompe um código se conforma ao código da modernidade. Ocorre que todos agora nos queremos modernos, e que, no fundo, ninguém mais se apegava a código nenhum. Segue-se que a situação da vanguarda fica muito facilitada, ao mesmo tempo que se complica. É claro que não é o caso de voltar atrás, o que aliás nem seria possível, pois o tradicionalismo técnico já não se encontra e não é mais um adversário de primeira linha. Sua existência é um resíduo provinciano, e dia-a-dia está mais evidente o parentesco, e não o antagonismo entre a inovação pela inovação e o movimento geral da sociedade. Basta pensar na produção pela produção, na revolução tecnológica e científica, e na vocação modernista da publicidade. Noutras palavras, quando se confina à dimensão técnica, o radicalismo experimental é hoje uma atitude benquista e alienada como outras. *À semelhança do que se passa no campo das forças produtivas, o progresso técnico em estética chegou a um impasse.* Assim, talvez o rigor agora não esteja na destruição (redundante) de linguagens que já não resistem, mas na capacidade de tirar um partido vivo, tão a par das coisas e sem prevenção quanto possível, desta terra de ninguém que é o nosso *habitat* atual.¹²(SCHWARZ, 1978/2007).

A frase que destacamos nos parece especialmente importante: “À semelhança do que se passa no campo das forças produtivas, o progresso técnico em estética chegou a um impasse”. A referência em 1978 a um impasse nas forças produtivas advinha em boa parte da crise do petróleo, que se acirrara em 1973 e cujo alcance era, e continua sendo, mundial. Passando a refletir sobre a segunda parte da frase, uma vez excluída a validade da inovação pela inovação, da inovação como um fim em si mesmo, talvez restasse à arte, ou pelo menos à literatura, a problematização de seu próprio impasse, dos limites de seu progresso técnico, cada vez mais flagrantes na exaustão das vanguardas – o traço mais marcante do pós-modernismo, cuja histriônica emergência podia ser presenciada justamente naquele período.

A retomada de romances anteriores pelas obras da década de setenta, que iremos analisar neste estudo, pode ser considerada uma tentativa de saída do “impasse na estética” a que refere-se Schwarz, no propósito de conseguir problematizar seu tempo, colocando em perspectiva distanciada a história nacional e o próprio percurso da literatura brasileira no séc. XX – em suas referências a Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Em outras palavras, a saída para esse “impasse na estética” que Schwarz apontava em 1978 talvez estivesse, como disse Clarice Lispector no artigo já mencionado, em uma “procura muito mais bela de nós mesmos porque é feita com esforço, rejeições, dor, espantos e alegrias – as alegrias da visão” (LISPECTOR, 2005: 107).

¹² O itálico é nosso.

Capítulo 1

Figura e Consumo

Se é certo, como já se disse, que os mortos governam os vivos, não é muito que os vivos se defendam com os mortos.

Machado de Assis

Neste primeiro capítulo procuramos apresentar o modelo historiográfico e hermenêutico referente ao conceito de *figura*, tal como desenvolvido e posto em prática por Erich Auerbach em sua obra, explorando suas possibilidades e desafios teóricos, apontados por diversos de seus comentadores. Segundo as especificidades deste trabalho, delineadas na introdução, iremos investigar neste momento em que medida a prática crítica de Auerbach pode servir como referência – que não pretende ser absoluta – para a análise dos romances que serão abordados, e as diversas implicações epistemológicas que derivam dessa adoção. Iremos traçar também alguns pontos em comum na obra de Auerbach, Antonio Candido e Roberto Schwarz, o que contextualiza nossos propósitos no âmbito da Literatura Brasileira.

Por fim, interessa pensar nas implicações históricas, políticas e estéticas das recorrências e ressonâncias que terminam em relevo no confronto entre as figuras e consumações. Em outras palavras, não será a presença de recorrências ela mesma um dado profundamente problemático em nossa história?

1. Origens da interpretação figural

Publicado originalmente em 1936, o artigo “Figura” é considerado um dos principais estudos de Erich Auerbach, porque esclarece, por uma via indireta, o método seguido nessa monumental obra de historiografia literária que é *Mimesis*, publicada vinte anos depois, em 1956. Segundo Modesto Carone, para Auerbach “toda a literatura do Ocidente pode ser entendida também através do conceito de ‘figura’ ” (CARONE, 11: 1997).

O artigo “Figura” é um ensaio filológico de raro apuro, redigido com consistência e profundidade. Segundo Auerbach, “originalmente, *figura*, da mesma raiz de *fingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies*¹³, significava ‘forma plástica’ ” (AUERBACH, 1997: 13). Outros sentidos nos autores latinos, como Varrão, Lucrecio, Ovídio e Plínio são os de “modelo”, “cópia”, “ficção”, “visão de sonho”. A partir da apropriação do termo nos textos de Cícero, a palavra será usada na especificação, ainda em curso, das “figuras de linguagem”: para Auerbach, o mais importante no uso do termo durante o século I d.C. foi justamente o refinamento do conceito de figura retórica, quando *figura* passa a ser “considerada como o conceito mais alto, abrangendo o tropo, de modo que qualquer forma de expressão não-literal ou indireta passa a ser classificada como linguagem figurada” (AUERBACH, 1997: 24-25).

Mas o uso posterior a esse período, já no desenvolvimento da hermenêutica cristã, é, para Auerbach, o momento em que *figura* alcança a conceituação que mais lhe interessa, e que será fundamental para seus estudos e obras. *Figura* passa a ser usada enquanto expressão de uma profecia, em especial nas interpretações do Velho Testamento enquanto prefiguração do Novo Testamento. Ou seja, muitos dos primeiros Padres da Igreja sentiram a necessidade de ler o Velho Testamento como uma *figura* a ser “preenchida”, ou “consumada”¹⁴ pelo Novo Testamento.

Essa tendência exegética acompanhou um debate, a saber: com o tempo, a interpretação “figural” diferenciou-se, naquele momento histórico, os primeiros séculos da era cristã, da leitura dita alegórica, em geral mais abstrata e espiritualista. Em contraposição a esse tipo de leitura “alegórica”, *figura*, na hermenêutica cristã, passa a ser “algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade” (AUERBACH, 1997: 27). Sobre esse debate, comenta Auerbach:

A diferença entre a interpretação mais histórica e realística de Tertuliano e a visão ética e alegórica de Orígenes reflete um conflito corrente, que conhecemos através de outras fontes do cristianismo primitivo: uma facção lutava para transformar os acontecimentos

¹³ Uma consulta ao *Dicionário de Latim-Português* de Antônio Gomes Ferreira mostra que todos esses termos estão ligados ao processo de dar forma à algo, de construir e mesmo representar, alguns especialmente associados ao trabalho de modelação do barro. O termo “figura” também foi usado, dentro da filosofia, para a substituição dos termos gregos *schema* e *typos* (BATHI, 1992).

¹⁴ Estes termos não foram discutidos etimologicamente com detalhe por Auerbach (que usa *Erfüllung* em alemão). Entretanto, uma palavra usada em latim para expressar essas idéias era o verbo “Adimpletio”. Segundo o *Dicionário de Latim-Português* de Antônio Gomes Ferreira, a palavra tinha as seguintes definições: “1. Ação de encher. 2. Ação de cumprir, consumação, cumprimento.” Devemos estas informações ao tradutor Gabriel Flores.

do Novo Testamento, e mais ainda do Velho Testamento, em acontecimentos puramente espirituais, “espiritualizando” seu caráter histórico – a outra queria preservar a plena historicidade das Escrituras ao lado de seu significado mais profundo (AUERBACH, 1994: 33).

Apesar dos debates, a visão básica de que o Velho Testamento é uma *prefiguração* histórica concreta do Evangelho irá tornar-se uma tradição firmemente enraizada. Auerbach afirma que, a partir do século IV, o método de interpretação “figural” estará plenamente desenvolvido e será algo corrente em todos os escritores latinos da Igreja: “às vezes, até mesmo a alegoria comum era denominada como *figura*, uma prática que mais tarde se tornou usual¹⁵” (AUERBACH, 1997: 31).

Auerbach irá resumir o sentido da interpretação figural do seguinte modo, crucial em nosso desenvolvimento:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. (...) Como na interpretação figural uma coisa está no lugar de outra, já que uma coisa representa e significa a outra, a interpretação figural é “alegórica” no sentido mais amplo. Mas difere da maior parte das formas alegóricas conhecidas tanto pela historicidade do signo quanto pelo que significa (AUERBACH, 1994: 46).

Para sair desse debate mais especificamente teológico, no entanto, será necessário ir da exposição do artigo “Figura” até a utilização específica que faz Auerbach do esquema figural em sua prática crítica e historiográfica. Erich Auerbach traçou em sua obra o início da Literatura Ocidental e seu desenvolvimento, da antiguidade à modernidade. Em alguns momentos decisivos, fez isso na recuperação e reavaliação não só dos textos literários em si, mas também dos debates hermenêuticos que os acompanharam. Nesse processo (ele mesmo historicizável¹⁶) Auerbach chegou a uma espécie de *atualização da interpretação figural*, que Hayden White, como veremos, chamou de “historicismo modernista”.

¹⁵ De fato, no *Dicionário de Latim-Português* de Antônio Gomes Ferreira, “alegoria” é sinônimo de *Figuralitas*.

¹⁶ Ver BAHTI, Timothy. “Auerbach’s Mimesis: figural structure and historical narrative”. In: *Allegories of History – Literary Historiography after Hegel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

2. A interpretação figural como historicismo modernista

Auerbach afirmava a falta de âncoras teóricas fixas em seu trabalho, e preferia deixar a teoria subentendida em sua obra, partindo diretamente dos textos. Por isso não há nenhum capítulo teórico em *Mimesis* (1946/2004). Como afirma no “Epílogo” (2004):

O método de trabalho que adotei, isto é, o de apresentar, para cada época, uma certa quantidade de textos, para com base nos mesmos pôr a prova os meus pensamentos, leva imediatamente para dentro do assunto, de tal forma que o leitor chega a sentir do que se trata, antes que lhe seja impingida uma teoria (AUERBACH, 2004: 501).

Diversos comentaristas tomaram como problema a falta de definições teóricas e metodológicas em Auerbach, em especial no *Mimesis*, como Hans Ulrich Gumbrecht¹⁷, Luiz Costa Lima e João Adolfo Hansen (1994)¹⁸. Segundo Walter Bruno Berg, Auerbach faz uso do termo *figura*

no sentido mais amplo da palavra, introduzindo aspectos metodológicos sem chegar realmente a formular o que poderia se aceitar como uma metodologia, menos ainda como uma “filosofia da figura”. Então o problema está em como diferenciar essa utilização que Auerbach faz da figura e um tipo de filosofia implicada na utilização da sua própria análise (BERG, 1994: 37).

Essa tentativa de identificar as premissas teóricas da prática crítica de Auerbach foi o que fez o historiador norte-americano Hayden White (1999, 2005), sintetizando o procedimento historiográfico de Auerbach na utilização da interpretação figural. É basicamente a sua formulação e a sua interpretação teórica dos procedimentos de Auerbach sobre figura – específica, e sem qualquer pretensão a ser unívoca – que utilizaremos ao longo deste estudo. Entretanto, ressaltamos que a utilização da interpretação de Hayden White da obra de Auerbach não implica aqui, necessariamente, na aceitação de toda sua produção, imersa em um polêmico debate dentro dos estudos

¹⁷ Para Gumbrecht, Auerbach “se interessou por uma certa forma de pensar e de escrever história sob a categoria de figura, o que não quer dizer necessariamente que ele tenha trabalhado construtivamente com o conceito de figura em seu próprio pensamento. (...) é muito difícil, senão impossível extrair conceitos teóricos de seu trabalho” (GUMBRECHT, 1994: 80).

¹⁸ As discussões a esse respeito podem ser acompanhadas no V Colóquio UERJ: Erich Auerbach (1994), onde esses e outros autores estavam presentes.

historiográficos, decorrente de obras como *Meta-história* (1995) ou *Trópicos do Discurso* (1994).

No artigo sobre a concepção de história literária de Auerbach intitulado originalmente “Auerbach’s Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism”¹⁹ (1999), White ressalta que as noções de *figura* e *consumação* proporcionam

o conceito de um modo peculiarmente “histórico” de causalidade, diferente das antigas noções teleológicas, por um lado, e das noções científicas e mecânicas, por outro. A este modo caracteristicamente histórico de causalidade proponho denominá-lo “causalidade figural”. (...) dizer que um dado evento histórico é a “consumação” de um outro anterior não significa que o evento anterior *cause* ou *determine* o evento posterior ou que o evento posterior seja uma “atualização” ou “efeito” do anterior. (...) *a conexão se estabelece desde o momento de tempo que se vive como um “presente” em relação a um “passado”, não do passado ao presente* (WHITE, 2005: 305).²⁰

O método hermenêutico da *figura* e *consumação*, ou *preenchimento*²¹, é apresentada por Hayden White como exemplo de “modernismo historicista” (WHITE, 2005: 301). Cada obra é vista como a consumação de um determinado momento anterior, sendo esta obra consumada aquela que explica a anterior, e não o contrário, invertendo uma mera causalidade vulgar e mecanicista dentro da historiografia literária, o que permite estabelecer conexões de fundo histórico de modo proveitoso, sem a necessidade de uma cronologia engessante: “o modelo figura-consumação é, portanto, um modelo para compreender as dimensões sintagmáticas dos acontecimentos históricos e para construir a linha narrativa para a apresentação dessa história” (WHITE, 2005: 308). Essa concepção historiográfica permite ver as conexões entre as obras atentando para as relações complexas e mediadas por questões formais, temáticas e estéticas que estabelecem entre si.

Como diz ainda White sobre o método de Auerbach, “*a figura posterior consoma a anterior repetindo os elementos desta, mas com alguma diferença*” (WHITE, 2005: 307). Essa ressalva é extremamente importante, uma vez que coloca em relevo que o modelo figura-consumação (*figure-fulfillment*, em H. White) não implica nem em uma visão presa aos meandros da causalidade, nem a uma lógica unicamente

¹⁹ Utilizamos também uma tradução para o espanhol: “La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista” (2005).

²⁰ A tradução do inglês é de minha responsabilidade. O mesmo vale para as citações do texto em questão que irão se seguir. O itálico é nosso.

²¹ O termo usado em inglês por H. White é *fulfillment*.

identitária. A *diferença* entre figuras e consumações é justamente o que confere força ao modelo, ao mesmo tempo em que não opta por uma valorização única de rupturas e inovações. Isso significa que o processo de acumulação e as tradições formadas ao longo das histórias literárias não são ignoradas, mas esta última não é escrita e desenhada levando-se em conta apenas o que as obras mantêm em comum entre si. Importa também os momentos em que a formulação de uma nova interpretação da realidade histórica, em constante mudança, é percebida e estruturada pelo objeto estético, ou, em termos da *Estética* de Adorno, os momentos em que as tensões sociais e sua dinâmica histórica retornam às obras em sua forma (ADORNO, 2002: 15).

João Adolfo Hansen resumiu de forma precisa o procedimento de Auerbach:

(...) no modo como ele opera, nós deveríamos saber que existem três elementos. Existe o texto objeto, existe um outro texto com o qual ele está sendo comparado como prefiguração ou pós-figuração e existe o esquema ideal da matriz ou do gênero. É como se esse esquema fosse se atualizando, não de modo progressivo, não de modo negativo, nem como superação, **mas como aprofundamento da experiência humana geral**²² (HANSEN, 1993: 85).

Podemos ler nesse esquema que Hansen retira de Auerbach a idéia de *acumulação* presente também na *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido (1959/2009), embora seu esforço historiográfico esteja localizado em apenas uma literatura nacional e não em várias, como em *Mimesis*. Candido está preocupado, na gravitação em torno da ideia de “sistema literário” (CANDIDO, 2009), no aprofundamento de nossa experiência enquanto nação, em nosso próprio reconhecimento enquanto tal. Esse “aprofundamento da experiência humana geral”, na expressão acurada de Hansen para tratar de Auerbach, é, para Candido, e outros críticos como Roberto Schwarz, *o aprofundamento de uma experiência nacional*, de um amadurecimento do sentido de pertencimento e de elaboração de um projeto coletivo, onde viceja a utopia de uma integração onde antes só prevalecia a segregação, dentre outras, do escravismo.

²² O negrito é nosso. Alguns comentadores defendem que há um esquema de superação em Auerbach, Ver BAHTI, Timothy. “Auerbach’s Mimesis: figural structure and historical narrative”. In: *Allegories of History – Literary Historiography after Hegel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992. Consultar também Abi-Sâmara, Raquel. “A interpretação figural e a questão da Teleologia”. Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Volume 04, ANO 4. Rio de Janeiro, 2005.

Sobre a relação entre a historiografia de Auerbach e a de Antonio Candido, Leopoldo Waizbort percebeu

uma espécie de **dialética de aproximação e afastamento, que é – ousaria dizer – a lei narrativa tanto de *Mimesis* como da *Formação da Literatura Brasileira***. (...) A dialética de aproximação e afastamento, similitude e peculiaridade, é um procedimento acima de tudo comparatista. Os leitores de *Mimesis* já percebem desde o início (isto é, do *ponto de partida*) como o andamento da narrativa é eminentemente contrastivo, pautado por similitudes que são destacadas somente para, logo em seguida, serem sutilmente diferenciadas. O movimento de aproximação e diferenciação é a lógica narrativa do livro e, quando Auerbach aponta um elemento determinado em um texto qualquer, o leitor só precisa, atento, esperar pelo contraste que esse mesmo elemento ganhará no transcurso da análise. Em um registro muito mais limitado em tempo e espaço, mas nem por isso menos válido e interessante, pode-se dizer que a *Formação da Literatura Brasileira*, em sua articulação dos “momentos decisivos” de Arcadismo e Romantismo, opera essa **dialética da similitude e diferença**²³. (...) Onde sempre se tratou de enfatizar a ruptura, Antonio Candido mostra-nos que há continuidade; mas, uma vez indicada a continuidade, é possível aquilatar a diferença (este o movimento crítico por excelência) (WAIZBORT, 2007: 136).

O aprofundamento que a acumulação literária propicia, e que o esquema baseado na figura e consumação é capaz de colocar em relevo, é o que nos interessará ao longo dos capítulos.

3. Realismo e representação literária enquanto mediação historiográfica

A mediação fundamental para tratar do que Hansen chama de “aprofundamento da experiência humana em geral”, em *Mimesis*, foi o conceito de “realismo”. O subtítulo de Auerbach para *Mimesis* era “A representação da realidade na literatura Ocidental” (*Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*). Mas, como ele mesmo comenta no epílogo (2004), a utilização do termo “realismo” nessa obra enciclopédica não foi desenvolvido com base na escola realista do século XIX. Baseia-se em uma idéia *mutável* de realismo, um conceito supra-histórico, embora sempre definido pela história, cuja especificidade vai se transformando. Luis Costa Lima usou um termo correlato em seus ensaios sobre Auerbach: realismo como conceito *metaistórico* (COSTA LIMA, 1986: 416). O paradoxo da definição, uma *contradictio in terminis* (Idem) é apenas aparente: a especificidade das abordagens de Auerbach está justamente

²³ Os negritos são nossos.

na atenção que dá às *transformações* que a literatura vai passando em suas diversas tentativas de *representação, apresentação e interpretação* da realidade histórica e seus impasses, aqui seu substrato comum.

Se o realismo, tal como o entendeu Auerbach em *Mimesis*, vai mudando e ganhando tantas formas quanto pede a própria contingência histórica, como defini-lo? Para quê defini-lo? Esse é o nó teórico que Auerbach apresenta, mas sem qualquer solução que ele mesmo tenha dado, a não ser em sua própria prática crítica. Entretanto, talvez algumas saídas conceituais sejam possíveis. O realismo, do modo como está tratado em *Mimesis*, parece muito mais determinado por uma prática de crítica literária orientada para as relações entre literatura e história, do que propriamente um conceito com margens definidas, ou seja, ele dificilmente pode ser idealizado de modo unívoco, o que iria contradizer toda a base de desenvolvimento do próprio conceito, tal como utilizado em *Mimesis*, como algo mutável. Mas então o que poderia ser considerado seu núcleo duro?

Realismo é, em Auerbach, um conceito que se depreende *depois* de cada análise, *a posteriori*: não serve de orientação anterior, e torna-se inútil caso utilizado *a priori*. A análise de cada texto e período é o que determina qual o “realismo” em jogo naquele momento histórico, e não o contrário. Quando o próprio Auerbach se afasta disso, sua obra encontra seus piores momentos²⁴. Realismo é, nesse caso, um ponto de chegada e não de partida:

Auerbach não era avesso a sínteses, senão que as concebia como a etapa final da investigação; ao contrário dos sistemas teóricos *a priori*, cujo *modus operandi* antes pertence aos *juízos determinantes*, aplicáveis quando se dispõe do universal prévio ao investimento analítico. Auerbach o disse com todas as palavras (...): “creio que não devemos considerar as ciências exatas como modelo, nossa exatidão diz respeito ao particular” (CASTRO ROCHA, 1993: 153).

²⁴ É o que vemos no juízo que teceu Auerbach sobre Cervantes e *Dom Quixote*, exemplificado nesta passagem: “A própria pureza e imediatez do doido poderia, sem intenção nem efeito concretos, ser de uma espécie tal que em toda parte onde aparecesse atingisse espontânea e involuntariamente o cerne das coisas, de tal forma que os conflitos suspensos ou ocultos se tornassem atuais; lembre-se o *Idiota* de Dostoiévski. Com isto, poderia acontecer que o próprio louco se envolvesse em responsabilidades e culpas, tornando-se, desta forma, trágico. Nada disso acontece no romance de Cervantes” (AUERBACH, 2004: 307). Aquilo que Auerbach diz não acontecer em *Dom Quixote* é, para muitos críticos ao redor do mundo, justamente o ponto forte do romance. Negar a presença do trágico no livro de Cervantes também não parece justificável, uma vez que o livro todo apresenta uma mistura de trágico e cômico que talvez seja a grande invenção de Cervantes. Note-se ainda o anacronismo pouco produtivo de Auerbach ao citar *O Idiota*, de Dostoiévski, como parâmetro comparativo. De modo geral, insistimos, a passagem mostra Auerbach indo contra o movimento geral de sua prática crítica. Felizmente, análises como essa são um exceção em sua obra.

Apresenta-se assim a desvinculação de “realismo” com a escola literária que ganhou essa denominação, para sua transformação em conceito dinâmico e em uma mediação para sua historiografia. É por isso que o próprio Auerbach se eximirá de definir o termo em *Mimesis*, não por desleixo metodológico, mas porque cairia em um flagrante contra-senso: “Para Auerbach seria um contra-senso fixar um conceito de realismo” (COSTA LIMA, 1986: 401). O crítico não pretende apresentar *um* realismo, mas diversos, que vão se modificando ao longo do tempo. Para Auerbach, portanto, é impossível reificar o conceito de “realismo” enquanto ferramenta estanque do pensamento:

O que interessa a Auerbach não é o realismo em um sentido tipológico, no sentido técnico da palavra. O que interessa a Auerbach não é a *Wirklichkeit*, que não se pode traduzir por realismo, mas por efetividade, para recorrer a um artifício hegeliano. Auerbach fala sempre da *dargestellte Wirklichkeit*, ou seja, de realidade enquanto representada. (...) o que a figura rende no livro *Mimesis* é que ela lhe permite descrever a mediação entre uma realidade dada, incompressível em sua natureza dada, e o sentido. (...) O que Auerbach pretende introduzindo a noção de *figura* é mostrar como sempre a elaboração de uma *dargestellte Wirklichkeit*, ou seja, de uma realidade representada, portanto, de uma realidade que faz sentido para nós, precisa de mediações, de artifícios e estes artifícios são preenchidos pela arte por um certo período (ROSENFELD, 1993: 38).

Realismo, então, para Auerbach, é muito mais o nome genérico que se dá para obras onde a *forma literária* se relaciona à sociedade e às transformações, tensões e contradições históricas de um modo orgânico, mediado, dialético. Como exemplo, basta pensar na filologia tão especial de Auerbach, a brilhante atenção que deu às nuances da sintaxe e suas mudanças de um autor para outro.

Por isso, para críticos brasileiros como Roberto Schwarz, a fuga de Machado de Assis das escolas realistas européias se torna ele mesmo um novo realismo (WAIZBORT, 2007): a forma literária, em Machado, passa a se relacionar com uma sociedade muito diferente da européia, o contexto periférico brasileiro, a seu próprio modo, segundo a *poiesis* do gênio. Esse é, evidentemente, o cerne da principal contribuição de Roberto Schwarz na crítica brasileira, transformando o Machado maduro em algo que Leopoldo Waizbort conjectura chamar de “um novo capítulo” do *Mimesis* (WAIZBORT: 2007: 49), referido a uma situação periférica e pós-colonial²⁵, não abarcada no estudo de Auerbach.

²⁵ No segundo capítulo desenvolveremos o “realismo” machadiano.

Uma vez abordado o nó que representa o uso do termo “realismo” por Auerbach, e que entendemos como a relação intrincada e satisfatória entre forma literária e história social e objetiva (se isso é um parâmetro válido para qualquer obra, não iremos discutir aqui), torna-se mais fácil também a compreensão do que significa “mimesis” para Auerbach. Outro conceito pouco ou nada desenvolvido teoricamente em sua obra, é essencialmente análogo à idéia de realismo tal como a expomos acima. Embora evidentemente muito mais carregado filosoficamente, “mimesis” é um conceito que, em última instância, também trata dessa delicada interação entre forma literária e processos sociais e históricos. Mais uma vez, é útil pensar no uso que Auerbach faz da filologia na análise dos textos, e como ele relaciona pequenas nuances da sintaxe e da linguagem de determinado autor a tensões e conflitos de natureza diversa, mas sempre fundamentalmente considerados em sua realidade histórica, figurativamente consumada.

Distante da ideia vulgarizada de *mimesis* como cópia da realidade, ela deve sempre trazer outro conceito, o de *poiesis*:

Mimesis é poiesis, donde se conclui que *mimesis* é produção da diferença, o que significa, no caso, que há como que uma utilização também “usual” de *mimesis*, que não dá conta da “realidade”, e uma concepção “inusual”, que enfatizando a diferença abre o campo do processo, da dimensão temporal na qual a estrutura existe e na qual ela se transforma, isto é difere de si mesma. (WAIZBORT, 2007: 250).

Essa idéia de *mimesis*, *poiesis* e de *realismo*, assim considerados, levam o crítico, no trato dos textos, a uma consideração do particular em sua universalidade. Como diz Auerbach, “nossa exatidão diz respeito ao particular” (AUERBACH *apud* CASTRO ROCHA, 1993: 153), mas essa atenção ao particular e aos textos considerados em si procura, evidentemente, a iluminação e o aprofundamento da compreensão histórica e artística.

Como na mônada benjaminiana e sua “indução redimida”²⁶, torna-se necessário jamais subsumir os diversos particulares a uma generalização onde reste apenas o que tem de comum, e sim observar no particular mesmo o que há nele de universal ou mesmo de histórico – implicando, na estética, em um inevitável procedimento “figurado” do pensamento e da hermenêutica. Não é difícil perceber que essa atenção ao particular e o imperativo de partir sempre dos textos, e não do contexto histórico e

²⁶ Sobre “indução redimida” em Walter Benjamin, ver BUCK-MORSS, S. *La Origem de la Dialética Negativa*, p. 150.

social é, de resto, o procedimento que consagrou alguns dos melhores filósofos e críticos literários do século XX, como o próprio Benjamin, Bahktin, Adorno, Lukács, Auerbach, Jameson e dentro de nossa tradição brasileira, Candido e Schwarz, dentre outros. Como diz este último, “a forma, em literatura, faz as vezes de realidade” (SCHWARZ, 1977: 198).

O problema da infinitude da totalidade da vida (...) exige uma espécie de *redução*, dialética, aos seus traços essenciais. O nome dessa redução é forma literária, o modo como ela se realiza chama-se mediação – a figura da dialética que permite que a universalidade alcançada não seja abstrata, uma má universalidade. Mediação é o nexo que articula forma literária e forma social (WAIZBORT, 2007: 65).

Estamos diante de um método que procura ser histórico e estético ao mesmo tempo, dando sempre privilégio ao texto literário nas análises, tornando-o fonte de conhecimento sobre o mundo, e sempre evitando proceder de modo contrário. É o que disse Davi Arrigucci J.r. sobre Antonio Candido e sua busca por “desenvolver um método crítico que fosse de fato estético e histórico ao mesmo tempo” (ARRIGUCCI, 1992: 191). Trata-se de algo que exige muito do analista. Cabe o que diz Machado, em crônica do início de sua carreira, em 1 de abril de 1863: “Entendo que o exame de uma obra literária exige da parte do crítico mil qualidades e predicados que poucas vezes se reúnem em um mesmo indivíduo, havendo por isso muita gente que escreva críticas, mas poucos que mereçam o nome de críticos” (MACHADO, 1962f).

Como fará em outros momentos deste estudo, Machado resume nosso desafio com precisão. E será com outra de suas reflexões, desenvolvida a seguir, que iremos finalizar este capítulo.

4. Uma “infância perpétua”?

A capacidade crítica de interpretação da história brasileira via formalização literária, ou seja, partindo da própria literatura brasileira, encontrada nos romances que estudaremos nos próximos capítulos enquanto “consumações”, despertam uma questão complexa: a relação entre *figuras* e seus *preenchimentos* coloca em relevo problemas nacionais sistêmicos, mostrando erros recorrentes e uma continuidade quase atroz a problemas que já estavam previstos por escritores anteriores. Ou seja, o panorama das

consumações, como veremos, mostra recorrências e ressonâncias na história brasileira, a persistência de alguns problemas, muito mais do que avanços (e isso por meio de suas formalizações literárias, e não apesar delas). É conhecida a formulação de Marx, no início de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. (...) A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos (MARX, 2002: 21).

Como destacou Lukács em seu estudo sobre o romance histórico (1937/1976), ao golpe de estado de Napoleão III²⁷, ao qual refere-se o trecho de Marx, seguiu-se uma atitude de descrença por parte dos escritores europeus na possibilidade de mudanças históricas. Essa

atitude a respeito da história é uma consequência da revolução de 1848. Ela expressa a decepção geral quanto aos resultados possíveis das revoluções burguesas, sentimento que começa já imediatamente depois da grande Revolução Francesa, mas que não se reforça até constituir tendência realmente poderosa senão neste período posterior ao quarenta e oito. Esta corrente apresenta-se nos escritores e historiadores liberais burgueses como concepção “histórico-cultural”, isto é, como a tese de que as guerras, a paz e os tratados, as transformações dos estados, etc, não são mais que a parte externa e sem importância da história; enquanto o realmente decisivo, o verdadeiramente transformador, o “interno” da história, é a arte, a ciência, a técnica, a religião, a moral e a concepção do mundo²⁸ (LUKÁCS, 1976: 237).

O comentário de Lukács em *O romance histórico*, embora trate do século dezenove europeu, tão diferente do percurso histórico brasileiro, sugere uma pergunta ao nosso estudo: qual a postura das consumações que iremos analisar? Será uma visão de descrença e desilusão total frente à possibilidade de mudança, a “história expurgada da contradição” (WAIZBORT, 2007: 47)? Como iremos procurar expor ao longo dos capítulos, a percepção de recorrências históricas nos romances que veremos, e sua introjeção profunda em termos de formalização literária não apontam para uma atitude de conformismo, ceticismo ou descrença na mudança. Pelo contrário, a relação com o

²⁷Bonaparte III, em 1851, recusara-se a sair do poder e deixar a presidência da França, que havia conquistado em 1848, proclamando-se imperador: “o sufrágio universal parece ter sobrevivido apenas por um momento, a fim de fazer, de próprio punho, o seu último testamento perante os olhos do mundo inteiro e declarar em nome do próprio povo: Tudo o que existe merece perecer” (MARX, 2002). Assim como seu tio, Bonaparte III se declara imperador e faz tudo para não deixar o poder: é a história se repetindo, na formulação que se tornou famosa: “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2002).

²⁸ A tradução da edição espanhola é de nossa responsabilidade.

passado literário e as soluções formais anteriores, carregadas criticamente, esboçam uma consciência das recorrências históricas brasileiras que é, em certo sentido, emancipante, ainda que dilacerada. E isso, em parte, porque o passado é visto em sua relação orgânica com o presente.

A propósito, terminamos este primeiro capítulo com uma das reflexões de Machado de Assis em suas crônicas. Trata-se de uma reflexão contundente sobre as recorrências históricas no Brasil e no mundo, e retomam as reflexões acima, como veremos.

Na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de novembro de 1893, Machado escreve uma crônica sobre os conflitos conhecidos como a Segunda Revolta da Armada, em meio a balas “mais numerosas que os boatos”. E faz, em certo momento, uma referência ao modo como sua visão de mundo amadureceu, justamente em referência ao 1848 europeu:

Ninguém ignora que os sucessos deste mundo, domésticos ou estranhos, uma vez que se liguem de algum modo aos nossos primeiros anos, ficam-nos perpetuados na memória. Porque é que, entre tantas coisas infantis e locais, nunca me esqueceu a notícia do golpe de Estado de Luís Napoleão? Pelo espanto com que a ouvi ler. As famosas palavras: *Saí da legalidade para entrar no direito* ficaram-me na lembrança, posto não soubesse o que era direito nem legalidade. Mais tarde, **tendo reconhecido que este mundo era uma infância perpétua**, concluí que a proclamação de Napoleão III acabava como as histórias de minha meninice: “Entrou por uma porta, saiu por outra, manda el-rei nosso senhor que nos conte outra”. Por exemplo, o dia de hoje, 12 de novembro, é o aniversário do golpe de Estado de Pedro I, que também saiu da legalidade para entrar no direito²⁹ (MACHADO, 1962d).

O tom de farsa que permeia o golpe de estado de Napoleão III, as contradições que acompanham sua política e a sociedade francesa da época, bem como a teatralidade que marca sua ascensão ensinam a Machado, como relata na passagem vista acima, que o mundo é “*uma infância perpétua*”. Seria possível confundir a reflexão de Machado com uma atitude de ceticismo frente à história, associando-o, como já fizeram alguns de seus críticos, a outros escritores que descreiam de qualquer possibilidade de avanço? Se tomarmos a ressalva dada pelo próprio Machado em 1897, em um dos últimos textos jornalísticos que escreveu, despedindo-se de seus leitores, começamos a delinear uma resposta:

²⁹ O itálicos e o negrito são nossos.

Não achareis linha cética nestas minhas conversações dominicais. *Se destes com alguma que se possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao ceticismo.* Achar que uma coisa é ruim, não é duvidar dela, mas afirmá-la. O verdadeiro cético não crê, como o Dr. Pangloss, que os narizes se fizeram para os óculos, nem, como eu, que os óculos é que se fizeram para os narizes; o cético verdadeiro descrê de uns e de outros. Que economia de vidros e de defluxos, se eu pudesse ter esta opinião!³⁰

A expressão de que o mundo é uma “infância perpétua” evidencia a constatação e afirmação pessimista (mas não cética) de que o mundo afinal não avança. A idéia de uma *infância* que não acaba remete a um mundo que não apreende com seus erros, e que portanto parece não possuir história. Mas observemos que a idéia de *infância* deveria pressupor *amadurecimento*, e se ele não acontece, não é porque o escritor se apresenta como cético, mas como pessimista. Como nos romances que iremos analisar, enquanto consumações, a constatação da continuidade de alguns problemas parece funcionar muito mais como motor ao pensamento e como exposição da urgência de reação, do que como conformismo ou ceticismo.

A constatação de Machado fala do mundo, mas também vem carregada de consciência sobre a história brasileira. Machado fala de uma “infância perpétua” pensando em Napoleão III, mas também em d. Pedro I, na referência a dois golpes de Estado que resultaram em períodos de enrijecimento das negociações políticas, em nome da “necessidade”. Sai-se da “legalidade” para entrar no “direito”. Evidentemente, o próprio momento histórico dessa crônica de Machado, em meio aos conflitos armados de 1893 (eles mesmos uma “repetição” da Primeira Revolta da Armada), aparecem nessa passagem como pano de fundo para as considerações, colocando em relevo outras tentativas de golpe de Estado: Floriano Peixoto se recusa a abdicar do poder e convocar novas eleições em 1892, fechando o congresso e repetindo alguns dos erros de Deodoro da Fonseca, após a proclamação da República em 1889.

Não é difícil, no contexto deste estudo, tomarmos as idéias de Machado e adicionar a essas reflexões os matizes de mais um golpe de Estado brasileiro, o de 1964. Como veremos no próximo capítulo, um golpe de Estado onde também há farsa, superfície ideológica, ilusão econômica e industrial, fantasia política e repressão ditatorial, bem como a recorrência de outros erros históricos, como aproveitará Antonio Callado em *Reflexos do Baile*.

Colocaremos à prova, ao longo dos capítulos, a hipótese de que os romances estudados aqui, tanto figuras como consumações, podem ser vistos como parte de uma

³⁰ O itálico é nosso.

tentativa de escapar da “infância perpétua” de que fala Machado, termo que se ajusta particularmente bem às contingências do desenvolvimento periférico brasileiro. Em outras palavras, será a procura de Antonio Callado, Clarice Lispector, Osman Lins ou de João Ubaldo Ribeiro por problematizar seu próprio momento na década de 1970 – pela referência a formalizações literárias anteriores de nossos maiores romancistas: Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa – um modo de amadurecer a visão que o país tem de sua própria história, na configuração de um passado ainda presente?

Capítulo 2

Machado de Assis e A. Callado: a Farsa e o Luto

A realidade é o luto do mundo, o sonho é a gala.

Machado de Assis

Neste capítulo faremos a interpretação comparada entre obras de Machado de Assis e Antonio Callado. *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) são tomados como figuras da consumação elaborada por Antonio Callado em *Reflexos do Baile* (1976). A perspectiva comparativa presente na relação entre *figura e consumação*, tida aqui como pressuposto, obedece o entendimento que deu Erich Auerbach a esses termos, como desenvolvido no primeiro capítulo.

Como veremos ao longo deste estudo, houve em Callado um percurso de compreensão do conteúdo crítico na obra de Machado, que é paralelo à revisão crítica do grande escritor, intensificada nos anos 70, onde a desilusão e o “sentimento de nada” de Machado, usando a expressão de Schwarz, passam a ter um novo significado. É a atualização desse sentimento de desilusão, via Machado, que interessa na consumação de Callado.

O que se nota ao final do estudo comparativo é uma complexa justaposição histórica entre dois momentos fundamentais da história brasileira, feita por Callado, com similitudes e diferenças que o movimento de consumação – via formalização literária – é capaz de ressaltar de modo às vezes inesperado e complexo. Enquanto relatos baseados em momentos específicos da história brasileira, os romances estudados engendram narrativas que são interpretações dos acontecimentos que abordam. Além disso, *Reflexos do Baile*, enquanto consumação, é ele próprio uma leitura e uma interpretação dos romances de Machado que toma como figura, feita de modo a entender seu próprio momento de modo profundo, especificamente o período imerso em intensa ditadura militar, cujo recorte no romance de Callado vai mais ou menos de 1968 a 1973.

Esse período, que marca o fim da guerrilha no país, é visto em Callado à luz da obra final de Machado, de sua interpretação da Abolição de 1888 e do golpe militar na

Proclamação da República em 1889, bem como dos anos que se seguem a esses acontecimentos, pressupostos em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, uma vez que foram publicados em 1904 e 1908. Sobre esses anos após a proclamação, em especial os governos de Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, comenta Rui Barbosa, que havia, pouco antes, sido ministro da fazenda e realizado o encilhamento (e que terminou pedindo pelo seu afastamento do cargo): “De uma ditadura que dissolve o Congresso Federal, apoiando-se na fraqueza dos governos locais, para outra que dissolve os governos locais, apoiando-se no Congresso restabelecido, não há progresso apreciável” (Apud CRUZ COSTA, 1989: 60). O comentário de Rui Barbosa mostra uma desilusão real e bem expressa: essa desilusão se converteria em “pessimismo” por parte de Machado, mas não em “ceticismo”, como esclarece em sua última crônica de “A semana” em 1897, já comentada ao final do capítulo anterior.

A consumação deliberada do romance de Callado sobre os dois últimos romances de Machado parece mostrar e querer dizer, em um plano histórico, que a modernização reacionária (SCHWARZ, 2005; FRANCO, 1998; AVELAR, 2003), aliada à invasão da finança internacional e do capital estrangeiro, feita de modo essencialmente explorador – momentos que se sucedem a golpes militares que acompanham períodos de censura, exílios, cerceamento da liberdade e ditadura – são problemas históricos em comum para os dois, quando escrevem seus romances.

Mas o que trazem os romances, mais do que apenas o paralelo histórico, é a tentativa de rasgar a superfície ideológica de seu tempo, principalmente *a superfície ideológica sobre a qual um atraso social mascarado de desenvolvimento se justifica, em suas respectivas épocas, como progresso.*

No final do século XIX

novas engrenagens internacionais transformam a economia mundial, as grandes potências hegemônicas descobrem, nas áreas periféricas – inclusive no Brasil –, um mercado lucrativo para aplicações financeiras e passam a investir fortemente ali, onde a mão de obra é barata, os direitos sociais estão longe de serem conquistados e a matéria-prima é farta e disponível. O capitalismo financeiro complementa as conquistas dos países industrializados e os trustes e cartéis darão novas formas às políticas monopolistas (NEVES, 2006: 20).

Não obstante, cria-se uma ilusão de que esses acontecimentos no Brasil são parte de um progresso inevitável, ao mesmo tempo em que este é indelevelmente associado à chegada da civilização e de um suposto início de equiparação aos países ditos centrais.

O mito do progresso, acompanhado de distorções ideológicas relativas, de um lado, ao positivismo, e de outro a um evolucionismo caricatural baseado em Spencer e Darwin, mascaram e obstruem a percepção de que da manutenção da condição periférica, subordinada e colonial brasileira “*dependia a reprodução exponencial da riqueza, da hegemonia e do lugar ocupado pelos chamados países civilizados e progressistas no concerto das nações*” (NEVES, 2006: 24). Esta última visão, que compreende a dialética centro/periferia em sua evidente mediação capitalista e econômica e não apenas como uma relação plana e reificada entre atraso/desenvolvimento, já está em Machado, e encontra seu signo em sua desconfiança do progresso: como diz em bom humor, em crônica de 1 de janeiro de 1894, “aos homens da ciência ficam as razões sólidas com que afirmam a marcha ascendente para a perfeição. Os poetas variam; ora crêem no paraíso, ora no inferno, com esta particularidade que adotam o pior para expô-lo em versos bonitos” (MACHADO, 1962d: 7).

Como consequência dessa visão ampla do mito do progresso, a crítica de Machado não se restringe à condição semi-colonial e periférica do Brasil³¹. A crítica de Machado “não atinge apenas o país periférico no qual as práticas sociais são retrógradas. Atinge também os países centrais, o sistema capitalista como um todo. O romance de Machado pensa o mundo e sua configuração desigual” (BASTOS, 2006).

Dentro dessa visão crítica de Machado, a personagem diplomata do conselheiro Aires, retomada explicitamente por Callado em seu romance, permite em ambos os escritores a elaboração de perspectiva *estratégica* para pensar a relação exterior/interior (em especial a especulação financeira), ao mesmo tempo em que questionam a indiferença desses mesmos personagens diplomatas pelos problemas internos do país.

1. *Esau e Jacó*: uma partida de xadrez

Esau e Jacó é descrito pelo seu narrador, já no final do romance, como uma “história simples, *acontecida e por acontecer*”³² (MACHADO DE ASSIS, 1962a: 441). Certamente não tem nada de simples: é, na verdade, um dos romances mais complexos e

³¹ Como aprendemos de Benjamin, principalmente em seus estudos da obra de Baudelaire, a crença incondicional no progresso do século XIX, ligada também a uma concepção teleológica do desenvolvimento capitalista, era falaciosa e perigosa também na Europa (BENJAMIN, 2007; BUCK-MORSS, 2002). E essa percepção estava em Machado.

³² O itálico é nosso.

reveladores da história literária brasileira, capaz de colocar em perspectiva o século que, em 1904, apenas começava. História “acontecida e por acontecer”, o romance de Machado de Assis parece condensar e adiantar (no uso virtuoso de quase todos os recursos literários possíveis) muitos dos impasses da história brasileira. E isso fica mais claro quando o romance de Machado é colocado em perspectiva com o que fará Antonio Callado em *Reflexos do Baile*, como veremos mais adiante.

As narrativas de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* são precedidas por “Advertências” ao leitor antes de iniciar suas narrativas, espécie de avisos que evidentemente já são parte da ficção que apresentam. O cotejo entre essas duas advertências é mais interessante do que sua consideração isolada, pois uma parece completar o que diz a outra, em uma referência mútua entre os dois romances. Na “Advertência” de *Esau e Jacó* (1904) é dito que o texto foi encontrado entre os cadernos onde também se recolheu o *Memorial de Aires*. É possível entender, em um primeiro momento, que a narrativa apresentada será narrada por Aires. Entretanto, na “Advertência” do *Memorial de Aires* é dito algo um pouco diferente:

Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. *Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade*³³. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto (MACHADO, 1962b: 7).

Aqui, se diz abertamente que, ao contrário do que se fez em *Esau e Jacó*, no *Memorial* não houve “pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava”. Portanto, o que se entende agora é que em *Esau e Jacó* o texto encontrado no espólio de Aires foi retrabalhado, redigido com “pachorra e habilidade”, enquanto no *Memorial* a interferência se limitou a alguns poucos cortes. Nos dois romances, de qualquer modo, se admite uma “interferência” do suposto editor sobre um texto que se afirma pertencer a outro. O *mecanismo de distanciamento do autor de seu texto existe*, mas não é total, está relativizado por uma interferência que se confessa, mas não se explicita totalmente durante o texto em si.

Saber como e onde houve “interferência” não é possível, ao ler as narrativas. A *própria condição de autoria é ficcionalizada nessas advertências*: a narração se coloca, principalmente em *Esau e Jacó*, como um espaço de enunciação duplicada, dúbia, onde

³³ O itálico é nosso.

prevalece a dúvida e a suspeita por parte do leitor. Está é a primeira característica da narração em terceira pessoa de *Esau e Jacó*, além de outras três, que gostaríamos de destacar como ponto de partida para a análise do romance: a *narração possui uma enunciação cuja identidade é propositadamente indefinida*. Machado criou uma história onde simultaneamente “aceita e recusa a responsabilidade por ela” (GLEDSON, 1986: 212).

Em segundo lugar, temos em *Esau e Jacó* um narrador que se finge a todo momento de historiador, um narrador pretensamente objetivo, que escreve “com método” (MACHADO, 1962a: 112), que levanta hipóteses sistematicamente negadas porque delas “não rezam as notas que servem a este livro”, ou que as descarta por não possuir sobre elas “o menor documento” (Idem, 139) que as comprove. O narrador simula a todo momento sua isenção, “sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro” (Idem, 178):

Ao cabo, não estou contando a minha vida, nem as minhas opiniões, nem nada que não seja das pessoas que entram no livro. Estas é que preciso pôr aqui integralmente com as suas virtudes e imperfeições, se as tem. Entende-se isso, sem ser preciso notá-lo, mas não se perde nada em repetí-lo (MACHADO, 1962a:187).

Evidentemente, toda a insistência em expor seu “método” e sua preocupação em ser fiel às virtudes e defeitos das personagens, e em não falar de si mesmo, como se fosse um narrador em terceira pessoa tradicional, não é mais do que encenação e galhofa. Essa, a segunda característica da narração que destacamos: *um narrador supostamente objetivo, que propositadamente trai sua objetividade a todo momento*.

A terceira característica da narração que destacamos se confunde com a matéria narrada: a história de *Esau e Jacó* é claramente alegórica, com cada um dos gêmeos representando republicanos e monarquistas. Mas esse é o nível mais superficial da alegoria de Machado. A alegoria é deliberada, explícita e não esconde sua abstração. Ela é propositadamente rígida em seu sentido superficial, e essa rigidez da alegoria montada pelo autor acaba servindo para a expressão da farsa histórica que retrata, na medida em que ironiza sua própria alegoria e seus personagens. Como afirma Gledson, estamos diante de um enredo cuja finalidade não é senão “destacar seu próprio absurdo” (GLEDSON, 1986: 162).

Dadas estas três características da narração e do modo como a matéria é narrada, é fácil perceber que cada uma delas está em profunda contradição com as outras: a

dubiedade ou duplicação na enunciação e na autoria do texto, instaurada pelas advertências e levada a cabo na própria obra não é compatível com o propósito supostamente objetivo que às vezes aparece, em uma caricatura do relato documental e da isenção científica, o que por sua vez está em conflito com a natureza deliberadamente alegórica e abstrata que se imprime à narrativa central.

Nessas contradições fundamentais da narração e do narrador, está uma problematização da representação em *Esau e Jacó*, um profundo autoquestionamento do texto. Nenhuma das três características narrativas é imediatamente compatível entre si, e nenhuma se sustenta nos propósitos que declara. *Mas o dado contraditório na narração é sua própria forma e solução de representação* – problemática, porque assim é a matéria social e histórica com a qual trabalha.

Estamos diante da “volubilidade”, ou “versatilidade” do narrador³⁴ percebida na crítica por nomes como Augusto Meyer, muitas vezes como defeito, até ser satisfatoriamente formulada por Roberto Schwarz: “se é justa a nossa observação, a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira” (SCHWARZ, 1987: 125). É preciso entender as incongruências e contradições, a instabilidade e a volubilidade do narrador como seu *ponto forte e não seu ponto fraco*, ou seja, como a redução ou “miniaturização” de um quadro social relativo à matéria brasileira. Compreendido isso, entra a pergunta: em que sentido os diferentes vetores ou dubiedades da narração respondem ao intento do livro, ou seja, ao seu retrato de um momento histórico específico, a Proclamação da República? Porque se escolhe uma narração tão duvidosa e contraditória para a representação?

Em uma equação tão complexa, onde cada faceta do narrador é incompatível com as demais, resta apenas a falsidade de cada uma das instâncias em que se move o narrador. Como dissemos, uma vez que cada característica da narração é incompatível com as outras com as quais convive, o resultado é sua anulação recíproca: temos a “*devastadora sensação de nada*” como “resumo fiel de uma experiência”, na expressão precisa de Roberto Schwarz (SCHWARZ, 1987).

³⁴ Roberto Schwarz também a define da seguinte maneira: “uma espécie de mascarada retórica, em que vão sendo percorridas as posições ideológicas do tempo.(...) O narrador percorre um conjunto de posições, repete o percurso até enjoar, mas sem se identificar com nenhuma delas, pondo como resultado final a nulidade de todas. (...) Este processo de desidentificação permanente é que é, na minha opinião, a chave do estilo de Machado de Assis” (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982: 316).

A volubilidade narrativa *coloca a representação como farsa, e a própria história objetiva como farsa*. O narrador, a narração, e por conseguinte a matéria narrada só podem ser vistos em sua falsidade, uma vez que sua credibilidade é sistematicamente destruída e contradita. Destruindo a todo momento sua credibilidade por entrar deliberadamente em contradição, a ficção e a obra se mostram em sua precariedade, é ruína de si mesma. Temos uma obra em convulsão, onde não há fórmula pronta para a aventura representacional. Por sua vez, a aventura crítica só tem início em Machado quando se entende que, em uma obra construída cuidadosamente em cima de contradições formais calculadas, é preciso enfrentar essas mesmas contradições como motor à dialética, como seu ponto forte e não um defeito, como respostas a um quadro histórico definido cujo significado, não obstante, não está limitado a seu próprio tempo. *A farsa na obra está já na forma da representação; antes de estar no conteúdo, está no narrador*.

A ironia presente na obra é também resultado do conflito entre as características anteriores. Ela surge, em grande parte de *Esau e Jacó*, justamente do atrito e contradição entre as instâncias do narrador, aproveita-se de uma narração onde há uma dupla enunciação – nada mais natural para o intento irônico – assim como se vale da tensão que resulta entre a pretensão de objetividade e a formalização escancaradamente alegórica. As características da narração, uma vez contraditórias, fornecem justamente por isso, a todo tempo, matéria irônica.

O signo negativo da ironia dá lugar a uma prurisignificação que está no silêncio, em um não-dito em diálogo amplo com o nível literal e com as bruscas mudanças de registro da narração. Para identificar a ironia no texto de Machado e fugir ao nível literal, descobrindo as contradições propositais contidas na obra, é preciso ser fiel à maiêutica e *interrogar* o texto: questionar e duvidar do que está dito, para que o silêncio intencional, o não-dito do texto apareça. Vale lembrar o que disse Walter Benjamin a propósito de Sócrates, em quem “o silêncio, e não sua fala” surge “impregnado de ironia” (BENJAMIN, 1984: 141).

Para concluirmos este primeiro momento em nosso estudo de *Esau e Jacó*, vamos nos deter agora em um capítulo do romance que alegoriza ironicamente sua própria estrutura, que viemos expondo até agora. O título do capítulo é “A Epígrafe”. Nele, se diz que quem fala ali é o “autor”, e se faz uma minuciosa comparação entre *a feitura do romance* e uma *partida de xadrez*: se diz ainda que o leitor deve ler o livro como quem assiste a uma partida: “*Tudo irá como se realmente visses jogar a partida*”

entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo”(MACHADO, 1962a: 63). O leitor, portanto, deve ver no romance uma narrativa que é como um jogo, uma partida conduzida por *duas pessoas*. Um jogador interage com o outro, disputa a partida, mas sob a forma de um *antagonismo cego em que não sabemos quem é quem durante a leitura*. Isso dá conta da primeira característica que apontamos na narração³⁵: sabemos que há duas pessoas supostamente responsáveis pela narrativa desde a “Advertência”, mas não sabemos quando estamos diante de um ou de outro, a eterna e inquietante oscilação entre Machado e Aires.

Evidentemente, apesar do antagonismo (pressuposto, mas não explícito) entre os jogadores da partida, há afinidades entre os dois: afinal ambos jogam o mesmo jogo, as peças com que ambos jogam são iguais, apenas mudam de cor, e “umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo”. Mas nunca sabemos claramente de qual lado está cada um dos jogadores, não sabemos de que lado está “Deus”, e de que lado está o “Diabo”, e, igualmente misturados, onde está Machado, onde está Aires. O texto não dá de modo confortável a distinção entre os jogadores, dá apenas o movimento das peças: *cabe apenas ao leitor* deixar-se enganar ou, como está em outro momento do livro, usar seus “quatro estômagos no cérebro” para a interpretação que “faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida” (MACHADO, 1962a: 224). A volubilidade do narrador deixa o leitor sem saber a quem recorrer, se a Deus ou ao Diabo, se ao dito ou às contradições que a ironia suscita sem alarde.

Há ainda outra afirmação no capítulo “A epígrafe” que é fundamental, e coloca em perspectiva a relação entre a pretensa objetividade do narrador, os fatos históricos que inundam a narrativa, e a matéria abstratamente alegórica centrada em Pedro e Paulo. Trata, portanto, das outras duas características da narração que havíamos ressaltado no início, a relação entre a pretensa objetividade do narrador e o caráter alegórico evidente no romance. Diz o narrador em “A epígrafe”: “se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, *sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão.*” O que se diz nesta frase é que cada peça não pode mudar de função, o papel de cada personagem é estanque, rígido, são tipos romanescos

³⁵ Esse capítulo esclarece a relação entre autor e narrador e impossibilita ver Aires como apenas *alter ego* de Machado, como infelizmente fizeram e continuam fazendo muitos dos inúmeros críticos de Machado. O que diz o trecho é irrefutável: a relação entre Machado e Aires não é somente de afinidade, é essencialmente de antagonismo.

engessados, como em qualquer alegoria onde as abstrações desempenham papel muito evidente.

Portanto, a partida de xadrez neste capítulo é uma alegoria falando sobre a condição alegórica do próprio romance, explicitando seus problemas de representação. O romance fala aqui sobre a condição problemática da própria narrativa erigida em forma de alegoria, e é um primeiro aceno de que trata-se de uma obra que, em sua aparência mais imediata, precisa ser considerada ela mesma suspeita, como já apontaram alguns críticos (WOOD, 2002; GLEDSON, 1986). Como disse Gledson sobre *Esau e Jacó*, seu modelo alegórico parece “espelhar o absurdo do enredo e assim, simplesmente, reconstituí-lo em outro nível” (GLEDSON, 1986: 168).

Machado, portanto, erige uma narrativa alegórica junto à figura de Aires para mostrar justamente seu absurdo, sua *inverossimilhança proposital* e, como veremos ao final deste estudo, para mostrar a própria história objetiva do golpe militar que institui a primeira República como *farsa*. Ler a ironia de Machado por trás do nível literal da alegoria é o único modo de colocar o jogo narrativo proposto no romance em movimento.

1.1. O conselheiro Aires e a representação da indiferença

Vejamos como se caracteriza Aires: o conselheiro é um diplomata aposentado que retorna ao Brasil aos 62 anos para viver aqui seus últimos dias. A personalidade de Aires está de acordo com seu antigo ofício, concorda com todos, não discute com ninguém. Neste trecho que emprestamos do *Memorial*, considera sua “complacência” uma qualidade,

(...) e não das novas. Quase que a trouxe da escola, se não foi do berço. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia uma cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dois extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me.

Não quero elogiar-me... Onde estava eu? (MACHADO DE ASSIS, 1962b: 150).

Perceba-se que a neutralidade de Aires não é inocente, ao contrário da leitura sustentada por Alfredo Bosi em *O enigma do olhar*³⁶ (1999). Sua neutralidade é capaz de gerar conflitos dos quais se exime, e não apenas responder a eles. A neutralidade nesse episódio exime Aires de qualquer responsabilidade, enquanto os outros brigam à sua frente. Virtude diplomática em certos momentos, a neutralidade dentro do próprio país irá ganhar uma significação especial no romance de Machado.

Na descrição em terceira pessoa de *Esau e Jacó*, se diz que “trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar de ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era gosto ouvi-lo e vê-lo” (MACHADO, 1962a: 56). E ainda, “tinha o coração disposto a aceitar tudo, não por inclinação à harmonia, senão por tédio à controvérsia” (Idem: 58).

O desinteresse pela política ou a busca da neutralidade é, como pretendemos demonstrar, justamente o foco da crítica elaborada por Machado em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, e é essa a característica principal na qual irá se deter Callado, como veremos mais à frente. Como é comum a obras irônicas, a distância histórica e a dubiedade narrativa, muito peculiar e ousada nesses últimos romances, levou muitas vezes a uma leitura inversa, baseada no aspecto literal do texto, sua superfície imediatamente apreensível. A tendência a ver em Aires um *alter ego* tradicional de Machado também prejudica a percepção do teor crítico da obra, em toda sua impressionante complexidade.

Qualquer leitor das *crônicas* do autor percebe rapidamente que o suposto desinteresse de Machado pela política é um mito lamentável. Mas mesmo nas crônicas o leitor que não atentar para a ironia do texto pode se confundir. Em crônica de 27 de dezembro de 1888, Machado, sob o pseudônimo de Policarpo, um relojoeiro aposentado, declara que

Cuidava eu que era o mais precavido dos meus contemporâneos. A razão é que saio sempre de casa com o *Credo* na boca, e disposição feita de não contrariar as opiniões

³⁶ Na interpretação de Alfredo Bosi, o conselheiro configura “um olhar que mede os eternos dois lados de todas as coisas. Um espírito que sabe que onde há história há conflito. Mas o ofício do diplomata é pensar a mediação dos interesses e das paixões. (...)pode o compasso preferir ou preterir algum ponto do seu círculo perfeito? Ninguém tem absolutamente razão contra ninguém; sobrevivendo o conflito, o melhor é abster-se ou aceitar a razão de cada um. A moral do conselheiro ensina a convivência dos opostos e a atenuação das negativas” (BOSI, 1999: 131). Bosi repete o que o conselheiro diz de si mesmo. O próprio conselheiro acha uma virtude sua posição, e Bosi concorda com o conselheiro, repete suas características como virtude. Como pretendemos demonstrar neste ensaio, uma visão que aceita os pressupostos de Aires é capaz de perceber apenas o nível literal do texto. A neutralidade e o movimento de consciência que naturaliza as contradições é justamente o grande objeto de crítica de *Esau e Jacó*.

dos outros. Quem talvez me vença nisso era o Visconde de Abaeté (...) não se opunha às opiniões dos outros; e ganhava com isto duas vantagens. A primeira era satisfazer a todos, a segunda era não perder tempo (MACHADO, 1956: 183).

A descrição que faz do Conde de Abaeté, e com a qual *aparentemente* se identifica, parece com a do Conselheiro Aires, não contraria ninguém; o Conde Abaeté, enquanto deputado, havia se solidarizado com o movimento liberal de 1842 em Minas, e por causa disso fora preso e deportado. Beneficiado pela anistia, terminou depois vinculando-se à política conservadora e tornou-se Senador em 1847 (MAGALHÃES Jr., 1956: 183). Parte provavelmente desse volteio político a referência – irônica, evidentemente – de Machado a essa personagem pública que é exemplo, como Aires, de figura que busca escapar de qualquer discussão.

O conde de Abaeté é citado em menos de três linhas indiferentes em “O velho Senado”, um texto propriamente historiográfico e incluído em *Páginas Recolhidas*, o que evidencia a inexpressividade de sua atuação política aos olhos de Machado, que conhecia bem o Senado: acompanhou-o como jornalista e cronista durante quarenta anos. Sua identificação momentânea com o Conde nesta crônica de 1888 é claramente uma brincadeira e parte da máscara que veste e desveste a todo tempo nas crônicas ferozes de *Bons Dias!*, escritas entre 1888 e 1889 e publicadas na *Gazeta de Notícias*. Ao colocar-se como alguém que “não contraria os outros”, nesta crônica, Machado está montando uma posição estratégica para tecer críticas justamente a quem assim o faz.

Descartada a identificação imediata entre Machado e Aires, que, como vimos anteriormente, na verdade disputam e dividem entre si um espaço na narração, como em um jogo de xadrez, voltemos à caracterização do conselheiro Aires em *Esau e Jacó*.

Na descrição de sua estadia em Caracas, Aires transparece ainda mais claramente sua posição política, que é nenhuma:

Foi em Caracas, onde ele servira na qualidade de adido de legação. Estava em casa, de palestra com uma atriz da moda, pessoa chistosa e garrida. De repente, ouviram um clamor grande, vozes tumultuosas, vibrantes, crescentes...

– Que rumor é este Carmen? Perguntou ele entre duas carícias.

– Não se assuste, amigo meu; é o governo que cai.

– Mas eu ouço aclamações...

– Então é o governo que sobe. Não se assuste. Amanhã é tempo de ir cumprimentá-lo.

(...)

Aires deixou-se ir rio abaixo daquela memória velha (...) Outrossim, meditava na ausência de vocação diplomática. A ascensão de um governo, – de um regímem que fosse, – com as suas idéias novas, os seus homens frescos, leis e aclamações, valia menos para ele que o riso da jovem comediante (MACHADO, 1962a:160).

A ascensão ou queda do governo, onde quer que esteja, não lhe importa. O importante dessa postura é que Aires a transporta quando volta ao Brasil, ou seja, aqui também não se importa com os acontecimentos. Mantém a mesma indiferença que mantinha em seu cargo no exterior, e, assim como no trecho acima, importa-lhe mais o riso de uma mulher do que os acontecimentos políticos nas verdadeiras questões que lhes dão substância. Em determinado momento, Aires justifica sua alienação do seguinte modo: “a diplomacia tem esse efeito que separa o funcionário dos partidos e o deixa tão alheio a eles, que fica impossível de opinar com verdade, ou, quando menos, com certeza” (MACHADO, 1962a: 219).

Quando Aires retorna à sua casa na manhã de 15 de novembro, após sair à rua e ouvir os boatos sobre o golpe feito pelos militares, seu criado José pergunta se “é certo” o que ouvira, que haviam mais de dez mortos. Aires responde que “a morte é fenômeno igual à vida; talvez os mortos vivam”.

Depois, no capítulo seguinte, o narrador se pergunta “como é que, tendo ouvido falar da morte de dois e três ministros, Aires afirmou apenas o ferimento de um, ao retificar a notícia do criado?” E o narrador, assumindo um tom suspeito, diz que essa atitude só se pode explicar de dois modos: ou por um “nobre sentimento de piedade” ou pela opinião de “que toda notícia pública cresce de dois terços”, uma justificativa pouco convincente para a alteração que faz Aires do que ouvira. Se os boatos não podem ser confiados, a solução acaso é alterar-lhes arbitrariamente mais ainda? Ao final, Aires

não acredita na mudança de régimen que ouvira ao cocheiro de tálburi e ao criado José. Reduziu tudo a um movimento que ia acabar com a simples mudança de pessoal.
– Temos gabinete novo, disse consigo (MACHADO, 1962a: 245).

A frase “reduziu tudo a um movimento que ia acabar com a simples mudança de pessoal” é extremamente significativa. Mostra que, para Aires, nada muda. E essa tem sido uma leitura muito corrente do romance. Ele retrataria uma passagem da Monarquia para a República em que “nada muda”, e os “donos do poder” se reorganizam. Mas essa é uma visão redutora do momento histórico e do romance. Embora seja em parte verdadeira, como mostram os estudos de Raymundo Faoro, há muito mais no romance do que isso.

O famoso episódio das tabuletas em *Esau e Jacó* pode ser lido como geralmente o é, ou seja, nada muda substancialmente na mudança de regime, que coincide com a

opinião de Aires. Mas o que fica óbvio, como o próprio romance mostra em capítulos como o do Encilhamento, que veremos adiante, é que muita coisa muda: o episódio das tabuletas que a obra descreve mostra um povo que assiste “bestializado” à proclamação da república, como na expressão de Aristides da Silveira Lobo, ou seja, mudanças substanciais são encaradas como uma simples troca de tabuletas. Em 1904, já era possível perceber que, em certo nível, a dominação permanecera, mas em outro nível, mais significativo, sua forma agora era a de um liberalismo excludente.

O tema em um episódio como da tabuleta, pela própria mediação de Aires, é não só *o que não muda*, mas o *desinteresse da população pela política*. A indiferença é a pedra de toque. É importante questionar se o episódio das tabuletas reafirma o lugar comum, em parte alienante no sentido histórico, de que nada mudou, ou mostra a indiferença da população em relação às mudanças, seu alheamento em relação aos rumos da política e do país, falando portanto diretamente ao leitor de 1904. Como diz Roberto Schwarz, “brincando com a troca de tabuletas, do Império e da República – é claro que ele não via a questão como uma troca de tabuletas –, Machado constrói o seu sentimento da história” (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982).

A indiferença de Aires encontra sua formulação máxima em um dos diálogos com Flora, onde o assunto se torna, significativamente, a *contradição*. Esta cena é sem dúvida uma das mais importantes do romance.

Flora questiona em Aires justamente a característica que aqui nos interessa, a postura que ele descreve como “deixar os partidos quietos” porque “as convicções, quando contrariadas, descompõem o rosto às gentes (...) Se lucrasse alguma coisa, vá; mas, não lucrando nada, preferia ficar em paz com Deus e os homens” (MACHADO, 1962a: 336). Flora pergunta a Aires porque ele “concorda sempre”? Aires diz que “não há cálculo”, e que “com os mais, se concordo, é porque eles só dizem o que eu penso”. Flora rebate: “Já o tenho achado em contradição”. E diz Aires, naturalizando a existência das contradições para se justificar (afinal, se são naturais, porque debatê-las?): “pode ser, a vida e o mundo não são outra coisa”.

Ora, quando lhe questionam sobre o procedimento de concordar com todos e não discordar de ninguém, como faz Flora, Aires reitera como justificativa de sua atitude a existência irrefutável da contradição no mundo e na vida. Ou seja, *contraditoriamente*, a justificativa para não contrariar ninguém é porque o mundo e a vida “não são outra coisa”. Então porque ignora as contradições concordando com todos, se a vida e o mundo não são outra coisa? Ou seja, sua resposta é ela mesma

contraditória. É por isso que lhe diz Flora logo depois: “a própria contradição que lhe acho é agradável.” Ou seja, o que Flora diz é que a posição de Aires de concordar sempre não está excluída das contradições, é também uma contradição. E diz o conselheiro ao final da conversa: “concordo”. E Flora: “concorda com tudo”. E assim termina o diálogo.

Tornando a análise do problema mais ampla, a impossível busca por neutralidade é um problema de representação dos conflitos com o qual a própria arte, e até mesmo o jornalismo e a história, é obrigada a lidar. À arte, especificamente, se não quer se tornar panfletária, muitas vezes resta apenas abster-se de juízos mais diretos. Como notou John Gledson,

A esterilidade de Aires, por exemplo, sua ironia e obscuridade autodestrutivas, podem ser, muito provavelmente, alvo de críticas. Mas quem pode dizer que Machado não os viu, também, como sua própria fraqueza – os típicos pontos fracos do intelectual refinado? (GLEDSON, 1986: 211).

Quando Aires, no *Memorial*, afirma que “a arte naturaliza a todos na mesma pátria superior” (MACHADO, 1962b: 132), não diz que a arte é diplomática? Nessa frase, deixando de lado o que contém de canhestro, se evidencia o parentesco entre os problemas que queremos expor. A busca de uma neutralidade é um problema de representação para a arte, mas ela não significa necessariamente *indiferença*, como em Aires.

A solução estética de Machado para esse impasse é representar o próprio impasse, na figura de Aires, com todos seus perigos e nuances. As contradições são admitidas e representadas em alto grau em *Esau e Jacó*: não seria possível resolvê-las, o que terminaria em um falseamento da matéria com a qual se está lidando ficcionalmente.

1.2. Encilhamento: “é tudo mentira”

Como vimos, a figura complacente e não necessariamente conciliatória de Aires possui a mesma postura dúbia e adaptável, característica da diplomacia, no trato e representação da política interna do país, onde não toma partido. É neutro em seu próprio país, como era fora dele; o compasso se abre “aos dois extremos”. Trata-se,

enquanto personagem, de uma figura oficial apolítica. Seu papel de procurador em nome da nação no estrangeiro, de falar pela nação no exterior, tem a contraparte de não falar dela aqui dentro. Entretanto, utilizando as características de Aires a seu favor, quem fala do país é Machado, mas como “eco do silêncio”, pela ironia.

Os momentos em que as características de Aires são usadas como matéria irônica para a elaboração de um silêncio significativo que precisa ser interrogado estão certamente entre alguns dos trechos mais complexos do romance. A visão geral de mundo que possui Aires é usada por Machado para uma representação da relação interna/externa do país à sua época.

Na perspectiva acima, talvez o capítulo que faz a descrição do encilhamento seja o mais significativo em *Esau e Jacó*. O encilhamento foi o “primeiro plano econômico do país” decretado por Rui Barbosa “sem consulta a seus colegas de ministério” (FLORES, 2006: 35), responsável por um “jorro emissor de papel inconvertível” destinado a sanar o “déficit crescente do governo”. Durante o encilhamento, a especulação financeira, principalmente de bancos e empresas estrangeiras atuando no país resultou em um quadro dramático onde “a quase totalidade das novas empresas era fantástica e não tinha existência senão no papel”, organizando-se “apenas com o fito de emitir ações e despejá-las no mercado de títulos, onde passavam de mão em mão em valorizações sucessivas”³⁷ (PRADO JR., 1974: 220-21). Uma “ação perturbadora da finança internacional” é flagrante, e será ela a grande beneficiada com as reformas de 1898, entrelaçando “intimamente seus interesses e suas atividades com a vida econômica brasileira” (PRADO JR., 1974: 223). O desastroso plano econômico deve sua infeliz designação a um termo retirado das corridas de cavalos; refere-se ao momento anterior à largada. O encilhamento durou até 1891, quando “estoura a crise e rui o castelo de cartas levantado pela especulação” (PRADO JR., 1974: 220), mas com consequências que se estendem por muitos e muitos anos, com a presença de uma inflação “galopante”. Foi comentado em todo seu conteúdo de farsa em várias crônicas de Machado de Assis³⁸.

A descrição que faz o narrador do encilhamento em *Esau e Jacó* é nada mais do que suspeita, carregada de um não-dito que deve ser lido, como toda ironia,

³⁷ “Sob a ação deste jorro emissor não tardará que da citada ativação de negócios se passe rapidamente para a especulação pura. Começam a surgir em grande número novas empresas de toda ordem e finalidade. Eram bancos, formas comerciais, companhias industriais, de estradas de ferro, toda sorte de negócios possíveis e impossíveis” (PRADO JR., 1974: 220).

³⁸ Ver crônicas de 18/12/1892 e 3/6/1894. Nas palavras de John Gledson, Machado viu o fenômeno “como símbolo de um capitalismo corrupto, míope e explorador” (GLEDSON, 1986: 201).

fundamentalmente a partir de uma desconfiança do que está dito e pelo suporte de um conhecimento histórico que não está dado, mas sim pressuposto, no leitor de 1904:

A capital oferecia ainda aos recém-chegados um espetáculo magnífico. Vivia-se dos restos daquele deslumbramento e agitação, epopéia de ouro da cidade e do mundo, porque a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo. Certo, não lhe esqueceste o nome, encilhamento, a grande quadra das empresas e companhias de toda espécie. Quem não viu aquilo não viu nada. Cascatas de idéias, de invenções, de concessões rolavam todos os dias, sonoras e vistosas para se fazerem contos de réis, centenas de contos, milhares, milhares de milhares, milhares de milhares de milhares de contos de réis. Todos os papéis, aliás ações, saíam frescos e eternos do prelo. Eram estradas de ferro, bancos, fábricas, minas, estaleiros, navegação, edificação, exportação, importação, ensaques, empréstimos, todas as uniões, todas as regiões, tudo o que esses nomes comportam e mais o que esqueceram. Tudo andava nas ruas e praças, com estatutos, organizadores e listas. Letras grandes enchiam as folhas públicas, os títulos sucediam-se, sem que se repetissem, raro morria, e só morria o que era frouxo, mas a princípio não era frouxo. Cada ação trazia a vida intensa e liberal, alguma vez imortal, que se multiplicava daquela outra vida com que a alma acolhe as religiões novas. Nasciam as ações a preço alto, mais numerosas que as antigas crias da escravidão, e com dividendos infinitos (MACHADO, 1962a: 290.)

A ironia é sutil, às vezes escancarada, e se utiliza da visão exterior que a figura de Aires permite. Fala-se de um “espetáculo magnífico” e que “a impressão total é que o mundo inteiro era assim mesmo”, evidenciando sutilmente a ideologia que justifica e naturaliza a sujeição do país aos interesses internacionais como uma suposta ordem mundial. A descrição, toda ela em uma oscilação própria à enunciação duplicada pela presença simultânea de Aires e do autor continua: “Eram estradas de ferro, bancos, fábricas (...) tudo o que esses nomes comportam e mais o que esqueceram.” A ironia se torna quase explícita, o que “esses nomes esqueceram” se refere a tudo aquilo que não saiu do papel, as “caveiras ou títulos” de que fala Machado em crônica de 3 de junho de 1894, e que aqui aparecem como títulos que “raro morriam”, e “só morria o que era frouxo, mas a princípio não era frouxo.”³⁹

O trecho está sem dúvida carregado de silêncios propositais em seu retrato de época, e quase quinze anos depois do encilhamento, quando se escreve *Esau e Jacó*, a descrição da especulação financeira que tomou conta do país após a Proclamação da República (PRADO, 1974: 209) devia soar ainda mais irônica, algo que o leitor de hoje não alcança sem um conhecimento do país cujo acesso é, via de regra, obstruído.

³⁹ Na crônica mencionada anteriormente há trecho que vale a menção. O cronista narra um sonho em que se encontra em um cemitério, metáfora para os títulos podres. Horácio, de *Hamlet*, lhe diz o seguinte: “Meu senhor, as batatas desta companhia foram prósperas enquanto os portadores dos títulos não as foram plantar. A economia da nobre instituição consistia justamente em não plantar o precioso tubérculo; uma vez que o plantassem era indício certo da decadência e da morte.”

Ao final desse capítulo sobre o encilhamento em *Esau e Jacó*, a ironia chega a um grau máximo pela intertextualidade com *Cândido*, de Voltaire. A articulação entre a visão externa/interna do Brasil é de uma contundência que dificilmente se percebe em uma primeira leitura:

Cândido e Cacambo, ia eu dizendo, ao entrarem no Eldorado, aponta Voltaire que viram crianças brincando na rua com rodela de ouro, esmeralda e rubi; apanharam algumas, e na primeira hospedaria em que comeram quiseram pagar o jantar com duas delas. Sabes que o dono da casa riu às bandeiras despregadas, já por quererem pagar-lhe com pedras do calçamento, já porque ali ninguém pagava o que comia; era o governo que pagava tudo. Foi essa hilaridade do hospedeiro, com *a liberalidade atribuída ao Estado*⁴⁰, que fez crer iguais fenômenos entre nós, mas é tudo mentira. (MACHADO, 1962a: 291)

O trecho é complexo: o que fica nas entrelinhas é que o Brasil era visto no exterior como na descrição do “Eldorado” no *Cândido* de Voltaire. Opera na narração, portanto, o ponto de vista do diplomata que fala sobre o que se acreditou lá fora como “iguais fenômenos entre nós”. Os fenômenos são: a “hilaridade do hospedeiro” e a “liberalidade atribuída ao Estado”. Com relação à “hilaridade do hospedeiro”, é claro, a referência é a hilaridade caricata que se atribuí ao Brasil, já naquela época e muito antes. Mas é na referência à “liberalidade do Estado” que a ironia surge com força na comparação entre o “Eldorado” de Voltaire e o Brasil (comparação essa que, note-se, é mencionada na frase como se fosse corriqueira no exterior).

A “liberalidade do Estado” que, na fala do diplomata sobre a visão do exterior identifica o Brasil como semelhante ao “Eldorado” de Voltaire é a do tempo monárquico, onde supostamente “o governo paga tudo”. Surge uma contradição: essa liberalidade de um “governo que paga tudo” não é a mesma que tomou conta do país durante o Encilhamento, descrito imediatamente antes no capítulo, como vimos acima. Mas aqui está a ironia: “liberalidade de Estado” é algo que, no contexto do encilhamento, existe também, mas é outra, se dirige a outras esferas, aos investimentos estrangeiros, aos títulos mortos, a tudo o que é descrito no início do capítulo.

A frase final dirá ainda “é tudo mentira”, não diz “era tudo mentira”. É como se seu referente não fosse apenas a suposta “liberalidade de Estado” sugerida pela menção a Voltaire. Quando diz “é tudo mentira”, no presente, a frase abarca os dois tipos de “liberalidades”, a que se pressupõe no trecho como a do Império e a que se pressupunha ideologicamente pela República. O resultado é a exposição da falsidade geral, um texto

⁴⁰ O itálico é nosso.

de altíssimo nível que trata sobre a dialética entre a visão interna/externa do país, mediada por uma *provocação ambígua sobre o que é “liberalidade do estado”* e suas máscaras ideológicas, tanto na liberalidade de Eldorado – a que se atribuía lá fora ao Império – quanto naquela do encilhamento, durante a República.

Nos anos posteriores ao golpe militar que institui a República em 1889, a articulação com o exterior por parte do Brasil se modifica, como visto acima, pela intrusão brutal de investimentos e interesses advindos do exterior, articulados com o governo, cujos lucros eram obviamente revertidos para seus países de origem, além da já mencionada ação da finança internacional e de sucessivos empréstimos. A expansão imperialista estava em marcha com o protagonismo dos mais diversos países, como Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Itália, Japão, Rússia e Estados Unidos, subjucando – de modo velado ou violento – diversas regiões em todo o mundo como novas colônias que irão colocar em andamento o desenvolvimento de uma economia capitalista exploradora, da qual evidentemente não se pode excluir o papel dependente e periférico desempenhado pelo Brasil (NEVES, 2006: 19). Também não se pode esquecer a participação estrangeira, em especial dos Estados Unidos, no apoio ao Florianismo durante a Revolta da Armada. A propósito, falou-se nos jornais da época de “intromissão na soberania nacional”. Havia interesses na proteção de bens e investimentos (FLORES, 2006: 69).

É conhecido o dado biográfico de que Machado nunca saiu do Brasil, algo que, depois de morto e ainda em vida, era usado como motivo para desqualificá-lo. Mas o que diz Machado com uma personagem como Aires não é *que o cosmopolitismo sem medida pode se converter no pior tipo de provincianismo e cegueira?* A visão da totalidade do último Machado se intensifica, com a criação de Aires. As razões para que esse ponto de vista estratégico – onde se permite a visão do exterior – seja escolhido por Machado devem ser percebidas pelo crítico. Machado não está falando apenas sobre o Brasil, mas sobre a posição do Brasil no mundo em um momento crucial em que essa relação se modifica, ou, poderíamos dizer, se *intensifica*. E esse intento será o mesmo em *Reflexos do Baile*.

1.3. Primeira conclusão

A representação farsesca da história brasileira que, como vimos, já está na forma da narração, faz com que *Esaú e Jacó* seja uma alegoria ironizada a todo momento pela sua inverossimilhança proposital. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho, em que se fala dos gêmeos:

As que os viam passar a cavalo, praia fora ou rua acima, ficavam namoradas daquela ordem perfeita de aspecto e de movimento. Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força e a mesma graça. Não creias que o gesto de cauda e das crinas fosse simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar do resto. Pois o resto é certo (MACHADO, 1962 a: 114).

As personagens de Pedro e Paulo são propositalmente absurdos em sua rigidez alegórica, e o autor não esconde isso. A narrativa alegórica do romance não pode ser interpretada literalmente, mas em sua própria falibilidade. Como disse ainda Michael Wood: “Machado montou uma alegoria óbvia demais para ser aceita em seus termos, rígida demais para não incluir uma troça da noção de alegoria” (WOOD, 2002).

A alegoria de *Esaú e Jacó*, assim como a narração, possui dois níveis, como qualquer texto irônico que preze o distanciamento em sua forma. Um nível literal e direto – e, aliás, bastante óbvio, pois está dado no texto – que coloca dois irmãos que brigam desde o ventre e continuam brigando depois da morte da mãe e de sua amada comum, representando monarquistas e republicanos. Entretanto, existe outra alegoria, que está no silêncio do texto, *em negativo*, na ironia de Machado, e, agora sim, do autor. É sutil, para o leitor, quando a *alegoria cheia de silêncios e lacunas de Aires se torna, então, uma alegoria do que se silenciou*. Em uma sociedade que não fala sobre os problemas reais, que foge ao debate como Aires, a representação só pode vir no “substituto especial do mutismo”, a definição de Bakhtin para ironia (BAKHTIN, 2003). Comenta Schwarz: “Se em Iaiá Garcia a dimensão histórica faltava, em *Esaú e Jacó* é na sua falta que está a graça” (SCHWARZ, 1992: 163).

É interessante notar que a narrativa, com tudo o que apresenta de farsa e artificialidade, leva a um *cansaço do próprio narrador* – ou “narradores” – com a história que está contando. Quando os gêmeos recebem Flora, que volta ao Rio de

Janeiro, quase caem no mar ao saltar para recebê-la, e o narrador diz impaciente: “talvez fosse o melhor desfecho da obra”.

Esse cansaço do narrador com o que narra – e com sua própria narração – pode ser visto como o retrato possível de um cansaço que se refere também à história objetiva brasileira:

Uma vez que a realidade vem sempre subordinada à volubilidade do narrador, que a desmancha e recompõe conforme o seu capricho, fica excluído o movimento “objetivo” do romance realista, com a lógica de suas contradições. Restam os dinamismos da própria volubilidade, com seus ciclos sucessivos de animação e fastio, progressivamente desgastados, até terminarem em nada. É uma curva de romance muito original, diferente, *que é a do cansaço*⁴¹. Essa é uma das grandes soluções estéticas de Machado de Assis (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982: 330).

Como também notou Gledson, “o ceticismo e o senso de vazio que impregnam *Esau e Jacó* (...) é, em si, em grande medida, um fenômeno histórico” (GLEDSON, 1986: 169). Interessa o ponto, situado no tempo, de onde Machado elabora sua visão sobre a Proclamação: em 1904, já se havia passado 15 anos desde os acontecimentos relatados em *Esau e Jacó*. Há um enorme período de tempo seriamente tumultuado que não integra a representação, mas está subentendido: período que inclui a revolução Federalista, a guerra de Canudos, o clima ditatorial que se prolonga até o fim do século, exílios, cerceamentos à imprensa, e tantos outros conflitos menores, mas também violentos, internos a cada federação, além de um crescente endividamento dezenas de vezes superior ao contraído no império, que inviabilizava qualquer soberania nacional. Esses acontecimentos são uma grande sombra que funciona como um protagonista à parte – um fantasma do que viria – em *Esau e Jacó*. Esses conflitos estão inevitavelmente pressupostos em 1904, e embora não façam parte dos recortes do romance, precisam ser levados em conta como parte viva – já que violenta e presenciada por muitos – da memória recente do leitor e de Machado, quando é composto e lançado o romance.

É cômico o momento em que D. Cláudia, mulher de Batista, chega a lamentar a ausência de oposição ao marido, pois sem ela a vida política parece perder um pouco de seu encanto e fervor: é a caricatura de uma república que “reprime o protesto, em vez de manejá-lo” (GLEDSON, 1986: 196). Se a hegemonia no poder foi substituída e

⁴¹ O itálico é nosso.

reorganizada para que a dominação permanecesse, sob a “política dos governadores”, cujas eleições eram sistematicamente fraudadas por todos os lados, o que temos não é uma total ausência de qualquer possibilidade real de oposição e debate sobre a construção nacional enquanto bem comum? *Esau e Jacó* parece ser muito mais a ironia máxima sobre um estado que elimina sistematicamente toda e qualquer oposição, do que a alegoria sobre um conflito e uma discussão *ab ovo* que nunca termina, como sugere o nível aparente e literal da narrativa.

Nesse sentido, a consumação de Callado em *Reflexos do baile*, como veremos, é precisa no paralelo que estabelece: seu tempo também é o da *eliminação sistemática de qualquer possibilidade de debate e oposição organizada*. Ambos os autores tratam de movimentos ditatoriais e autoritários cuja memória, se não engendra a isenção de monarquistas ou da esquerda brasileira de suas próprias contradições ou “dissimulações”, como sugere Machado em Pedro⁴², certamente deixa em posição bastante duvidosa os dois golpes militares tratados por Machado e Callado em seus romances, com toda sua truculência, seu liberalismo excludente, sua sujeição criminosa ao exterior e à crença míope em um progresso reacionário e de empréstimo.

2. Memorial de Aires: a narrativa do luto como superação falsificada

Memorial de Aires (1908), livro cuja publicação a “Advertência” de *Esau e Jacó* já promete, indicando que foram projetados em conjunto desde o início, é o grande romance brasileiro sobre a Abolição da escravatura, do mesmo modo que seu precedente é o grande romance brasileiro sobre a Proclamação da República. Entretanto, *Memorial de Aires* não é um livro fácil, embora assim o pareça: nele, Machado chegou à dissimulação total na narração. Sem um leitor que desconfie e interprete, o romance permanece na superfície mais banal de suas possibilidades interpretativas.

Muitas vezes mal compreendido, *Memorial de Aires* configura por meio da narração em primeira pessoa do conselheiro Aires uma aparente perspectiva da classe dominante sobre os acontecimentos relativos à lei Áurea. Os acontecimentos da abolição aparecem em meio à narrativa do suposto trabalho de luto da “viúva Noronha”,

⁴² Basta pensar no retrato da elite monárquica em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado e na ingenuidade da esquerda em *Bar Don Juan*, de Callado.

Fidélia, que se casará ao final com Tristão, o afilhado do casal Aguiar. Entretanto, como pretendemos demonstrar, essa é apenas a superfície da narrativa.

No início do romance, há uma menção ao *Fausto* de Goethe que se dá textualmente, já na cena, absolutamente teatral, do cemitério. Rita, irmã de Aires, faz uma aposta com o conselheiro, dizendo que ele irá se casar com a viúva Noronha, que observam de longe, junto ao túmulo de seu marido. Aires retruca à irmã que ela está fazendo com ele “a aposta de Deus e de Mefistófeles”. Aires então lê para Rita, já em sua casa, a passagem de *Fausto* onde acontece “o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto” (MACHADO, 1962b: 17). A referência está ali porque os dois elaboram uma aposta sobre o destino e a integridade de outra pessoa: **o que está sendo testado, em Fidélia, é a validade de seu luto**, sua fidelidade. Rita acha inicialmente que Fidélia não irá se casar, que se manterá fiel ao seu luto, como ela mesma fez. Aires pensa que não, que irá se casar, que para isso “basta estar viúva”. Rita, portanto, simula Deus e Aires Mefisto, pois ele duvida inicialmente da fidelidade de Fidélia. Depende de Aires testar a fidelidade de Fidélia, tentá-la, experimentá-la, aconselhá-la, como faz no romance. Entretanto, e aqui está o cerne da leitura que a obra exige, ao longo do romance Aires termina acreditando em Fidélia: ele é *enganado*.

Como vários críticos notaram consensualmente (PAES, 1985; GLEDSON, 1986; BOSI, 1999), o romance desmente a possibilidade de crer em Fidélia e Tristão a todo o momento, por indicações sutis. Esse ponto no *Memorial* já foi analisado em detalhe por esses críticos, notadamente por John Gledson (1986) e José Paulo Paes (1985). Uma das hipóteses defendidas, que encontra respaldo nas duas epígrafes do livro, é que Fidélia e Tristão já haviam se conhecido em Portugal antes de voltarem separadamente para o Brasil. Seu casamento já estaria programado, e o luto pelo marido anterior seria meramente *uma encenação para a sociedade*, tema recorrente na obra machadiana.

Fidélia e Tristão enganam a todos, inclusive a Aires, que duvidava dela no início. O próprio Aires foi enganado pela história que conta, é isto o que sugere o *Memorial*. O leitor precisa desconfiar ainda mais do que o narrador e estudar *o que descreve* Aires sem acreditar inteiramente na mediação de seus comentários, ou seja, sua própria interpretação desses acontecimentos, para compreender melhor o que acontece no romance, e o significado profundo do que está dito.

Há duas instâncias no romance que estão estritamente ligadas: a *abolição*, de um lado, e o *luto de Fidélia*, de outro. E isso não apenas porque Fidélia termina, após se

casar ao final do romance, deixando sua fazenda aos libertos e rumando para Portugal. Na *narrativa do luto, do trabalho de luto* – narrativa de uma superação do luto que constitui justamente o cerne estrutural da obra, seu *leitmotiv* do começo ao fim, como já notara José Paulo Paes (PAES, 1983: 19) – existe um nível superficial do qual, como em *Esau e Jacó*, é preciso suspeitar. Ou seja, no nível literal – responsável pela má compreensão do romance – *o que temos é a narrativa de um luto que se supera em Fidélia, acontecendo paralelamente à abolição da escravatura. Superficialmente, portanto, temos na superação do luto a encenação de uma superação histórica*, e o romance corre o risco, como acontece muitas vezes, de passar a imagem de algo simplório, aquém do melhor Machado. O nível superficial da narrativa, que narra a superação do luto como se fosse real, e não uma farsa, é aquele que Aires incentiva em seu diário. Aires *não desconfia do que descreve*, ele mesmo o diz: “se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros” (MACHADO, 1962b: 254). O desfecho final, com o casamento de Tristão e Fidélia, será para Aires simplesmente “a vontade do destino. Chamo-lhe assim, para dar um nome a que a leitura antiga me acostumou, e francamente gosto dele. Tem um ar fixo e definitivo. Ao cabo, rima com divino, e poupa-me a cogitações filosóficas” (MACHADO, 1962b: 260).

Entretanto, se passamos a suspeitar de Tristão e Fidélia, como já sugeri a crítica e como faz recorrentemente até mesmo uma das personagens, D. Cesária, o próprio nível superficial da narrativa, que aparentemente encena a superação de um momento histórico – a Abolição –, passa a ser suspeita.

O *luto* guarda sua própria dialética: no trabalho de luto a *superação* deve ser também *conservação* do momento anterior, neste caso, a conservação de sua memória. Senão, o que há é a negação da perda. Sem essa *conservação*, não há *superação*. Temos, portanto, no luto, a simulação da *Aufhebung* hegeliana, que pretendemos tomar aqui em um sentido histórico e materialista invulgar⁴³. Já no famoso artigo de Freud sobre luto e melancolia, podemos ler uma indicação desse transporte do trabalho de luto para uma esfera mais “abstrata”: “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc” (FREUD, 2011: 47). Aqui, entendemos o trabalho de luto como signo de um processo histórico.

⁴³ A inspiração para o uso da ideia do *luto* enquanto processo histórico está em Idelber Avelar (2006), embora com diferenças significativas. Avelar, além de trabalhar com outro *corpus*, não faz a associação do trabalho de luto à *Aufhebung* hegeliana, além de outras especificidades decisivas para nossa leitura do *Memorial de Aires*.

A superação do luto no *Memorial* é metáfora para uma superação histórica: entretanto, se a superação do luto é entendida como *farsa*, a narrativa dessa falsa superação, por um trabalho de luto mentiroso, é a verdadeira representação, em negativo, da história objetiva presente no *Memorial*.

Esse parece ser o ponto da representação da Abolição no *Memorial de Aires*, o sentido maior da presença da Abolição em meio a uma narrativa que descreve uma superação de luto: a superação é encenada até uma substituição que já está programada, e o que está sendo representado, portanto, é *a superação falsificada de um impasse histórico*, por meio de sutilezas que não são detalhes, mas sim o essencial no romance. Como se sabe, a abolição não modificou a situação dos escravos substancialmente, com consequências que se estendem até os dias de hoje. À abolição não se seguiram as medidas necessárias à integração dos libertos em um projeto nacional que visasse um bem comum. E isso já era visível em 1908. Não se deram as condições necessárias para que a emancipação fosse real, e a exploração e a segregação permaneceram. Em crônica de 14 de maio de 1893, Machado não deixa dúvida sobre sua desilusão sobre a Abolição, e manifesta sua dor em constatar um rápido esquecimento do 13 de maio enquanto mera data comemorativa, ou nem isso, cinco anos depois: “Temo que o nosso regozijo vá morrendo, e a lembrança do passado com ele (...) pedir-vos-ei uma estátua e uma festa que dure, pelo menos, dois aniversários. Já é demais para um homem modesto”.

Vamos agora a mais uma cena do romance, para a exposição do que viemos propondo. Na cena de abertura do *Memorial*, quando Aires e sua irmã, Rita, vão ao cemitério visitar o jazigo da família, Aires critica o hábito de Rita de limpar o jazigo:

Não é feio o nosso jazigo; podia ser um pouco mais simples, – a inscrição e uma cruz, – mas o que está é bem feito. Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isto impede que envelheça. Ora, eu creio que um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem as negruras do tempo, que tudo consome. O contrário parece sempre da véspera (MACHADO, 1962b: 13).

O que Rita faz, com seu hábito de limpar o jazigo, é renovar a todo momento seu luto. Aires, pelo contrário, pensa que era melhor abandoná-lo, deixá-lo envelhecer “pelas negruras do tempo, que tudo consome”, o que evidentemente equivale a deixar que o esquecimento tome conta, apesar da relativa sabedoria que sua observação de fato

contém. Rita, por sua vez, é a imagem do luto que não esmorece, é a imagem de uma fidelidade aos mortos. Rita não se deixa vencer pelo esquecimento, nem pela substituição. É viúva eterna. Diz Aires, mencionando o luto da irmã pelo marido:

Ela ainda agora o ama, como no dia em que o perdeu, lá se vão tantos anos. No caixão do defunto mandou guardar um molho dos seus cabelos, então pretos, enquanto os mais deles ficaram a embranquecer cá fora (MACHADO, 1962b: 13).

A imagem é a da total impossibilidade de substituição. Os cabelos castrados, que permanecem jovens no interior do túmulo, dão lugar aos cabelos que, embora se renovem do lado de fora, embranquecem e envelhecem. Os cabelos eternamente pretos dentro do caixão simbolizam uma memória sempre viva, permanecem inalterados, do modo como foram deixados. Na economia narrativa do *Memorial de Aires*, Rita representa uma viuvez verdadeira, em contraste com a viuvez farsesca e feita de aparências de Fidélia. Como notou Jonh Gledson, ainda na cena do cemitério, quando Fidélia é vista pela primeira vez, seu movimento de olhar para os lados antes de beijar a sepultura pode ser indício, já em sua primeira aparição no romance, de que sua viuvez está mais para os outros do que para si mesma (GLEDSON, 1986). O dado teatral nos romances de Machado – transparente a um público leitor do século XIX, acostumado a ir ao teatro – é muitas vezes esquecido (GUINSBURG, 2002).

O luto de Fidélia é decorativo, e Aires, em sua ingenuidade, se compraz com ele justamente pelo seu lado estético. Diz de Fidélia: “tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez”. A própria Fidélia, ao longo do romance, mostra seu luto com certa ostentação: “trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato, ao peito, era de ouro” (MACHADO, 1962b: 24-6). Passado certo tempo, quando se aproxima 2 de novembro de 1888, dia dos mortos, Fidélia encomenda flores artificiais em uma “fábrica de flores” para o túmulo de seu marido, denotando, de um modo que Aires não percebe, que seu luto não é totalmente real:

Fidélia entrou em uma fábrica de flores para encomendar as que levará no dia 2 de novembro à sepultura do marido. Rita (...) referiu-me as encomendas da viúva, a escolha, as exigências, o número de grinaldas, três, e a composição das cores que teriam; não quis deixar nada ao fabricante (MACHADO, 1962b: 179).

É preciso perguntarmos se flores artificiais são capazes de simbolizar a memória renovada do luto, pois elas não precisam ser renovadas, como faz sempre Rita. O ato de renovar as flores que murcham é ele mesmo o grande símbolo de uma memória que se

renova, o cuidado presente da lembrança, assim como o ato de Rita de sempre mandar lavar o jazigo da família. Flores artificiais, por sua vez, anunciam o conforto de uma substituição definitiva. Em consequência, o próprio luto é artificial, no contexto simbólico do romance: se não é preciso renovar as flores, o luto terminou, apesar da ostentação. O ato de Fidélia parece já a preparação de quem imagina ir embora, como fará ao final do romance.

2.1. Os mortos e a terra

Em diálogo com Tristão, aquele que, junto com Fidélia, formará o casal de “filhos postiços” dos Aguiar, Aires discute a questão da nacionalidade e do sentimento de pertencimento que a perpassa. Tristão, como diz Aires, “alcunhado *brasileiro* em Lisboa, como outros da própria terra, que voltam daqui, é português naturalizado” (MACHADO, 1962b: 114). Tristão, portanto, já havia se naturalizado português, além de ter recebido uma proposta para se tornar deputado em Lisboa. O que está em jogo, no diálogo, portanto, é sua mudança de nacionalidade e seu comprometimento político com Portugal, e evidentemente não com o Brasil.

Nessa conversa íntima com Aires, Tristão lhe confessa que “a gente não esquece nunca a terra onde nasceu, concluindo com um suspiro” (Idem: 120). Aires então, para consolar Tristão, afirma que “*a adoção de uma nacionalidade é ato político, e muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória do berço*”⁴⁴. Com esta frase, Aires justifica o ato de Tristão de se tornar político em Portugal, apesar de ter nascido no Brasil, e legitima a deserção política que irá se confirmar quando Tristão e Fidélia rumam para Portugal após a canhestra – mas ainda melhor do que nada – doação da fazenda de Santa-pia aos escravos, no final do romance. A fazenda, localizada no Vale do Paraíba, como todas da região, continha uma terra esgotada pela exploração irresponsável do solo e valia menos do que os próprios escravos, antes da abolição (PRADO JR., 1974; GLEDSON, 1986; FRAGELLI, 2007): “A doação de Santa-Pia parece ser menos uma ajuda aos ex-escravos que um meio de se desfazer de um latifúndio imprestável, com ganho de reputação” (FRAGELLI, 2007:

⁴⁴ O itálico é nosso.

206). A ida de Tristão e Fidélia a Portugal é, como diz o próprio Aires, um “ato político” de abandono de qualquer compromisso com o caos que deixam para trás.

Quanto a esses, portanto, nenhum apego às terras brasileiras. Entretanto, no romance, há uma menção ao *sentimento de pertencimento dos escravos à terra para a qual foram trazidos*. Essa menção acontece de modo enviesado e perverso, na fala do antigo proprietário de Santa-Pia, escravagista convicto, e pai de Fidélia. Um personagem que morre pouco depois da Abolição, não sem antes alforriar os escravos como um meio último de exercer poder sobre sua “propriedade” – os escravos – antes do governo. Há um intento declaradamente golpista no que faz o fazendeiro⁴⁵ – e no que fizeram muitos outros: trata-se de uma tentativa de excluir-se da barbárie antes do ato do governo, e ao mesmo tempo colocar a Abolição como ato arbitrário e criminoso, por dispor de sua “propriedade”⁴⁶. O fazendeiro assina a alforria de seus escravos, ainda em abril, antes da Abolição, e declara: “estou certo que poucos deles deixarão a fazenda; a maior parte ficará comigo, ganhando o salário que lhes vou marcar, e alguns até sem nada, – *pelo gosto de morrer onde nasceram*”⁴⁷.

Aqui, na frase acima, a menção a um sentimento de pertencimento dos escravos que redundava não na construção de um projeto nacional, mas em justificativa para que a exploração continue. Todo o mecanismo de dominação do dono de terras escravagista é desmascarado em sua hipocrisia e frieza neste momento: o “gosto de morrer onde nasceram”, seu sentimento de pertencimento, não aparece como possibilidade de nação onde os negros estejam incluídos, é visto como mecanismo e lógica para que a dominação continue. E, evidentemente, a perversidade maior no que pressupõe o fazendeiro está no fato de que os antecessores e antepassados desses escravos foram trazidos de outro local, da África: seu sentimento de pertencimento vem *apesar* de um ato de violência extrema que os arrancou de seu local originário, em um navio negreiro.

A lógica da dominação que o fazendeiro expõe coloca em xeque a construção de uma nação a partir da Abolição: o “gosto de morrer onde nasceram” *servirá como pretexto dos proprietários para continuar a dominação, ou como possibilidade de*

⁴⁵ O fazendeiro, reproduzindo quase textualmente a retórica usada na época pelos escravagistas, algo que uma rápida comparação baseada em alguns estudos históricos e capaz de mostrar com clareza⁴⁵, diz que irá libertar seus escravos antes do governo, pois julga sua decisão “uma expoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso” (MACHADO, 1962b: 58). O irmão do fazendeiro diz a Aires que o dono de Santa-Pia é capaz de, contraditoriamente, “propor a todos os senhores a alforria dos escravos já, e no dia seguinte propor a queda do governo que tentar fazê-lo por lei.”

⁴⁶ Isso fica claríssimo na famosa crônica de 19 de maio de 1888, da série *Bons dias!*.

⁴⁷ O itálico é nosso.

emancipação em um projeto de nação que os inclua? O que está subentendido na exposição do *Memorial de Aires* é que Abolição pode ser o momento de integração desses que se sentem pertencentes a esta terra ou pode ser o momento de continuação de sua dominação por parte dos fazendeiros: o *sentimento de pertencimento* é a pedra de toque tanto de um quanto de outro encaminhamento possível da história nacional. E continua sendo. Na doação da fazenda por Tristão e Fidélia, apesar do esgotamento da terra, há o vislumbre de um projeto, mas ele não está em Aires. Pergunta o Conselheiro com desfaçatez: “poderão fazer a obra comum?”, como se não houvesse nenhuma responsabilidade do Estado e dos ex-proprietários e dependesse apenas deles a realização de sua “obra comum”. E Aires termina dizendo, na desfaçatez completa de sua classe: “é outra questão, mas não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita coisa neste mundo mais interessante” (MACHADO, 1962b: 256).

2.2. Abolição: “a poesia falará dela”

Na abolição de 13 de maio o conselheiro quase abandona sua neutralidade, a indiferença que o marca como personagem. Ao contrário do que acontece em *Esau e Jacó*, no *Memorial* chega a se distanciar dela momentaneamente, embora no fim vença a disposição de não tornar pública sua opinião, de acordo com a postura diplomática. Cito todo o escrito do dia 13 de maio:

Enfim, lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e sansão da Regente. Estava na rua do ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral.

Um conhecido meu, homem de imprensa, achando-me ali, ofereceu-me lugar no seu carro, que estava na rua Nova, e ia enfileirar no cortejo organizado para rodear o paço da cidade, e fazer ovação à regente. Estive quase, quase a aceitar, tal era o meu atordoamento, mas os meus hábitos quietos, os costumes diplomáticos, a própria índole e a idade me retiveram melhor que as rédeas do cocheiro aos cavalos do carro, e recusei. Recusei com pena. Deixei-os, a ele e aos outros, que se ajuntaram e partiram da rua Primeiro de Março. Disseram-me depois que os manifestantes erguiam-se nos carros, que iam abertos, e faziam grandes aclamações, em frente ao paço, onde estavam também todos os ministros. Se eu lá fosse, provavelmente faria o mesmo e ainda agora não me teria entendido... Não, não faria nada; meteria a cara entre os joelhos.

Ainda bem que acabamos com isto. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não poderemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até da poesia. A poesia falará dela, particularmente naqueles versos de Heine, em que o nosso nome está perpétuo. Neles

conta o capitão do navio negreiro haver deixado trezentos negros no Rio de Janeiro, onde a “Casa Gonçalves Pereira” lhe pagou cem ducados por peça. Não importa que o poeta corrompa o nome do comprador e lhe chame Gonzales Perreiro; foi a rima ou a sua má pronúncia que o levou a isso. Também não temos ducados, mas aí foi o vendedor que trocou na sua língua o dinheiro do comprador (MACHADO, 1962b: 63-64).

Cita-se o poema de Henrich Heine, “O Navio Negreiro”, já traduzido, dentre outros, pelo machadiano Augusto Meyer (1983) como local onde imortaliza-se a história, ainda que “queimemos todas as leis, decretos e avisos” em uma referência clara aos papéis queimados após a Abolição. O motivo pelo qual isso foi feito, sob ordem de Rui Barbosa, não é consensual. Muitos, como Antonio Callado (2006), viram na queima dos papéis uma tentativa atroz de apagamento da história. Outros estudiosos do jurista baiano defendem que isso foi feito para prevenir a busca de indenizações por parte dos ex-proprietários. Diante de 79 representações reclamando indenização, a resposta de Barbosa teria sido que a indenização deveria ir para os ex-escravos, e não para os senhores (GONÇALVES, 2000: 73-74). O fato é que muitos documentos importantes foram perdidos.

Mas aqui interessa-nos a ênfase que se dá à capacidade da arte, em especial da poesia, de perpetuar a História, de conservá-la ainda que modifiquem-se ou queimem-se os documentos oficiais (como no caso da queima dos documentos relativos à Abolição). “A poesia falará dela”, da escravatura e do tráfico, como nos versos de Heine, ainda que o poeta (e não o vendedor, como brinca nessa passagem o narrador) cometa erros sobre a moeda usada no Brasil ou sobre o nome da empresa que negociava os escravos.

Note-se que nesse episódio do *Memorial*, aparentemente uma página de diário escrita no dia da Abolição, se faz referência velada e sincrônica a algo que ocorreu muitos meses depois, em 14 de dezembro de 1888, a já referida queima dos documentos relativos à Abolição. Portanto, a passagem de Machado também contém um erro histórico sem muita importância, como aquele que o narrador aponta, aliás, no poema de Heine. A ênfase dessa página do *Memorial* na capacidade da poesia de registrar a história (ainda que se desvie de uma fidelidade total aos fatos) ultrapassa a aridez e efemeridade dos documentos, sujeitos ao desaparecimento e adulteração, e isso é particularmente significativo se pensarmos que o próprio *Memorial* é, evidentemente,

*poiesis*⁴⁸, um texto literário onde se fala da Abolição (vinte anos depois do 13 de Maio de 1888 e cinquenta depois de Heine), embora do modo machadiano, mediado por um narrador que imprime aos fatos que observa sua subjetividade.

Mas é essa subjetividade o que confere a força do relato, ainda que de modo enviesado. Veja-se o que comenta Aires quando visita a casa dos Aguiar, no trecho referente a 14 de maio, logo após a Abolição⁴⁹. O episódio começa com a seguinte frase: “não há alegria pública que valha uma boa alegria particular”. Vendo agitação e festa na casa de seus conhecidos, pensa tratar-se de uma comemoração pela Abolição. Descobre depois que a animação é por uma carta enviada pelo afilhado Tristão:

(...)A alegria dos donos da casa era viva, a tal ponto que não a atribuí ao fato dos amigos juntos, mas também ao grande acontecimento do dia. Assim o disse por esta única palavra, que me pareceu expressiva, dita a brasileiros:

- Felicito-os.
- Já sabia? (...) (MACHADO, 1962b: 64)

É curioso neste trecho como o discurso trai seu narrador, e Aires quando diz que imaginava sua felicitação “expressiva, dita a brasileiros” acaba dizendo que ele mesmo não se inclui entre os brasileiros. É um cumprimento diplomático. Porém, mais importante do que isso, é o que a cena, por si mesma, é capaz de dizer: os donos da casa não festejavam a Abolição, mas sim uma carta que haviam recebido de seu afilhado. A vida privada termina importando mais ao casal Aguiar do que os acontecimentos públicos – ou seja, a relação entre a esfera privada e pública está escancarada no domínio e na importância desta sobre aquela. E a interpretação de Aires em seu diário a esse episódio é alienada frente ao que presencia, o retrato psicológico da naturalização de todo o conteúdo político do episódio: “eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo. Não me enfadei com isso; ao contrário, achei-lhes razão, e gostei de os ver sinceros”. Mas aqui o leitor precisa distanciar-se de Aires, questionar os fatos. Machado, implicitamente, deixa a questão: a sinceridade da alienação política pode acaso ser tomada como sua justificativa?

Como já repetimos anteriormente, no *Memorial de Aires* o leitor precisa fazer uma distinção, em sua leitura, entre os sentidos possíveis do que Aires descreve (a

⁴⁸ Palavra grega para poesia, que indicava *ação e criação* no ato mimético, ou seja, não apenas a reprodução da realidade, mas sua interpretação, ou figuração.

⁴⁹ Este trecho foi analisado por Antonio Callado em artigo de 1974, “Censura e outros problemas latino-americanos” (2006). Entretanto, como veremos mais adiante, sua análise do episódio ainda estava presa à sua primeira visão sobre Machado, que irá modificar-se radicalmente.

descrição do que vê e do que passa ao seu redor, a matéria objetiva e carregada de história) e a opinião pessoal do personagem (o lado psicológico do narrador na interpretação efetiva desses acontecimentos que foram descritos). Da separação desses dois níveis depende inclusive a leitura assumida aqui, que vê nos acontecimentos do *Memorial* uma visão diferente daquela que narra, permitindo aos mais diversos críticos perceber a farsa em Fidélia e Tristão (PAES, BOSI, GLEDSON, FRAGELLI).

Mais uma vez, a representação da indiferença de Aires se mostra, na verdade, o sintoma de uma indiferença muito maior, que permeia a sociedade brasileira. Nesse sentido, esta passagem é similar àquela das tabuletas, que encontramos em *Esau e Jacó*. Apesar da festa relatada por Aires no dia 13 de maio (e da qual não participa), a elite, representada pelo casal Aguiar, comemora no dia seguinte por outros motivos, alheia aos acontecimentos políticos. Não há página igual sobre esse período em nossa literatura, para quem a lê com cuidado.

A representação Machadiana não é unívoca, ela exige a participação do leitor (para que desconfie do narrador), mas manter o senso crítico aceso não é o que exige qualquer texto, mesmo quando historiográfico? Exigir um leitor crítico não é privilégio da ficção. “A poesia falará dela”, de nossa História, mas é preciso ouvi-la com muito cuidado.

2.3. Segunda conclusão

A representação da abolição de 1888 no *Memorial*, como temos visto, é complexa e não pode ser encarada apenas em um sentido literal e aparente do texto. Um momento, já próximo do final, ressalta em uma única frase os impasses de representação referentes ao romance. No momento em que é dito a Aires, após o casamento de Tristão e Fidélia, que a fazenda de Santa-Pia havia sido doada aos libertos, *momento em que se encontram na narrativa seus dois eixos, a superação farsesca do luto de Fidélia e a abolição da escravatura*, Aires dispara uma frase que parece muito mais vinda do autor do que dele, e que é uma provocação direta sobre a representação do próprio romance: “**E andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos!**”. O próprio Aires, lembrando-a logo depois, estranha a frase: “não lhe acho graça nem sentido” (MACHADO, 1962b: 256). Sobra apenas o

autor e o leitor com essa frase, como se pairasse no ar dentro da obra. Ela parece dita por alguém fora da cena em que é enunciada. O próprio estranhamento de Aires talvez seja uma indicação de que essa exclamação não precisa ser necessariamente colada ao conselheiro. Aqui, o *autor* se pronuncia em uma provocação ao leitor, trazendo à tona questões de representação concernentes a seu romance.

Uma das interpretações dessa frase solta no *Memorial* é aquela que talvez apareça primeiro: a realidade é, certamente, às vezes muito mais romanesca ou folhetinesca do que a própria arte em sua tentativa de representação. Nesse ponto, é possível desenvolver a questão no âmbito do que fez o próprio Machado em sua obra da segunda fase, que não é nem romântica, nem naturalista, e, apesar das similaridades, nem mesmo realista em termos de “escola literária”, como demonstrou, senão a própria produção machadiana em si, a célebre discussão com Eça de Queirós.

O que fazem Tristão e Fidélia, ao entregar a fazenda aos escravos – episódio colado à enunciação da frase em que nos detemos – é romântico sob um determinado ponto de vista, porque parece uma benfeitoria um pouco extravagante. Por outro, sob um ponto de vista objetivo, diga-se, naturalista, a doação não serve de nada, porque as terras do Vale do Paraíba, como já foi mencionado, estavam àquela época esgotadas – ao ponto dos escravos, antes da abolição, valerem mais do que as terras. Mas o que a representação do *Memorial* em seu conjunto articula não é nem romântica, nem naturalista.

O comentário solto no livro, depois da doação – “E andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos!” – parece dizer que, enquanto se discute questões de escola artística, a realidade brasileira ultrapassa as possibilidades dessas representações, como o romantismo ou o naturalismo, tal como chegam aqui. O que acontece no Brasil, a matéria local, não se presta diretamente ao modo de representação dessas escolas enquanto fórmulas, e, pensando na obra de Machado e na leitura que fez dela Roberto Schwarz, o que nosso maior escritor faz é justamente a formulação de um modo de representação que não está preso aos modismos de sua época. A técnica para a representação de impasses como a abolição da escravatura no Brasil não está pronta, foi procurada e tateada por Machado, descoberta enquanto introjeção, na forma, das tensões históricas que retrata.

A partir desse ponto, a forma do *Memorial* – sua conjunção inusitada entre um luto superado enquanto farsa e os momentos relativos à Abolição – é a representação de um impasse histórico que se mantinha em aberto quando o livro foi escrito, e que se

mantém em aberto até hoje. Vê-se que a representação não é confortável, é dilacerada, o romance pensa a si mesmo e se autoquestiona. Enquanto forma, *ele se aprofunda no próprio impasse*, enquanto “andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos!” Sua solução artística, intrincada e problemática porque a matéria assim o determina, é a elaboração de uma representação que só funciona em negativo, ou seja, quando lida em sua *falsidade*, desconfiando do narrador. Uma postura do leitor que nenhum naturalismo ou romantismo garante. *Memorial de Aires*, “o romance mais cortês, comedido e sóbrio de Machado é sua obra mais implacavelmente pessimista – sua condenação final de seu tempo e um lamento pelo país em cuja existência, como nação, ele mal chegava a acreditar” (GLEDSON, 1986: 255).

3. Machado e Callado: certo por linhas tortas

Como disse Roberto Schwarz diversas vezes, o potencial crítico de Machado de Assis começa a ser percebido com profundidade no período pós-64 (SCHWARZ, 1999). Evidentemente, contribuem para esse aprofundamento avanços feitos anteriormente, dentre outros, por Lúcia Miguel Pereira, Augusto Meyer, Astrogildo Pereira, Sônia Breyner, Raymundo Faoro e o esforço monumental empreendido por Raimundo Magalhães Júnior, que nos anos 50 começou a desmistificar boa parte dos enganos em torno de Machado, como o absenteísmo, a indiferença pelos problemas do país, a falta de comprometimento com a causa abolicionista e tantos outros lamentáveis erros da história crítica brasileira. Impossível esquecer também a publicação, em 1959, da *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido e o destaque final dado a Machado, onde se assinala seu papel como aquele que viria a consolidar o amadurecimento de nossa literatura.

A observação de Schwarz aponta para uma mudança de perspectiva que não se inicia, mas se *acirra* e se *difunde* no pós-64, quando o passado “se torna mais sombrio” (SCHWARZ, 1987: 169). De um Machado alienado passamos a perceber, inclusive com a contribuição ativa e decisiva de críticos do exterior (como John Gledson, dentre outros), um Machado crítico, consciente, pensante, lúcido. Nesse percurso, evidentemente, a própria obra de Schwarz foi marcante: consolida um esforço crítico que procura estar à altura de uma das maiores obras da literatura brasileira.

Dentro desse movimento, paralelamente ao avanço crítico, há em Antonio Callado um importante amadurecimento que o fará eleger *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* como figuras para sua consumação em *Reflexos do Baile* (1976). Na crítica sobre Machado que amadurece nos anos 70 e em *Reflexos do Baile*, de Callado, se compreende cada vez mais que à desilusão dos anos setenta corresponde uma *compreensão da desilusão que já estava presente em Machado*:

levado pelo sentimento que tinha das coisas brasileiras e sintonizado com o *fin de siècle* europeu, Machado não olhava o dia seguinte com entusiasmo. Em sua obra, construção e destruição estão intimamente associadas. Uma impressionante pesquisa e invenção de formas nacionalmente autênticas acompanha-se da afirmação irônica (e enfática) de sua arbitrariedade. O romance de Machado participa da edificação da literatura brasileira, e também da destruição de formas a que as vanguardas em toda a parte começavam a se dedicar, como parte da crise geral da cultura burguesa que se anunciava. Um movimento que dá conta da situação do próprio país, o qual procurava constituir-se nação culta no momento em que a expansão imperialista abria a crise da nacionalidade e da civilização burguesa (SCHWARZ, 1987: 170).

A mudança na produção ficcional de Callado, evidente nas diferenças entre *Quarup*, de 1967, e *Reflexos do baile*, de 1976, permitem a larga compreensão do próprio momento histórico em que essa mudança acontece, no qual havia uma urgência de revisão da esquerda brasileira e do passado nacional em meio à derrota pela ditadura:

A grande ficção política sobre a época da desilusão viria com *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado. A narrativa fragmentada – ao contrário de *Quarup* – fixa, simultaneamente, o alto mundo diplomático, as formações terroristas e as relações estabelecidas entre ambos durante o mais violento período de contestação. A linguagem requintada, quase barroca, adapta-se à realidade fornecida pelo texto. (...) *o romancista revisa certos conceitos políticos e isso lhe altera as bases da ficção*⁵⁰ (GONZAGA, 1981: 147).

Ou seja, *Reflexos do Baile* é uma obra que representa uma mudança dentro da própria obra de Callado, ponto onde a forma literária se modifica para atender a um novo período cuja contingência histórica havia mudado, junto com a década. *Reflexos do Baile*, com sua fragmentaridade, sua linguagem elaborada e o tratamento “surrealista” da realidade – termo que o próprio Callado viria a utilizar para definir o ambiente do romance – se afasta do relativo naturalismo de *Quarup*, de 1966, onde o ideal revolucionário é tomado como objetivo. O desfecho de *Quarup* assinalara o fim do percurso de Nando em direção à luta armada de uma forma heróica e romantizada.

⁵⁰ O itálico é nosso.

Reflexos do baile, por sua vez, não participa dessa romantização: irá fazer a caricatura não apenas da elite brasileira e internacional na figura de seus embaixadores no Brasil, mas também a caricatura da luta armada.

A mudança na escrita de Callado, que é também política, acompanha outro processo de mudança, a saber, *a posição crítica de Antônio Callado sobre Machado de Assis*, que irá de um extremo ao outro: da convicção em um Machado alienado para outro, que definirá anos depois como “um gênio que nos educa”.

Na introdução de 1966 de *A necessidade da arte* (1979), de Ernst Fischer, Antonio Callado coloca sua posição inicial sobre Machado, sustentando que a perspectiva de Machado de Assis no *Memorial de Aires* era *alienada*: “Quando a gente se lembra de que o criador do Aires era Machado de Assis, um mulato, sua maneira de apresentar a Abolição dá uma idéia de esquizofrenia. É a ‘alienação’ do artista chegando às raias da alienação mental” (CALLADO, 1979: 8). Essa posição repete-se com certa ênfase em artigo de 1974, “Censura e outros problemas latino-americanos” (2006). Entretanto, note-se que, se não houvesse identificado Aires a Machado diretamente, a interpretação crítica de Callado do *Memorial* seria perfeitamente plausível, pois em seu cerne ela não falha: há no *Memorial* e em Aires, sem dúvida, um mecanismo psicológico de naturalização das contradições, uma postura, de fato, “alienada”. Callado, portanto, erra na plano da *autoria*, mas acerta na absorção crítica da obra, e nisso seu acerto é muito maior do que o erro, pois o engano crítico que transparece em 1966 ou ainda em 1974 não afetará a composição e a consumação de Machado em *Reflexos do Baile*, de 1976. A desconfiança em relação aos “mecanismos psicológicos” de Aires e sua desfaçatez, que infelizmente identifica a Machado, serviram em todo seu conteúdo crítico na retomada da personagem em seu romance de 1976, pois ***o que atribui erroneamente a Machado é uma visão correta sobre Aires***. Nesse ponto, é curioso como o fato de errar na questão da identificação sem ressalvas entre Aires e Machado não interesse tanto, porque o essencial do conteúdo crítico sobre o *Memorial* já havia sido captado, mesmo que injustamente revertido sobre o autor. *Reflexos do baile* se tornará, para si próprio, seu melhor livro, como confessou pouco antes de morrer em entrevista à *Folha de São Paulo*.

Callado manteria aceso e em constante transformação seu interesse na discussão da obra de Machado, e irá revisar radicalmente sua visão sobre o escritor fluminense. Em 1982, integra importante mesa redonda publicada na série *Antologia & Estudos. Machado de Assis* (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982), da qual

também participaram Alfredo Bosi, José Carlos Garbuglio, Mario Curvello, Valetim Facioli, Luiz Roncari, Roberto Schwarz e Sonia Brayner. A intenção da antologia na qual figura a mesa redonda, nas palavras de Garbuglio, era fazer “um reexame de Machado, um reexame de sua posição na literatura brasileira e um reexame da crítica machadiana” (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982: 311). Durante a mesa redonda de 1982, Antonio Callado situa Machado não apenas como “grande figura da cultura brasileira”, mas como “grande figura da cultura do mundo ocidental” (Idem, 314). E revisa declaradamente a posição que manifestara em 1966 e 1974, que mencionamos acima:

Antigamente, eu responderia, sem qualquer hesitação, que o Guimarães Rosa é mais brasileiro. Hoje não tenho absolutamente certeza disso, ao contrário, tenho as maiores dúvidas a respeito. O que significa que o meu respeito por Machado de Assis só tem feito crescer através dos tempos. E, as poucas coisas que imaginava como, digamos assim, restrições que eu poderia fazer, o que me parecia aquela coisa pouco participativa, um homem que fugiu, de uma certa forma, às lutas de seu tempo, bobagem! Tudo isso era bobagem minha. O reflexo da história do Brasil na obra de Machado é absolutamente intoxicante. Quando a pessoa realmente absorve Machado, as lutas do tempo, da República, da abolição... Enfim tudo o que estava acontecendo no tempo dele tem um significado tão forte que é, culturalmente, eu diria, uma coisa tônica. (...) Eu só quero, já que o nosso tema é Machado de Assis, e tentando dar um depoimento pessoal, dizer isto: que, quanto mais eu leio Machado, quanto mais convivo com Machado, mais eu me rendo à presença de um gênio que nos educa. (...) E, à medida que a gente vai convivendo com Machado, vai aprendendo mais, e eu, hoje, diria que ele me parece a fonte de nossa educação como país (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982: 324).

Finalmente, já na década seguinte, em seu discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras em 1996, Callado irá reafirmar a admiração ao escritor que fundara a instituição, declarando-o “o mais fino conhecedor que já houve de nosso povo”. O percurso, como vemos, vai de um extremo a outro. Enquanto revisão e autocrítica, representa um processo de amadurecimento que possui um simbolismo importante. Inicia-se em um momento determinado, quando a intelectualidade brasileira se viu obrigada a estar à altura da compreensão da derrota flagrante de um projeto nacional iniciado no século anterior.

3.1. *Reflexos do Baile*: um diálogo com o século XIX

Em entrevista a Clarice Lispector na época em que lançava *Reflexos do Baile*, Callado descreve da seguinte maneira seu livro: “As pessoas envolvidas se comunicam por meio de cartas, bilhetes, trechos de diário, como se esses papéis tivessem sido encontrados e arrumados pelo autor. O autor, portanto, esconde-se” (LISPECTOR, 2007: 67). O desejo do autor de “esconder-se” atrás de papéis escritos pelos seus personagens, já presente, como vimos, em *Esau e Jacó* e no *Memorial* repete-se. Pela enunciação duplicada de um autor que aparentemente se esconde nesses papéis dá-se, mais uma vez, vazão a um não-dito irônico de grande alcance.

São tomados como personagens, expressando-se sempre em primeira pessoa, fundamentalmente embaixadores, guerrilheiros e a polícia, com outras poucas exceções. Callado situou seu romance em um contexto histórico que àquela época ainda era muito recente, como também havia feito Machado: delimitou a ação de *Reflexos do Baile* (1976) a um período entre 1968 e 1973. A ação do romance reúne e mistura – com ampla liberdade – alguns acontecimentos relativos a esse período de tempo, que coincide com o governo Médici, a promulgação do AI-5, o “milagre econômico” e o acirramento e extinção total da guerrilha contra o regime – onde figuram historicamente, em sua expressão urbana, quatro seqüestros bem sucedidos a três embaixadores (um americano, um alemão, um suíço) e um cônsul (japonês). Além disso, Callado reuniu ainda, com significados simbólicos que ultrapassam sua factualidade, a enchente no Rio de Janeiro de 1966, a visita em 1968 da Rainha da Inglaterra, a inundação da segunda Canudos em 1969 e o transporte em 1972 para o Brasil dos restos mortais de D. Pedro I, por ocasião do sesquicentenário da Independência. Todos esses acontecimentos são tomados livremente como matéria ficcional; o seqüestro que tem lugar no romance não faz alusão a um seqüestro específico dentre aqueles que realmente aconteceram: além disso, os acontecimentos citados anteriormente, embora aconteçam em anos diferentes, são justapostos e tomados como simultâneos na faixa temporal do romance. Vale lembrar o que disse Davi Arrigucci, em uma das primeiras apreciações do livro, onde *Reflexos do Baile* é descrito pela “fragmentação labiríntica e algo kafkiana da intriga, montada ironicamente sobre os escaninhos da repressão política” (ARRIGUCCI, 1987: 115). A localização histórica do período – que Callado chama na mencionada entrevista a Clarice Lispector como

“surrealista”, pelo que contém de inusitado – está em profundo diálogo, durante toda a obra, com o final do século dezenove brasileiro: o baile em honra à visita da Rainha da Inglaterra (em 1968), que toma lugar no romance de Callado (baile onde os guerrilheiros cogitam efetivar o sequestro dos embaixadores) é uma alusão ao opulento Baile da ilha fiscal, que antecedeu em poucos dias a queda do Império. Além disso, os sequestradores fazem frequentemente a alusão ao fracassado plano de Pompílio de Albuquerque, que em 1871 planejava derrubar o trono através de uma série de atentados que paralisariam a cidade do Rio de Janeiro (PINHEIRO, 1992: 118). O *encilhamento* é citado também, deixando para o leitor mais avisado “botar pilha na lanterna” (CALLADO, 1976: 19) e descobrir as relações com o momento em que se passa ação, imerso na ideologia do “milagre econômico”.

Entretanto, dentro dessas fartas correspondências (algumas serão retomadas), aquela que mais nos interessa aqui é o diálogo que faz Callado com *Esau e Jacó* e o *Memorial*, através da figuração de uma personagem diplomata que se identifica declaradamente com Aires, o embaixador brasileiro do romance, Rufino Mascarenhas.

3.2. O embaixador brasileiro e o *douo*

No romance, temos um embaixador brasileiro, Rufino Mascarenhas, cuja filha, Juliana, está entre aqueles que planejam seu sequestro, sem que ele o saiba; há também um embaixador português, Carvalhaes, e um embaixador americano, que se comunica com um embaixador britânico com grande cumplicidade. Através da expressão em primeira pessoa dos embaixadores, sua expressão íntima, é possível entrever um quadro onde uma fina teia ideológica mistura interesses internacionais a uma profunda indiferença e desconhecimento real do Brasil. Rufino, o embaixador brasileiro, pensa que “o país, quer dizer, este, o meu, deve ser mantido em discreto banho-maria, sem entrar em contato direto com o fogo” (CALLADO, 1976: 77).

Rufino Mascarenhas “só consegue comunicar-se com o mundo objetivo através da mediação dos textos que compõem sua rica informação literária” (PINHEIRO, 1992: 120), de modo muito similar ao que faz Aires. A intertextualidade das páginas de seu diário o leva até a comparação de si mesmo com o conselheiro:

Ai! Senhor, as peças que a idade se põe a pregar à gente. Acho que, como o **Aires**, vou passar a guarnecer diariamente de um cravo “a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna”. A flor do *dandy* é uma abstração, fresca e imortal. Ainda que se plante em lã, linho ou tussor é orvalho de Petrópolis ou Friburgo borrifando *a meia-idade de Aires, a quase velhice de Rufino, são Fidélias, Floras, Julianas de finas raízes mergulhadas no coração da gente*, corolas abertas em nosso peito varonil⁵¹ (CALLADO, 1976: 36).

Rufino, o embaixador brasileiro de Callado, fala de si mesmo em terceira pessoa neste trecho e em alguns outros, o que não é estranho se pensarmos no que acontece na narração em terceira pessoa de *Esau e Jacó*. Essa terceira pessoa usada para falar de si é aqui, para Callado, em sua releitura, um dado da volubilidade de sua personalidade diplomática, do distanciamento que enseja de si mesmo. A propósito, o embaixador português, falando de Rufino, destaca que “parece ter o sucesso que quer, nos limites do que aceita e escolhe, *literalmente entre gregos e troianos*”⁵² (CALLADO, 1976: 27). Exatamente como Aires, ao qual ele mesmo se compara.

Rufino, sabemos pelo embaixador americano, passou a infância em “antigas fazendas de café” para “onde ia em férias” (CALLADO, 1976: 38). Sua família ascende de longa genealogia colonial e portuguesa. Em um trecho brutal de seu diário, compara um vira-lata a escravos nascidos em fazendas como “Santa Pia”, em menção à fazenda do *Memorial de Aires*: “Mugido, cão vira-lata, é no entanto a cara de Visconde, como aqueles bastardos de fazenda como a Santa Pia, que negrinhos embora, frequentemente ostentavam os traços e sestros do senhor da terra” (CALLADO, 1976: 42).

As páginas do diário de Rufino estão cheias de um erotismo vulgar que não é gratuito: em comentário do embaixador português sobre Rufino, sabemos que ele compara sua própria filha a Fidélia, “secreta paixão de um Aires”. Nisso, está a primeira indicação de uma relação incestuosa cuja insinuação se repete de modo bastante sutil durante todo o romance, deixando entrever uma possível motivação, além daquelas exclusivamente políticas, para a participação de Juliana, filha de Rufino, no sequestro que faz de seu pai.

Há um símbolo no romance que acompanha Rufino Mascarenhas em todo seu percurso, e que possui alta significação: é o brasão de sua família, dotada de longa genealogia da qual se orgulha com frequência. No brasão da família Mascarenhas figura um *doudo*, ave extinta desde o século XVI que, como comentaria Callado muito tempo depois de *Reflexos do Baile*, sem qualquer menção ao seu próprio livro, em crônica de

⁵¹ O negrito e o itálico são nossos.

⁵² O itálico é nosso.

18 de setembro de 1993, “é profundamente simbólica tanto dos portugueses quanto de nós mesmos” (CALLADO, 1997: 3). O doudo era natural das ilhas Maurícia, a leste de Madagascar. Os primeiros navegantes a descobrir a ilha e ver a ave foram os portugueses:

Tinha o formato de um pombo e o tamanho de um peru, o bico troncho e asas inteiramente inúteis, de tão pequenas que eram para o corpanzil em que se fixavam. Tratava-se, em suma, de uma criatura cômica, caricatural, que fez rir os marujos portugueses, que decretaram: “é doudo” (CALLADO, 1997: 4).

Para Callado, o doudo representa a própria aventura colonizadora portuguesa. Quando viram o doudo, era como se vissem “a própria imagem futura dentro de um espelho”. Como o corpo do doudo, o território português aumentou e as asas se atrofiaram, até a extinção. O doudo é, para Callado, o “símbolo da raça”, a expressão de um império cujas asas não acompanharam o crescimento de seu tamanho, levando-o à extinção, à inadequação frente a um novo contexto mundial, onde se incluí o Brasil.

Obsessivo, Mascarenhas chega a embarcar para as ilhas Maurícia “atrás dum peru que fugiu do escudo da família” (CALLADO, 1976: 88) e volta com um doudo empalhado que, ao ser sequestrado em sua própria casa, carrega de um lado para o outro. É o início de sua loucura, que se consuma com o assassinato da filha Juliana pela polícia, a filha que participara de ações armadas e de seu próprio sequestro. A insanidade o levará a declarar ao embaixador português: “fundi-me, Carvalhaes, com o Doudo dos meus Brasões” (CALLADO, 1976: 114).

O que significa essa fusão? Estaria Callado vendo no próprio Brasil da época uma figura do *doudo*? Um país de tamanho continental e enorme potencial econômico com asas atrofiadas, sem poder voar, como o *doudo*? Dentro dessa simbologia, a negociação sobre a vinda dos ossos de D. Pedro I ao Brasil, que perpassa durante o romance as conversas entre Mascarenhas e Carvalhaes para a comemoração do *sesquicentenário da Independência de 1822*, é fundamental e muito significativa. A comemoração da data, em meio a um quadro de dependência crescente ao exterior, promovido pela abertura irresponsável a interesses estrangeiros e exploradores durante a ditadura⁵³ deveria soar naturalmente como ironia aos ouvidos de qualquer um com senso crítico na época. Comemorava-se *qual* independência com a vinda dos ossos de d.

⁵³ Regime responsável ainda pela maior dívida externa da história do Brasil até o momento, como aliás fez em seu período a Primeira República.

Pedro I? Trata-se de uma celebração cuja contradição salta aos olhos sem muito esforço, espécie de piada pronta que também aparece em charges da época⁵⁴.

3.3. Os guerrilheiros e a “vocação brasileira para o seqüestro”

Os seqüestradores chamam Rufino Mascarenhas, o embaixador brasileiro, de “tolo”, homens “que não produzem nada (...) e que no entanto acumulam no oco do crânio um mundo espantoso de conhecimentos” (CALLADO, 1976: 59).

Um dos seqüestradores disfarçados descreve a residência de Rufino como

uma casa em que a gente pensa, quando entra, que pegou, distraído, um desvio de retorno no tempo e caiu de quatro no século passado. Palavra que me senti quase enjoado, enjoado mesmo, vontade de vomitar, no meio de tantos aparadores e cantoeiras vergando ao peso de castiçal, caixa, cofre, sopeira de prata, e de tantas paredes com retratos de família pendurados entre pratos, uns barbados nojentos, uns velhos caquéticos, uma senhora triste, retardada da cuca. *Me deu a impressão de dinheiro roubado há muito tempo, parado, meio podre*⁵⁵ (CALLADO, 1976: 34).

A casa de Rufino é toda ela uma referência ao século XIX, um “desvio de retorno no tempo” que, no entanto, aponta para muito daquilo que constitui o presente das personagens. Os objetos vistos pelo combatente, que se referem à riqueza e à tradição familiar, aparecem ao militante como “dinheiro roubado há muito tempo, parado, podre”. O interior da casa de Rufino é a imagem de um roubo centenário, de uma riqueza imobilizada, estanque, que se auto-justifica de modo ornamental e aristocrático.

Esse “roubo centenário” é, evidentemente, uma das justificativas para o seqüestro que planejam, em meio às cartas que os guerrilheiros trocam entre si. Durante um jantar, o próprio Rufino Mascarenhas, discorrendo sobre a “vocação brasileira para o seqüestro”, expressão que vamos comentar mais adiante, começa a falar sobre o plano de seqüestro – mal sucedido – da família real pelo militar Pompílio de Albuquerque, em 1781. Um dos guerrilheiros disfarçados relata em carta a seus companheiros o discurso do diplomata:

⁵⁴ Ver LEMOS, Renato. (ORG.) *Uma história do Brasil através da caricatura*. Rio de Janeiro: Editora Bom Texto, 2006.

⁵⁵ O itálico é nosso.

A *vocação brasileira para o seqüestro*⁵⁶, eis o tema e os termos em que se manifestou ele depois do jantar (...). Foi nos tempos da Comuna de Paris e da Primeira Internacional, disse Rufino feito soldado inimigo cantando canção da gente, e a idéia era a dinamite transformando em lívidos incêndios o gás da iluminação para que o Rio se enrolasse em chorões e crepes de viúva. Como os noturnos ladrões do apóstolo Paulo os bandidos republicanos colheriam então no baile seu ramo de flores régias: o Imperador, camélia heráldica de barbas brancas, Isabel, broto de Redentora, o Conde Dado e os ministros, o Conde Gobina e os embaixadores, coroas, escudos, crachás, jarreteiras luzindo baços nas trevas. A evocação do plano do Capitão Pompílio me enroscou no pescoço uma jararaca de júbilo (CALLADO, 1976: 59).

Essa “vocação brasileira para o seqüestro” talvez seja a mediação mais interessante para pensar em que medida o livro, ao tratar de um seqüestro, dá conta das contradições políticas não apenas do momento, mas da história brasileira, colocada em perspectiva. A frase de Rufino, de que existe uma “vocação brasileira para o seqüestro” é curiosa e coloca a tentação de nos perguntarmos qual seu fundo de verdade. O ato do seqüestro dispõe da liberdade de outra pessoa, e transforma a pessoa seqüestrada em uma moeda de troca. Enquanto recurso extremo não apenas da guerrilha urbana à época da Ditadura, mas também hoje, como recurso usual do crime em todas as cidades brasileiras, o seqüestro reverte para a sociedade a sua própria lógica, na qual impera o valor de troca e a especulação financeira. *Em outras palavras, em uma sociedade de trocas injustas, a lógica do seqüestro reverte para a própria sociedade sua perversão.* Se no mercado os homens são objetos, no seqüestro também.

Escrito ao final do século XX, o seguinte trecho de Eduardo Galeano parece exprimir essa mesma idéia:

Segundo o dicionário, *seqüestrar* significa “reter indevidamente uma pessoa para exigir dinheiro pelo seu resgate”. O delito é duramente castigado em todos os códigos penais, mas a ninguém ocorreria mandar prender o grande capital financeiro, que converte em reféns muitos países do mundo e, com alegre impunidade, cobra-lhes, dia após dia, fabulosos resgates (GALEANO, 1999: 155).

Transportada para a forma literária, essa lógica do seqüestro ganha em *Reflexos do Baile* um aspecto fantástico. A narrativa do seqüestro, enquanto negativo de uma sociedade baseada em trocas injustas, escancara seu absurdo. Esse absurdo inclui os dois lados, tanto os embaixadores quanto os guerrilheiros: isso fica claro quando Rufino Mascarenhas é seqüestrado *junto com sua empregada*. Ou seja, o seqüestro do

⁵⁶ O itálico é nosso.

embaixador acompanha o seqüestro de uma personagem do povo, ponto nevrálgico e central do romance. Trata-se de um momento (isolado, mas por isso mesmo importante) em que aparecerá uma voz das camadas populares em primeira pessoa. Mais especificamente, no depoimento que faz a empregada de Rufino sobre o que aconteceu durante o seqüestro, transcrito pela polícia, e que ocupa várias páginas, já no final da obra. Enquanto local único onde as camadas populares ganham voz no livro⁵⁷, a simbologia do que relata recebe grande significação.

Em determinado ponto de seu depoimento, a empregada comenta que, durante o seqüestro, um dos guerrilheiros lhe diz que “podia ir para meu quarto mas ele trancou a porta pelo lado de fora e só me abriu no dia seguinte para eu fazer café para todos” (CALLADO, 1976: 108). E assim termina seu depoimento, significativamente: a sua função enquanto empregada e subalterna não se altera durante o seqüestro do grupo revolucionário, permanece a mesma. Esse tipo de verdade silenciosa, onde se esconde uma fina ironia, é o que encontramos nas melhores páginas de Machado, e é aqui que talvez Callado tenha encontrado sua melhor expressão ficcional.

Do mesmo modo que Machado não é condescendente nem com Monarquistas nem com Republicanos, Antonio Houaiss falaria à propósito da “tão seca e tão dolorosa ‘imparcialidade’ ”⁵⁸ presente em *Reflexos do Baile*, ainda mais evidente se comparado às narrativas testemunhais de ex-guerrilheiros como Sebastião Tapajós (1978) ou Fernando Gabeira (1979). Callado, assim como Machado, buscou essa “dolorosa imparcialidade” que Houaiss definiu tão bem, mas ela não redundava na diplomática neutralidade e indiferença dos Aires e Rufinos: trata-se de uma imparcialidade crítica, onde a História brasileira fala mais alto, por meio de suas recorrências, ressonâncias, “vocações” e reflexos, figurados literariamente em uma das inequívocas obras-primas da literatura brasileira.

⁵⁷ David Arrigucci Jr., em 1979, observou que o “povo” está ausente da representação de *Reflexos do Baile*, algo que não pode ser inferido se pensarmos no longo depoimento da empregada de Rufino. Outro crítico, entretanto, observou que “nesta ausência há um significado” (GONZAGA, 1981: 147). De fato, é possível ler na ausência de uma voz para as camadas populares em *Reflexos do Baile* um significado similar ao que recebe a ausência de uma voz dos escravos ou das camadas mais desfavorecidas na ficção de Machado⁵⁷. A própria ausência diz muito na representação literária, é um dado que precisa ser lido como parte das reduções estruturais (CANDIDO, 2006) que efetivam as obras, a partir das condições sociais e históricas de seu tempo. O povo recebe sua apresentação no livro de Callado apenas na visão distorcida de quem os vê, ou seja, na visão dos embaixadores, dos guerrilheiros e da polícia, e é sob esse prisma vindo dos dominantes que sua ausência precisa ser lida, assim como em parte da obra de Machado.

⁵⁸ Essa apreciação está na orelha das primeiras edições de *Reflexos do Baile*.

4. Conclusão geral: luto, loucura e farsa

Se a farsa e a ilusão estão na própria realidade, a arte consegue representar a farsa histórica justamente como farsa ideológica, como encenação, como teatro. Nesse ponto, é curioso o que diz em *Reflexos do Baile* o embaixador português sobre a suposta mediocridade do teatro produzido por seu país. Carvalhaes, nas palavras de Rufino, “reconhece, mas não deplora, antes parece achar bom que seja débil o teatro lusitano”:

Só os povos embriagados de História aceitam o despudor que é o grande teatro. E pagam um preço muito alto pela fraqueza. Paixões medonhas, que tudo fazemos para exorcizar, por que conservá-las intactas como quem cultiva com amor um vírus mortal em carne viva – no meio extremamente favorável que é uma peça? *A catarse é uma pilhéria forjada por Aristóteles para desativar a peçonha segregada por Sófocles. Grande teatro não purga, envenena*⁵⁹ (CALLADO, 1976: 27).

É significativo o descrédito que faz Carvalhaes do que diz Aristóteles sobre a catarse: diz que é uma pilhéria de Aristóteles, uma vez que a grande arte “não purga, envenena”. A relativa lucidez do que diz o embaixador português contrasta com a finalidade real de sua exposição: justificar como correta o que ele considera a “debilidade” do teatro português, porque é mais *conveniente*, já que grande arte “não purga, envenena”.

O que diz o embaixador português é, paradoxalmente, lúcido e reacionário ao mesmo tempo, em uma ambiguidade que lembra as personagens de Machado. Ele *aceita como real o perigo da arte*, mas prefere um teatro medíocre a um “grande teatro” que “envenene”. Com isso nem a censura é mais necessária. E do comentário reacionário do embaixador português sobre o teatro de seu país é possível depreender algumas hipóteses: não será o “grande teatro” aquele que dá a ver, pela representação, *a farsa teatral do cotidiano*? Não será a “grande arte” aquela que, justamente pela ilusão contida no artifício artístico, consegue mostrar o que é de fato ilusão na realidade?

Em outro momento do livro, já perto do desfecho, repete-se a questão sobre teatro, farsa, e realidade: diante da loucura em que termina Rufino após a morte de sua filha, o embaixador britânico pergunta a si mesmo: “Será que eu inventei isso ou é um fato que os gregos sempre representavam, depois da tragédia, uma peça cômica?”

⁵⁹ O itálico é nosso.

(CALLADO, 1976: 118). Em *Reflexos do Baile*, após a morte de Juliana – a tragédia – segue-se a loucura absurda de Rufino, vista aos olhos do britânico como uma comédia.

Como se fosse a metáfora definitiva de nossa sociedade, após a morte de sua filha Juliana, capturada e torturada pela polícia, o luto de Rufino Mascarenhas, o embaixador brasileiro, encontrará sua expressão última na loucura. Seu luto não termina em substituição, nem em traição à memória da perda, nem em melancolia. Ocorre um sentimento de perda de si mesmo que ultrapassa a melancolia, e chega na loucura (uma comédia apenas aos olhos do embaixador britânico). O fato do luto de Rufino terminar em loucura é muito significativo: é a expressão extrema e catastrófica de um luto onde não há um horizonte de superação.

A loucura “nos vem sempre como última *ratio* desde Machado de Assis”, comenta Antonio Houaiss na orelha da primeira edição de *Reflexos do Baile* (1976). A representação da loucura nos anos sessenta e setenta ganhou uma expressão que nunca havia obtido antes. Esteve presente em vários livros importantes: distinguindo-se da expressão mais confessional de algumas obras, foi literariamente explorada com vigor em *A rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), de Osman Lins, em *Quatro Olhos* (1975), de Renato Pompeu, em *Armadilha para Lamartine* (1977), de Carlos & Carlos Sussekind, dentre vários outros. A loucura, no contexto dos anos setenta, é a expressão máxima de uma sociedade baseada na lógica da repressão.

A representação enquanto farsa, em todos os romances vistos neste capítulo, expõe nossas “demências políticas que, por justo título, fazem do nosso país a fábula dos folhetinistas do resto do mundo”, na expressão de Machado de Assis em crônica de 24 de março de 1862, no *Diário de Rio de Janeiro* (MACHADO, 1982f:148), ainda no início de sua carreira jornalística. Indo contra essas “demências políticas” ao expô-las literariamente, os romances vistos aqui são um esforço para a manutenção de uma memória coletiva que se recuse a falsificar a história. Em todos, um anticlímax: a expressão de um cansaço cada vez mais profundo diante da eliminação sistemática de qualquer oposição: “sempre as mesmas pessoas no poder e sempre os mesmos problemas nacionais em uma monotonia sem fim. Nossa memória acaba por confundir os nomes, os eventos e as datas” (D’INCAO, 2002: 104). E nossa literatura acaba por fundir “Aires” e “Rufinos”.

Em Callado, nas palavras de um de seus críticos, temos um “fogo de artifício irônico só comparável a Machado de Assis e seus mestres ingleses” (BRUNN, 2002: 93). Se não vamos tão longe, o certo é que a ironia é extrema em *Reflexos do Baile*, e

nunca esteve tão presente em seus romances anteriores: apresenta-se como a única forma possível de expressar desilusão no terreno mesmo da ilusão – a arte.

Capítulo 3

G. Ramos, C. Lispector e O. Lins: Determinação e Liberdade

A arma do escritor é o lápis.

Graciliano Ramos

Eu me obtenho no concretamente possível que existe dentro da abstração.

Clarice Lispector

A literatura será sempre uma negatividade.

Osman Lins

Se no capítulo anterior vimos a representação de personagens da elite brasileira no século XIX e início do XX, a elite indiferente vista em Aires, a inconsistência das idéias de Pedro ou Paulo constituindo uma classe política cujas ideologias giram em falso na Primeira República, estamos agora diante de um problema de representação completamente diferente. O modo peculiar de Machado representar a realidade brasileira (com ênfase nas elites), onde a volubilidade do narrador e personagens quase fantásticos compõem uma rede sutil de contradições calculadas e ironias exigentes, cede lugar neste capítulo à representação de personagens miseráveis, espoliados, saídos de algumas das camadas mais sofridas da população brasileira, o que demanda outros tipos de mediação, que serão abordados. Neste capítulo pretendemos a análise dos romances *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *A rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins, publicados respectivamente em 1977 e 1976, enquanto consumações de uma mesma figura: *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, de 1938.

A representação séria – ou trágica, em contraste à poética aristotélica⁶⁰ – de personagens do povo e seu progressivo estabelecimento na Literatura Ocidental encontra forte presença na obra de Auerbach, não só em *Mimesis*, mas também em artigos isolados – como o excelente “Sermo Humilis” (2007) – ao ponto de alguns considerarem esse um dos pontos mais originais de sua obra. Para o filólogo, a

⁶⁰ A poética aristotélica previa a representação de personagens do povo apenas no âmbito da comédia (ARISTÓTELES, 1999).

representação trágica do povo na literatura ocidental vai ganhando espaço a partir do que Auerbach chama de “mistura de estilos”, desenvolvida com o Novo Testamento. A clássica separação de estilos que permitia a representação de personagens populares apenas na comédia, de forma em geral ridícula, passa a ser relativizada, por meio de uma nova linguagem e parâmetros de representação, que passam a incluir todos os estratos da população, junto a uma linguagem acessível: estamos diante do que Auerbach chamou de os “novos problemas da narrativa realista surgidos com a difusão do cristianismo”⁶¹ (AUERBACH, 2007: 68).

Como adiantamos na introdução, o percurso de representação séria ou trágica de personagens populares também pode ser rastreado na literatura brasileira, aqui o ponto; ou seja, é possível identificar o momento em que a produção literária brasileira consegue formulações na representação do povo sem recair no pitoresco, sem o determinismo naturalista, sem o aspecto panfletário de certo realismo socialista, ou a condescendência ingênua de narradores que olham de cima para baixo, carentes de uma problematização literária mais profunda de seus pontos de vista e de seu lugar de fala. Como muitos concordam, esse momento paradigmático na literatura brasileira é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Graciliano permitiu mostrar, segundo Clarice Lispector, a “realidade do nordeste, o que não existia antes em nossa literatura”⁶² (LISPECTOR, 2005: 105), um escritor, para Osman Lins, “comprometido com a nomeação das coisas” e “com as coisas nomeadas” (LINS, 1986: 58).

Mas como *Vidas Secas* consegue fugir a esses perigos de representação mencionados acima e constituir um marco na literatura brasileira, instaurando novos paradigmas nacionais em termos de figuração literária e ficcional da realidade cotidiana, voltada para aqueles que constituem a maior parte de sua população? De que modo *A hora da estrela* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* irão perceber e aproveitar os avanços formais de *Vidas Secas* ao tentarem essa mesma representação do cotidiano de personagens populares, dominados e cerceados socialmente?

Em perspectiva historiográfica, o que dizem ao leitor as relações de semelhança e diferença entre figuras e consumações?

⁶¹ Esta questão é ampla, e percorre toda a obra de Auerbach. Sua exploração neste capítulo excederia nossos objetivos.

⁶² Evidentemente, a realidade do nordeste já havia sido representada, mas não com as especificidades de *Vidas Secas*, que tornam o livro único e paradigmático em termos de representação. Sobre isso, ver BUENO (2006).

1. Graciliano Ramos e a liberdade representada pela (e na) arte

Em uma passagem de *Viagem*, livro em que Graciliano Ramos narra sua passagem pela União Soviética em 1952, o escritor faz um depoimento que interessa:

certo crítico, anos atrás, me insinuara utilizar num romance os camponeses do nordeste. Apesar de sertanejo achava-me incapaz de fazer isso, e antes de viver com esses homens na cadeia, dormindo nas esteiras podres e dividindo fraternalmente os percevejos, não me arriscara a aceitar o conselho (RAMOS, 1984: 134).

O que diz Graciliano Ramos é que antes de sua injusta prisão, em 1937, descrita anos depois em *Memórias do Cárcere*, não se julgava capaz de escrever sobre os “camponeses do nordeste”. A proximidade com os mais diversos estratos da população brasileira durante sua prisão o fez sentir-se mais capaz de figurar os sertanejos, em “páginas secas, ásperas, espinhosas” (RAMOS, 1984: 142), com os quais chegava a se identificar, como revela este auto-retrato do escritor em poucas linhas, também retirado de *Viagem*, em que se descreve “filho do nordeste, bárbaro, afeito às compridas estiagens, à seca, à fome, às fugas periódicas” (RAMOS, 1984: 142).

As passagens mostram o quanto de preparação, cálculo e mesmo coragem houve na decisão de tentar a representação dos “camponeses do nordeste”, apesar da identificação profunda que sentia Graciliano. Isso é especialmente interessante se pensarmos que, apesar da identificação com aquilo que desejava interpretar e representar, Graciliano *não deixou que essa identificação dominasse a formalização literária* no processo de figuração, evitando o perigo de uma identificação total entre o escritor (um intelectual e seu lugar de fala) e os personagens de *Vidas Secas*, uma fusão que naquele momento seria irreal e até ingênua (fusão que comentaremos no próximo capítulo, quando entrará em cena Guimarães Rosa). Graciliano evitou também o retrato naturalista, onde o distanciamento fosse demasiado e esterilizasse a composição. Em *Vidas Secas*, o autor fugiu a essas duas soluções de representação, reconhecendo o impasse ao apresentar um narrador que estabelece uma mediação entre as personagens iletradas e dominadas do livro, e a sua própria posição na sociedade enquanto intelectual letrado e participante de camadas menos desfavorecidas da sociedade. Nessa escolha detida sobre as técnicas a serem utilizadas na composição dos personagens de *Vidas Secas*, reside o peso artístico do livro.

Partindo de um comentário de Antonio Candido a respeito de *Vidas Secas*, em

seu texto “Formação e Representação” (2006), Hermenegildo J. Bastos desenvolveu uma reflexão a respeito dessa relação entre autor *letrado* e personagem *iletrada*, abordando a negociação que faz o autor, pelo personagem, frente à sociedade. Como lembra Bastos, para Antonio Candido, Graciliano trabalhou em *Vidas Secas* como “uma espécie de procurador da personagem” (BASTOS, 2006). Pergunta o crítico, a partir de Candido: “Como entender o poder do escritor em atuar como *procurador* da personagem que, dessa forma, está presente (legalmente) mas também ausente do texto?” Nessa dialética acontece uma negociação com o outro representado e pelo outro em frente aos leitores, uma negociação em terceira pessoa que envolve o destino daquele pelo qual se negocia na representação literária⁶³.

É possível perceber essa negociação na representação, mediada pelo narrador em terceira pessoa em todas as personagens de *Vidas Secas*, mas principalmente em relação a Fabiano, trabalhador rural, iletrado e explorado. O discurso indireto livre permite que o narrador em terceira pessoa penetre nos pensamentos íntimos de Fabiano, seu sentimento de justiça, suas pequenas felicidades, ambições e angústias, mas sempre evitando recair em uma identificação primária ou em um distanciamento excessivo de seu personagem. Vejamos a seguinte passagem:

O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? (RAMOS, 2008: 23).

Principalmente na presença generosa de *interrogações* nos momentos em que o narrador penetra nos pensamentos de seus personagens, é instaurado certo distanciamento. As perguntas, como “Quem tinha dúvida”, colocadas em geral ao final dos parágrafos, “Tinha o direito de saber? Tinha? Não tinha” (RAMOS, 2008: 22) ou “Quem disse que não obedeciam?” (RAMOS, 2008: 23) são perguntas que nascem do limbo entre os pensamentos de Fabiano e a narração, limbo promovido pelo discurso indireto livre: são perguntas de ambos, personagem e narrador letrado, ao leitor, à

⁶³ “A prática literária é também uma forma de representação política. Antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária – isto é, da obra como representação da história – se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. No caso da ficção, a condição de personagem cujo destino é mais ou menos negociado com o escritor-narrador é manifestação disso” (BASTOS, 2006).

sociedade, embora permaneçam separados e não se confundam. Segundo Luís Bueno, o desafio em *Vidas Secas* foi

construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas Secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam (BUENO, 2006: 660).

Entretanto, a relação entre personagem e narrador, tornando este uma espécie de procurador que fala pelo iletrado frente aos leitores, que instiga e interroga a sociedade sobre a representação e sobre aquilo que se representa (e por quem se representa), encontra inevitavelmente um impasse, que vem a ser o seguinte: na representação de personagens cerceadas pela realidade social, oprimidas e com poucas alternativas, há certa determinação inequívoca das condições em que a história dessas personagens é contada, em outras palavras, os termos colocados pela estrutura social em que estão inseridos. *Determinação*, aqui, não equivale a determinismo (sobre isso, ver o extenso verbete de Raymond Williams em *Keywords* sobre determinação/determinismo (WILLIAMS, 1983: 100). A existência de determinações na matéria sobre a qual se debruça o escritor significa que, a rigor, não há uma possibilidade infinita de enredos e desfechos para aquela história, se quiser se ater à sua realidade profunda. A *liberdade* das personagens é limitada, e portanto o enredo que traça o narrador também se encontra, tanto quanto suas personagens, relativamente cerceado. Mas a formulação do impasse de representação não acaba aí, uma vez que torna-se imediatamente um problema para a narração e para a composição procurar evitar o *fatalismo* que, sem um cuidado maior, pode transparecer em uma obra dedicada a mostrar o destino inescapável de personagens desfavorecidos pela sociedade (fatalismo que tantas vezes foi o vício do naturalismo).

Fatalismo ou determinismo é algo a que consegue fugir Graciliano, embora defendesse algo diverso Álvaro Lins, em 1947: “O final do livro é uma retirada, como o princípio fora uma chegada, dentro de uma fatalidade que o romancista sugere ao dizer que eles ‘dali se afastavam rápidos, como se alguém os tangesse’ ” (ÁLVARO LINS, 1983: 153). Talvez o crítico não note que a frase que ele mesmo cita, “como se alguém os tangesse” já indica que determinismo ou fatalismo haveria se no livro fosse indicado um motivo unívoco para migrarem para a cidade, sendo que esse “alguém” é

indeterminado e metafórico, embora possa ser inferido pelo leitor⁶⁴, uma vez que “mais do que a seca, fenômeno natural, e como tal, acima dos homens, oprime a família de Fabiano um fenômeno social” (BUENO, 2006: 662).

Como comenta Hermenegildo Bastos no posfácio à edição de setenta anos do romance, 60 anos depois de Álvaro Lins, Graciliano foi mal interpretado sob esse aspecto: “o falado (e mal interpretado) fatalismo de Graciliano Ramos pressupõe a liberdade humana como contraparte dialética. A ida para o sul não é essa liberdade. Se a narrativa segue um rumo fatalista, se a opressão vence, há aí, entretanto, uma lição de liberdade” (BASTOS, 2008: 134).

Na delicada interação psicológica entre narrador e personagem que já indicamos, difícil e cheia de dignidade, Graciliano Ramos conseguiu fugir a uma narrativa mecânica ou meramente naturalista, evitando o fatalismo ou determinismo social, sem eximir-se à exposição realista das condições de vida do trabalhador rural. O cuidado artístico com que isso foi feito, na escolha precisa das palavras, engendra no livro de Graciliano uma “lição de liberdade”, uma lição que a própria arte carrega, ou pode carregar. Basta ver o seguinte trecho do início de *Vidas Secas*, que o simboliza bem:

Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força (RAMOS, 2008: 12).

A mera esperança de achar comida incita em Fabiano o desejo de cantar, o qual abafa, para poupar-se e “não estragar força”. A liberdade e felicidade contida no gesto, o canto que aqui simboliza a liberdade da própria arte (e a liberdade, em sentido maior), termina oprimido pela fome. Essa dolorosa e ao mesmo tempo bela passagem, de uma contundência rara que só encontramos em grandes escritores, condensa a dialética e os impasses de representação que viemos desenvolvendo. Graciliano expõe as pequenas liberdades de seus personagens e seu desejo por ela, a tentativa de não sucumbir, ao longo de todo o livro.

O desejo de cantar, o desejo de liberdade que o gesto do canto simboliza estará, quarenta anos depois, também em *A hora da estrela*, na passagem em que Macabéa tenta imitar o que ouve na rádio (uma canção que a faz chorar). Diz o narrador de

⁶⁴ Sobre isso, ver também BUENO, 2006.

Clarice: “chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma” (LISPECTOR, 1990: 68).

Estas idéias, em especial a dialética entre determinação e liberdade, importam à busca pelo mais digno realismo, “na acepção enriquecida que lhe deu Auerbach”, como disse Paulo Arantes (1997: 40). Elas continuarão a ser desenvolvidas neste capítulo, quando chegarmos à análise de *A hora da estrela* e de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Antes de continuarmos a desenvolvê-las mais de perto nos romances sobre os quais nos debruçamos, faremos uma exposição das concepções de realismo na obra de Clarice Lispector.

2.1. O realismo segundo C. L.

Em seu artigo “Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora” (CHIAPPINI, 2004), Ligia Chiappini faz o seguinte comentário a respeito da relação da obra de Lispector com a vida social, ainda pouco explorada pela crítica com a profundidade que merece:

Não se trata de “perceber apenas simetrias entre arte e realidade”, nem de “fazer da arte um espelho, reflexo do social colhido mecanicamente”, mas de verificar, pelas pistas deixadas cá e lá, como a sensibilidade de uma grande escritora capta e trata questões que o seu tempo tornou incontornáveis. Sem pesquisar quais eram as questões da época e quais as condições sociais e históricas que as faziam saltar para a pauta do presente, não conseguiremos dar um passo adiante nessa leitura, sobretudo porque o medo de simplificar Clarice nos inibirá. A pesquisa não é compatível com o pudor. Ela tem que ir adiante despididamente, seguindo o exemplo da pesquisa literária da realidade feita por Clarice (CHIAPPINI, 2004: 255).

Neste momento, antes da análise de *A hora da estrela*, vamos procurar justamente explorar, privilegiando as idéias da própria Clarice, em que consiste a singular “pesquisa literária da realidade” feita pela escritora, segundo a expressão usada acima por Chiappini.

Ao final da vida, quando começou a pintar, Clarice Lispector não usava telas, mas pranchas nas quais aproveitava as nervuras naturais da madeira para começar a criar. Apesar dos exageros em sua biografia da escritora, o trecho a seguir é um dos mais interessantes no livro do americano Benjamin Moser:

Ao se permitir seguir as nervuras da madeira sobre a qual pintava, ela ao mesmo tempo

cobre a superfície e chama a atenção para a realidade desta, e portanto para a artificialidade de sua própria criação. Não está tentando fazer um pedaço de tela se parecer com madeira ou mármore. Não cria uma falsa superfície, mas, ao invés disso, ao seguir os contornos sugeridos por uma superfície natural, faz com que essa superfície natural revele suas profundezas. A tensão entre o “natural” e o “inventado”, entre o “aspecto real” da superfície e a profundidade do artifício humano, é a fonte do poder inquietante dos quadros (MOSER, 2010: 606).

Não é difícil perceber nessa bela passagem sobre a pintura de Lispector uma metáfora para o processo de criação literária. Depois de voltar ao Brasil no final dos anos cinquenta e começar uma carreira de escritora profissional, Clarice pronunciou-se diversas vezes sobre questões estéticas que habitam de modo intrínseco suas obras, uma delas a relação entre realidade e criação artística. Ao contrário do que propaga certo senso comum a respeito da escritora, Clarice Lispector mostrava-se profundamente preocupada com a relação entre literatura e realidade. Afirmou mais de uma vez que o abstrato, para ela, era apenas a figuração de uma realidade mais delicada e pouco aparente: “o abstracionismo por mais abstrato não é abstrato” (LISPECTOR, 1999: 197).

Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu (LISPECTOR, 1999a: 31).

A realidade, para Lispector, não está dada, ela é construída pelo ponto de vista, é um mistério no qual a linguagem mergulha, ao mesmo tempo em que a recria:

A visão – (...)o modo de ver, o ponto de vista – altera a realidade, construindo. Uma casa não é construída apenas com pedras, cimento etc. O modo de olhar de um homem também a constrói. O modo de olhar dá o aspecto à realidade (LISPECTOR, 1999: 273).

O subjetivismo característico de sua escrita, é portanto, uma forma de acesso e figuração da realidade. O escritor formula um “ponto de vista”, mediado ou não por um narrador. Esse ponto de vista, mergulhado na subjetividade de quem narra, por mais abstrato na aparência, configura uma interpretação da realidade, a formulação de uma interpretação da vida cuja força na literatura está justamente naquilo que contém de particular – por meio do qual se aponta para o universal.

Do mesmo modo, Clarice entende que esses pontos de vista podem passar de um

escritor para outro: “tradição, passado de cultura, que é isso senão um modo de ver que se transmite até nós?” (LISPECTOR, 1999: 273), evidenciando de que modo a acumulação desses “pontos de vista” sobre a realidade e os movimentos históricos vão aprofundando a própria possibilidade de figuração sobre a realidade. Desse modo, não é apenas uma única figuração, senão diversas (valorizando as diferenças entre elas) o que fornece a força de representação característica da literatura (ao menos na literatura ocidental), ao longo dos séculos. Isso aproxima a concepção de literatura de Clarice das idéias a respeito da representação e apresentação da realidade que viemos desenvolvendo com base em Auerbach, diretamente dependentes dessa visão de um “passado de cultura” que acumula “pontos-de-vista”, como diz a escritora.

Os trechos acima são das crônicas reunidas em *A Descoberta do Mundo* (1999). A valorização da tradição naquilo que a acumulação favorece à representação da realidade ficará ainda mais clara nas idéias de Clarice Lispector em seu artigo “Literatura de Vanguarda no Brasil” (2005), usado e modificado pela escritora desde a década de sessenta até perto da sua morte, embora tenha sido publicado em livro apenas em 2005, tornando-o finalmente de fácil acesso aos pesquisadores. Nesse artigo fundamental, já comentado neste estudo, Clarice discorre de forma extensiva sobre a importância da tradição dentro do que ela entende a “literatura de sua época”, discorrendo nas entrelinhas sobre sua própria relação com o passado literário, e elaborando verdadeiro testemunho de como entendia o percurso da literatura brasileira desde o romantismo até seus dias. Não se poderia esperar lucidez diferente de alguém que se dizia explicitamente “feliz de pertencer a literatura brasileira” (LISPECTOR, 1999: 111).

Clarice começa o artigo com uma frase que resume muito bem o vínculo entre literatura brasileira, nação e a relação dialética que ambas estabelecem para sua mútua compreensão: “Nosso país, o Brasil, é um país demasiado grande. Nós não conhecemos a nós mesmos, e usamos a literatura como um meio mais profundo de auto-conhecimento” (LISPECTOR, 2005: 94). Clarice irá prosseguir analisando o que significa para ela a idéia de vanguarda, ou seja, tece um lúcido juízo sobre a literatura contemporânea ao artigo. Para Clarice, a verdadeira vanguarda não residia no experimentalismo gratuito, mas sim em uma “*nova forma, usada para rebentar a visão estratificada e forçar, pela arrebatção, a visão de uma realidade outra – ou, em suma, da realidade? Isso já estava melhor*” (LISPECTOR, 2005: 97).

Apenas desse modo, para escritora, a vanguarda poderia se tornar um

“instrumento avançado de pesquisa”, permitindo um “reexame de conceitos”. Ou seja, pegando de empréstimo o pressuposto de Auerbach de que existem diversos realismos ao longo do tempo e em uma mesma época (como veremos em *A Hora da estrela* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*), a experimentação seria uma forma de atingir novas expressões, à altura de seu tempo e de determinada realidade (ou configuração histórica): em suma, a experimentação, segundo Clarice, é justamente a pesquisa por novas formas de figuração, modos originais de articular forma social e forma literária, no ganho para a compreensão de ambas, tornando-se se, nas palavras da escritora, “um instrumento avançado de pesquisa”, algo que permita um “reexame de conceitos”, como diz Clarice.

Em seguida, nesse mesmo artigo, e dentro da mesma argumentação, Clarice apresenta um juízo claro e objetivo sobre Graciliano Ramos, que interessa aqui: “penso que o romance de G. Ramos, com sua linguagem límpida, pura, cuidada e já clássica (...) forma, por exemplo, vanguarda para nós” (LISPECTOR, 2005: 104). Isso porque Graciliano permitiu mostrar, junto com alguns outros escritores de sua época, a “realidade do nordeste, o que não existia antes em nossa literatura”⁶⁵ (LISPECTOR, 2005: 104). E concluí de modo afirmativo: trata-se de uma “linguagem brasileira numa realidade brasileira” (LISPECTOR, 2005: 105). Ou seja, trata-se da forma chegando à expressão, interpretação e figuração de nossa realidade nacional, unindo fundo e forma, ou “tema”, como define a própria escritora no artigo.

Clarice afirma: “estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda” (LISPECTOR, 2005: 105). O auto-conhecimento a que refere-se a escritora, é, no inequívoco contexto do artigo, o auto-conhecimento da nação (não é por outro motivo o uso do plural), que exige, portanto, uma experimentação constante, desde que aproveite a tradição, nosso “passado de cultura”, a acumulação de “pontos-de-vista”. A vanguarda, ao menos naquele momento, consistia para Lispector em um ganho na compreensão de nós mesmos: assim considerada, a vanguarda pode ser dividida em duas, nessa pequena (mas lúcida como poucas) estética clariceana: 1) de um lado, ela pode ser “a forma que modifica a visão das coisas” e, de outro, o gesto 2) “onde a visão das coisas modifica a forma, como na literatura empenhada” (LISPECTOR, 2005: 105). E Clarice ainda complementa, sem mecanicismo ou afirmações programáticas: “não podemos descartar a coexistência das duas coisas numa mesma obra”.

⁶⁵ Ver nota 61.

Esse parece ser o caso, justamente, de *A hora da estrela*: uma obra-prima (certamente de vanguarda) onde a forma modifica a visão das coisas, e onde a visão das coisas modifica a forma. Entre um e outro movimento, a arte de Clarice realizou a figuração literária da realidade profunda de Macabéa, atingindo um ponto de articulação excelente, dentro de sua obra, entre a importância da subjetividade na figuração da objetividade e, por sua vez, a importância da objetividade no alcance do subjetivo. O contexto histórico de *A hora da estrela*, o ambiente material e o ambiente ideológico daquele momento na metade da década de setenta no Brasil parece atuar como incentivo à elaboração da profundidade humana e psicológica de Macabéa, como vimos também em *Vidas Secas*.

Assim como Graciliano depôs sua identificação com as personagens de seu livro, Clarice também disse em uma de suas últimas entrevistas identificar-se até certo ponto com Macabéa: “ela é nordestina e eu tinha que botar para fora um dia o nordeste que eu vivi” (LISPECTOR, 2005: 147). A representação da migrante nordestina no Rio de Janeiro, experiência que fazia parte do próprio percurso de vida de Clarice, a aproximava de Macabéa, mas assim como fez Graciliano o distanciamento foi mantido, e o abismo entre narrador e personagem é declaradamente exposto no livro, intensificando a representação na mesma medida em que os impasses de figuração são expostos.

A representação do outro (de um outro sobre o qual há empatia) em *A hora da estrela* participa organicamente do percurso na carreira de Clarice e das questões fundamentais de seu país, sobre o qual afirmava: “enquanto a terra for objeto de especulação, o Brasil estará em perigo” (LISPECTOR, 2008: 104). O perigo, a ameaça tão bem pressentida e representada nas condições de vida de Macabéa é resultado da migração desesperada do campo para a cidade. De seu destino se entende que nem no campo, nem na cidade havia espaço para aqueles com “incompetência para vida” (1990: 24), como descreve a Macabéa, cruelmente, o narrador Rodrigo S. M.. Incapacitados para a vida em uma sociedade que deslegitimara a reforma agrária e provocara um inchaço urbano onde a mão de obra barata era aproveitada sem pudor.

2.2. *A hora da estrela*: a morte de Macabéa

O impasse de representação anteriormente mencionado a propósito de *Vidas Secas* reaparece com uma intensidade muito grande em *A Hora da Estrela*: como

escapar ao fatalismo (mantendo o compromisso com a formulação literária de determinada realidade brasileira) em uma narrativa sobre personagens de pouca liberdade, constrictos em uma sociedade onde são pouco mais do que mão-de-obra barata?

Essa questão, a relação entre determinação (na acepção já mencionada) e liberdade, cujo desenvolvimento primoroso em *A hora da estrela* vamos tratar em detalhe a seguir, foi comentada por Clarice em outros textos⁶⁶:

(...) seguindo o próprio determinismo é que se é livre. *Prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio*⁶⁷. Há uma grande liberdade em se ter um destino. Este é o nosso livre-arbítrio (LISPECTOR, 1999: 140).

O trecho de Clarice ressalta a importância das escolhas e dos princípios que as regem. Mas também evidencia o outro lado disso tudo, aqui o ponto: “prisão seria seguir um destino que não fosse o próprio”, diz Clarice. Ora, um trabalhador rural que migra do campo para a cidade devido à força das circunstâncias (exploração injusta de seu trabalho, falta de terra para ganhar um mínimo de autonomia) certamente não está seguindo seu destino, está na “prisão” de que fala Lispector, que o obriga à digressão, como Fabiano e sua família, e como Macabéa. É nessa tensão, em uma história de vida onde a personagem principal não pode seguir “o próprio determinismo” e ser “livre”, como diz a escritora, que se articula a narração de *A hora da estrela*.

A culpa e o sofrimento do narrador, que convive paradoxalmente com certa crueldade, é principalmente pelo destino da personagem: “o fato é que tenho nas minhas mãos um destino e no entanto não me sinto com o poder de livremente inventar: sigo uma oculta linha fatal” (1990: 35). Esse é o impasse que aqui seguimos em nossa análise. O narrador reconhece o lado brutalmente impotente de não poder contar a história de outro modo. A narrativa está acima de suas escolhas, está seguindo um “falso livre arbítrio⁶⁸” (1990: 27).

⁶⁶ A questão do destino, particularmente ligada à problemática religiosa e filosófica do livre-arbítrio, mas também a questões que lidam diretamente com a criação e principalmente com a *narrativa* de um modo geral constituem um ponto central na obra de Clarice Lispector. Estão muito presentes em *A hora da estrela* mas também no livro póstumo que foi redigido na mesma época, *Um sopro de vida* (1978/1999). Dentre muitos outros, observe-se o seguinte trecho: “Minha liberdade? Minha própria liberdade não é livre: corre sobre trilhos invisíveis. Nem a loucura é livre. Mas também é verdade que a liberdade sem uma diretiva seria uma borboleta voando no ar” (LISPECTOR, 1978/1999: 77).

⁶⁷ O itálico é nosso.

⁶⁸ Macabéa, além de efetivamente possuir nome bíblico, é figura “tão antiga que podia ser uma figura bíblica”, como diz ironicamente o narrador (LISPECTOR, 1990: 46). As referências ao cristianismo assumem postura crítica e distanciada durante todo o romance, como atestam o uso de pronomes pessoais

Há uma angústia e uma culpa em narrar a história de uma personagem para a qual não há alternativas. Essa angústia é encenada ao longo da narrativa, onde mudar o desfecho é apenas uma possibilidade remota e quase delirante⁶⁹. Para Macabéa, “ter um futuro era um luxo” (1990: 75). Quando aparece Madame Carlota, a cartomante que fará a previsão figurada do fim de Macabéa, o narrador reitera a inutilidade de seu “falso livre arbítrio” (1990: 27): “Como é chato lidar com fatos, o cotidiano me aniquila, estou com preguiça de escrever esta história que é um desabafo apenas. Vejo que escrevo aquém e além de mim. Não me responsabilizo pelo que agora escrevo” (1990: 90).

Só quando encontra Madame Carlota, Macabéa “pela primeira vez ia ter um destino” (1990: 94). O que faz Carlota é, evidentemente, vender destinos às pessoas. Nessa venda de destinos, Carlota afirma o peso do “nome das coisas”, e com isso impõe a autoridade de seu discurso em Macabéa antes mesmo de fazer sua predição, validando-o com uma autoridade disfarçada. Pergunta Dona Carlota a Macabéa: “você sabe o que quer dizer cafetina? Eu uso essa palavra porque nunca tive medo de palavras. Tem gente que se assusta com o nome das coisas. Vocezinha tem medo de palavras, benzinho?” (1990: 93). A esta pergunta, Macabéa responde “Tenho, sim senhora”. Como já havia definido o narrador em outra passagem, Macabéa “falava, mas era extremamente muda” (1990: 44). Quem fala por ela em quase todo o romance é o narrador, mas sempre sentindo que falar por ela é dolorosamente inútil (o que contrasta de forma dilacerada com o narrador como procurador que vimos em *Vidas Secas*).

Ao sair para a rua após a consulta, Macabéa será atropelada, invertendo a predição otimista da cartomante: “O Destino (explosão) sussurrou veloz e guloso: é agora, é já, chegou a minha vez” (1990: 98). E o narrador continua ressaltando sua impossibilidade de mudar o curso da história de sua personagem: “fui longe demais e já não posso mais retroceder” (1990:99). O percurso de Macabéa é todo atribuído ao “Destino”, agora com letra maiúscula, como as antigas alegorias do cristianismo medieval: “O Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta” (1990: 100).

possessivos na terceira pessoa, ao falar de Deus: “Esse Vosso Deus que nos mandou inventar” (1990: 32/52) ou a personagem de Madame Carlota e sua corrupta religiosidade. Como em outras obras de Clarice, o dado religioso assume um caráter de acinte, de provocação, embora sem ateísmo (o que na verdade reforça ainda mais o lado provocativo da religiosidade em seus livros).

⁶⁹ O cais imundo dava-lhe saudade do futuro.(O que é que há? Pois estou como que ouvindo acordes de piano alegre – será isto o símbolo de que a vida da moça iria ter um futuro esplendoroso? Estou contente com essa possibilidade e farei tudo para que esta se torne real.) (1990: 45).

Entretanto, nas últimas páginas, *como para evitar o fatalismo*, o narrador assume finalmente seu arbítrio:

Macabéa não passava de um vago sentimento nos paralelepípedos sujos. *Eu poderia deixá-la na rua e simplesmente não acabar a história*⁷⁰. Mas não: irei até onde o ar termina, irei até onde a grande ventania se solta uivando, irei até onde o vácuo faz uma curva, irei aonde meu fôlego me levar (1990: 102).

Note-se que aqui surge algo novo na dinâmica narrativa, quando o narrador de certo modo assume que o fim da história de Macabéa também depende dele: “Eu poderia deixá-la na rua e simplesmente não acabar a história”, diz Rodrigo S. M. O ápice final do livro de certo modo decorre dessa tensão narrativa em que o narrador passa a admitir que há escolhas a fazer, que ele possui o destino daquela personagem em suas mãos.

Como disse Clarice ao final da única peça de teatro que escreveu em sua vida⁷¹ “eles acreditam na fatalidade e por isso são fatais” (LISPECTOR, 2005: 69). Para o narrador, continuar atribuindo ao “Destino” o fim de sua personagem seria fazer justamente isso: crendo no fatalismo, ser ele mesmo fatal, e de certo modo justificar como natural todo o sofrimento da personagem. Entretanto, ao finalmente mostrar seu arbítrio artístico, ao ir até aonde seu “fôlego” o leva, o narrador descrê do fatalismo que havia ironicamente enfatizando até aquele momento.

Após o atropelamento de Macabéa, o narrador *decide pela vida*: “não, não era morte pois não a quero para moça” (1990: 103). E diz ainda: “Eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, *mas quero o pior: a vida*” (1990: 102). O narrador, ao assumir seu arbítrio, recusa a fatalidade, e faz mais: decide pela vida, pelo “pior”, deixando que nesse momento decisivo sua crueldade – que convivera paradoxalmente com a culpa – prevaleça⁷². Mas ainda assim Macabéa morre, escapando surpreendentemente do arbítrio assumido pelo narrador e sua decisão de manter sua personagem viva: “Desculpai-me esta morte. *É que não pude evitá-la*”⁷³ (1990: 105).

A ironia maior de *A hora as estrela* está aqui: nessa narrativa vertiginosa, que vai de um extremo a outro (da passividade involuntária ao arbítrio total por parte do narrador, e novamente para a inevitabilidade da morte da personagem), desse inaudito

⁷⁰ O itálico é nosso.

⁷¹ “A pecadora queimada e os anjos harmoniosos” (2005).

⁷² Ou, em outros termos, o sadismo vence o masoquismo, ambos indicados no “S. M.” de Rodrigo.

⁷³ O itálico é nosso.

movimento narrativo o que se depreende, ao final, é contundente: a liberdade maior de Macabéa foi justamente morrer, pois nesse ponto ela vai contra a decisão do narrador de deixá-la viva, de escolher para ela “o pior”. Ao morrer, Macabéa escapa ao arbítrio repentino do narrador e realiza sua maior ação no livro, mata simbolicamente Rodrigo S. M.: “Macabéa me matou. *Ela estava enfim livre de si e de nós*⁷⁴”. A morte de Macabéa é a do narrador, mas também significa tragicamente, enfim, a liberdade da personagem, sua libertação “de si e de nós”. Difícil não perceber que esse “nós” inclui os leitores e a sociedade.

Agonizando, Macabéa diz uma última frase: “Quanto ao futuro”. Ou seja, morre sonhando (como sonhara ao longo de todo romance, exercendo uma das últimas e únicas liberdades que possuía). A última de suas poucas liberdades foi morrer, a despeito do que repentina e cruelmente decidira Rodrigo S. M., quando quis para ela “o pior”, que era deixá-la viver.

3.1. Osman Lins e a negatividade da literatura

Para Osman Lins, Clarice Lispector era “a mais audaz, a mais densa escritora de nossa literatura” (LINS, 1977: 21). Não deixa de compartilhar com ela um percurso onde uma literatura relativamente “intimista” começa a ir em direção a uma representação do outro que, se culmina em Clarice Lispector com *A Hora da Estrela*, irá se realizar profundamente em Osman Lins com seu último romance acabado, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de 1976. É curioso que, além de todas as semelhanças entre os dois livros (a presença de migrantes femininas e pobres do campo para a cidade, ou o peso dilaceradamente irônico dessas narrativas) os dois escritores ainda compartilhem opinião muito semelhante sobre Graciliano Ramos:

Praticante, a meu modo, do seu mesmo ofício e fazendo o que está em meu alcance para não ser indigno de predecessores como ele, devo confessar – mistério da literatura, onde o real se concentra e como se revela, iluminado – que através de livros seus aprendi a enxergar de um modo mais nítido e compreensivo a região onde nasci e, durante anos, vivi (...) (LINS, 1977: 182).

⁷⁴ O itálico é nosso.

Esse juízo de Lins sobre Graciliano, presente em um artigo intitulado “Graciliano e seu Mundo” (LINS, 1977), a propósito dos 80 anos do nascimento do escritor alagoano, repete muito do que disse Clarice sobre Graciliano, para quem o escritor conseguiu representar literariamente o equivalente a uma “descoberta da realidade do nordeste” (LISPECTOR, 2005: 104-5), como já havíamos destacado. Está presente nos ensaios de Lins essa mesma ênfase nos livros de Graciliano como um meio para conhecer melhor a realidade, esse “mistério da literatura, onde o real se concentra e como se revela, iluminado” (LINS, 1977, 182). Ou seja, para Lins, assim como para Clarice, os livros de Graciliano são figurações poderosas do real, e em especial do nordeste. E isso, vale a pena ressaltar, foi dito por dois escritores contemporâneos que também viveram no nordeste durante suas infâncias e juventude. Graciliano, atestam Clarice e Lins, ajudou-os a conhecer melhor o mundo à sua volta, realização notável para qualquer obra literária. Lins afirmaria ainda, no mesmo artigo, que, de todos os escritores da literatura brasileira, aquele que gostaria de ter conhecido era Graciliano, para poder

colher, da convivência, alguma sabedoria, passar, no tempo devido, de aprendiz a oficial das letras, ouvir a sua estética (para alterá-la, é certo, pois a literatura não admite repetições), a sua ética e mesmo a sua pragmática: sua arte de calcular as forças que nos cercam, de manter-se firme quando massacrado, de fechar-se em si na hora própria e depois atacar firme (LINS, 1977: 179).

Lins diz que gostaria de ouvir a “estética de Graciliano”, mas para “alterá-la, é certo, pois a literatura não admite repetições”, demonstrando o quanto se sente influenciado pelo escritor. Entretanto, rejeita a imitação do modelo, enfatizando a vontade e mesmo a necessidade de criação e invenção, ainda que seguindo certa postura, certo método de aproximação que vê em Graciliano: “uma atitude crítica implacável e que nada pôde abater” (LINS, 1977: 178). Essa postura Lins alcançou plenamente em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, talvez o romance mais hermético de sua década, obra com a profundidade e aridez de um ensaio acadêmico, ao mesmo tempo em que aproveita as possibilidades de figuração ficcional da literatura.

A crítica da realidade presente em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* atinge diversas faces da sociedade brasileira, em especial a Recife dos anos setenta e a questão agrária, mas se concentra em um ponto, em especial, que em geral é deixado de lado pela crítica: *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é uma crítica feroz e muito bem construída *ao estudo da literatura do modo como passava a ser feito em sua época, a*

saber, o rígido formalismo, manifestado sob a égide de pressupostos estruturalistas, que esterilizava as leituras históricas e sociais das obras dentro da academia⁷⁵ (formalismo que também seria alvo de Antonio Candido em seu artigo “A passagem do dois ao três” (CANDIDO, 2002), além de outros).

Esse desestímulo aos estudos sociais e históricos na literatura era algo que incomodava profundamente Lins e a diversos outros escritores, e é digno de nota que justamente a obra de Graciliano Ramos sirva de mote a Osman Lins, no artigo que viemos mencionando, para afirmar sua posição contrária ao formalismo ahistórico que dominava a maioria dos estudos literários acadêmicos de sua época. Referindo-se à obra de Graciliano, afirma Lins:

Ante obra assim, onde o mundo representado se impõe com tal veemência, uma pergunta inquieta-nos, grave. Até que ponto se há de ignorar, no texto literário, o conteúdo, concentrando na forma, nos recursos expressivos, nosso exame, em busca ou em nome da sua essencialidade? Não irá nisso um truque do poder, dos seus servidores conscientes ou não, para amortecer a contundência dos textos, seu veneno, seu poder de erosão? (LINS, 1977:183).

A resposta romanceada a essa perda de contundência nos estudos literários de sua época é *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Temos um narrador que atua disfarçadamente de crítico literário sobre um livro que não existe senão no próprio ensaio que constituiu o romance: por meio dele, se dá a *crítica viva, a partir de dentro da própria literatura*, da abordagem esterilizante e unicamente formalista dos textos, praticada por boa parte da academia nos anos setenta. *E a crítica ao desestímulo de análises que retirem das obras o que há nelas de interpretação da realidade, de figuração profunda das contradições sociais, torna-se um questão central pela qual a crítica mesma da realidade acontece no romance de Lins*. Ou seja, em outras palavras, a forma e a prática da crítica literária financiada pelo Regime Militar instaurado em 64 é questionada, ao mesmo tempo em que esse mesmo questionamento se torna, indissociavelmente, uma mediação poderosa para a figuração do romance. Aqui, sua forma.

Nas palavras de José Paulo Paes,

à altura em que escrevia *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, Osman Lins, desiludido

⁷⁵ Sobre essa questão recomendamos também o artigo de Ana Cristina César de 1975, “Os professores contra a parede” (CÉSAR, 1999), que fornece uma boa medida dos impasses acadêmicos da época, em especial na área de Letras.

com o ensino universitário, optara por dele se afastar. Demitindo-se do cargo de professor de literatura brasileira numa faculdade do interior de São Paulo, passou a dedicar-se inteiramente ao ofício de escritor. (...) Esse ensino estava então sob a égide da voga estruturalista, cuja rápida proliferação nos meios universitários brasileiros fora acoroçada pelo clima de repressão do regime militar de 64, que desestimulara, por politicamente suspeitas, as abordagens de cunho socioideológico (PAES, 2004: 295).

A oposição de Lins ao estruturalismo (oposição medida e sem extremismos, que também encontramos em Antonio Candido, à mesma época) longe de ser um dado biográfico dispensável, permite que pensemos com profundidade o momento histórico em que o romance surgiu, evidenciando a razão de seu hermetismo e o por que de suas digressões teóricas sobre literatura não serem propriamente digressões, mas a base mesma da obra, redimensionando sua significação para o estudioso da literatura brasileira: aqui, o dado biográfico sobre Lins tem pertinência histórica, ajuda e amplia na compreensão do romance, longe de diminuí-lo. Dentro do regime militar, a apropriação de uma teoria que expõe a obra enquanto algo autônomo e desprovido de vida histórica serve aos interesses totalitários, como explica José Paulo Paes, fazendo coro com diversos outros autores (ARANTES, 1997; CANDIDO, 2002; SCHWARZ, 1998).

O crítico literário, no perfil geral que dele faz o romance, não deveria mascarar sua enunciação: “todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto. Inviável (...) o discurso chamado pessoal – que precisa as circunstâncias da enunciação” (LINS, 1986: 7). Precisar as circunstâncias da enunciação crítica, que o ensaísta de Lins demanda e aplica a seu estudo, termina significando uma postura que historiciza seu lugar de fala, bem como seu objeto estético. O ensaísta de Lins, em suas próprias palavras, abdica da confortável “imunidade ao tempo” de parte da crítica; recusa-se a assumir a postura do crítico que nunca se dirige a nós “em um tempo e um lugar definidos” e que, “intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o artil de um texto que de certo modo o oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos)”(LINS, 1986: 80).

Acima de tudo, é determinante a pergunta que faz o narrador: “o conceito de obra literária simplesmente evolui, depura-se, ou acaso penetra-o, insinuante, algum sopro emanado de poder?”(LINS, 1986: 57). Descobrir esse “sopro emanado de poder” que incide sobre a literatura define a responsabilidade da prática crítica: analisar uma

obra significa também incidir sobre ela um inevitável “sopro emanado de poder” que acompanha uma determinada concepção de literatura e sua legitimação enquanto tal. A institucionalização é o outro da literatura, assim como a literatura é o outro da sociedade, como coloca H. J. Bastos (1999).

3.2: A Rainha dos Cárceres da Grécia: o compromisso da crítica literária

Assim como em *Vidas Secas* e *A hora da Estrela*, a tensão entre a liberdade do ato de narrar e o destino cerceado das personagens aparece em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como parte essencial de sua figuração. Mas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o narrador não lida apenas com personagens, mas com um livro: “vantagem sobre os narradores: lidam com personagens, e eu lido com um texto” (LINS, 2005: 162). Isso significa que o destino de sua personagem principal já está dado no livro que comenta, e sobre ele, aparentemente, não tem nenhum poder. Isso será subvertido, como veremos mais adiante.

Essa personagem é Maria de França, que, “à beira da fome, sem condições para suprir devidamente qualquer necessidade, representa a maioria da população brasileira, ou em termos amplos, dois terços do mundo” (LINS, 2005: 167). O ensaísta de Lins define assim o cerne do livro: “*tema axial da obra: o homem desarmado perante um meio hostil*” (LINS, 2005: 153), ou seja, a procura, sob condições determinantes, por liberdade, pela fuga da “prisão” que vimos denominar Clarice Lispector anteriormente.

É o tema que Carlos Nelson Coutinho identifica em *Vidas Secas*, onde reencontramos “o problema central” na obra de Graciliano, “*a solidão do homem como determinante de sua impotência trágica em face dos problemas que a vida lhe coloca, como obstáculo que se opõe à realização humana e a uma vida autenticamente vivida*” (COUTINHO, 1967: 172). A representação trágica dessa impotência para a realização de uma vida “autenticamente vivida” é exatamente o que reencontramos em *A hora da estrela* e em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*:

Muitos dos que saem do campo, sabe-se, ao campo voltariam, se pudessem, tão difícil para eles a vida na cidade. Aí engrossam o contingente dos que formam a “cultura da pobreza”, assinalada pela desproporção entre a estrutura mental dos indivíduos e a complexidade dos centros onde vão tentar a vida, com o que o fracasso é inevitável. “Para mim só há um lugar”, disse um ex-lavrador desesperado. “É sete palmos embaixo do chão”. Mesmo assim, aumenta o êxodo rural, gerando favelas como a do Coque – sessenta hectares, no Recife, de terra pantanosa aterrada com lixo –, onde vivem dez mil

peessoas, noventa por cento das quais sem ocupação certa e que se alimentam de mariscos apanhados na lama (LINS, 2005: 18-19).

Entra em cena agora, em nossa argumentação, a tensão que já ressaltamos anteriormente enquanto problema central de representação para as três obras de que nos ocupamos aqui. Como representar a falta de liberdade das personagens em decidir sobre seu destino sem recair em um fatalismo que poderia terminar retirando a força estética da literatura, transformando aquilo que foi retratado em um relato tão determinista e cerceado, “preso” e reificado como a própria realidade de seus personagens? Tratamos disso em *Vidas Secas* e em *A hora da estrela*. Em *A rainha dos cárceres da Grécia*, por sua vez, encontramos outra solução formal, completamente diferente.

O livro imaginário do qual fala o ensaísta, sabemos por meio de suas análises, aparece estruturado na forma de uma mão: como diz o narrador, esse é seu *leitmotiv* (LINS, 2005: 38). O livro que supostamente se interpreta em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* possui cinco capítulos, cada um simbolizado por um dedo (LINS, 1986: 32). Essa metáfora do texto como mão que o ensaísta fictício lê e interpreta esconde uma significação e problematização literária profunda. O fato de o ensaísta narrar para os leitores um livro que já está escrito significa que o destino da personagem desse livro já está dado a esse narrador ensaísta, já está escrito, não pode ser mudado pelo narrador, como já adiantamos anteriormente. A ele cabe apenas descrever e parafrasear o livro que supostamente estuda, algo que a metáfora da mão já indica. Portanto, o que essa imagem de Lins sugere, claramente, é que não há possibilidade, para o narrador, de mudar o destino dessa personagem da qual e pela qual fala, a tensão vista em *A hora da estrela* sendo intensamente dramatizada pela narração, agora figurada de outro modo. Em outras palavras, *o narrador está fadado à condição relativamente passiva de um leitor, condição que vai sendo pouco a pouco revertida pela sua atuação enquanto crítico literário, que aqui representa justamente sua liberdade possível frente ao livro.*

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o narrador de Osman Lins mantém, se comparado ao narrador de *A hora estrela*, mesmo por meio de seus diversos mecanismos de distanciamento artístico, uma postura próxima da personagem Maria de França, *alter ego* da escritora fictícia Julia Enone, cuja obra o ensaísta-narrador criado por Lins analisa. Lins mantém, mais claramente, uma postura de *procurador* da personagem, mas é *o procurador enquanto crítico literário*. A defesa relativa da personagem, é, portanto, simultaneamente, a defesa por uma crítica literária livre, sem

as determinações, as “prisões” do estruturalismo que vigorava na academia da época. Não por acaso, no final do livro, onde o ensaísta-narrador entra dentro do livro que analisava, o narrador sai “de braços dados com a personagem” (LINS, 1986: 217), numa fusão que pode simbolizar muito, inclusive a necessidade de empenho por parte do crítico. Em consonância com essa postura de procurador da personagem, não são gratuitas as diversas passagens em que *Vidas Secas* é citado por Lins, em especial a que transpomos a seguir:

Compõe Graciliano Ramos um romance sobre os flagelados das secas. Por quê? O assunto é tão antigo e divulgado! O modo como se escreveu, a construção artística, eis a razão da obra literária e a sua identidade. Isso é tudo? Não creio. Quando o narrador, no variado mundo, elege os seus temas, define uma atitude e não só em relação à vida: também diante da literatura. Diz, com sua opção, até que ponto, comprometido com a nomeação das coisas, é também comprometido com as coisas nomeadas e qual o gênero desse compromisso. Os que fogem da seca (o artista não abrange todas as significações do que cria) são, à revelia dele, o homem evitando o inferno ou o destino, lutando por compreender, tudo isto – e muito mais – são os que fogem da seca, mas por muito que sejam e evoquem e detonem, são os que fogem da seca e disto não podem fugir (LINS, 1986: 58).

O “compromisso com as coisas nomeadas” do escritor é também, evidentemente, o do crítico. E a forma literária de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, simulando um ensaio comprometido com as coisas nomeadas possibilita ao romance de Lins a formulação literária de uma pergunta que já está em *Vidas Secas*: porque ocorre a migração? Ou seja, a migração que afinal levou essas duas personagens até a cidade, Macabéa e Maria de França, a partir de onde se iniciam as narrativas de Lispector e Lins, como se retomassem *Vidas Secas* a partir de seu final. Nessa perspectiva, é interessante como Lins responde a essa pergunta em seu romance, uma pergunta que não é tratada, por sua vez, em *A hora da estrela*. Isso ressalta a complementaridade das duas obras: ambas são expressões e formalizações diferentes de uma mesma tomada de realidade, a partir de uma mesma figura, aproveitada de modos distintos.

Ao abordar o episódio em que se relata a guerra em Pernambuco contra a ocupação das companhias holandesas, no século XVII, narrado por meio de uma gradual confluência de tempo e espaço – quando passado e presente, Olinda e Recife se fundem – o narrador ensaísta propõe uma questão que tem escapado aos críticos, que em geral a ignoram como se não fosse crucial ao romance, e que se impõe pela própria objetividade: “respondam-me se trouxe algum proveito a Maria de França e a toda sua

classe a derrocada de Holanda” (LINS, 2005: 149). Ou seja, *para benefício de quem se defendeu o território?* De quem é hoje o território que se defendeu pela população?

Essa pergunta ganha força e atualidade na mútua iluminação de eventos históricos entre, de um lado, a invasão holandesa e a dura resistência pelo território e, de outro, a luta das Ligas Camponesas⁷⁶, embate social diversas vezes mencionado no romance, e que envolve Julia Enone, a escritora do romance que supostamente se analisa. Uma luta que havia avançado, mas que foi desmontada no período pós-64, no qual se escreve o romance de Lins. Nessa justaposição de eventos históricos (justaposição que é feita pelo narrador, ou seja, pela mediação da crítica literária ali encenada), a sugestão, que merece debate, *é que a luta pelas terras das ligas camponesas e pela reforma agrária no Brasil é capaz de se mostrar tão legítima quanto a luta pelo território durante a guerra contra os holandeses*. Ou seja, o crítico fictício de Lins, na análise do livro, retira dele a “contundência dos textos, seu veneno, seu poder de erosão” (LINS, 1977: 182). A migração do campo para a cidade, atendendo à pergunta subreptícia “porque ocorre a migração?”, ganha aqui uma problematização literária profunda, enraizada em uma perspectiva não-oficial da história brasileira, mediada pelos interesses dos excluídos e dos espoliados.

Na década de setenta, a invasão holandesa tornou-se um lugar comum enquanto símbolo de invasão estrangeira, simbologia que vinha a propósito em meio às políticas econômicas entreguistas do governo militar: a temática mostrou sua força em *Calabar* (1975), de Ruy Guerra e Chico Buarque, ou em *Catatau* (1975/2010), de Paulo Leminski. Mas na obra de Lins a menção à invasão das companhias holandesas chega a um ponto nevrálgico e distinto das demais obras, tratando da luta contra os holandeses

⁷⁶ O movimento das Ligas Camponesas constituiu um movimento social brasileiro composto por trabalhadores rurais: sua origem remonta às antigas Ligas Camponesas originárias da ação do recém legalizado Partido Comunista, após à redemocratização de 1945. As ligas e associações foram formadas em quase todos os estados brasileiros, lutando contra os grandes proprietários e a oposição do Ministério do Trabalho (AZEVEDO, 1982: 56). Com a volta do Partido Comunista à clandestinidade em 1947, as Ligas Camponesas foram extintas – sobrevivendo de modo esparso, destituído de organização e poder político. A imprensa dará o mesmo nome de “Ligas Camponesas” à associação que, em 1954, se forma no engenho da Galiléia, da cidade de Vitória de Santo Antão, em Pernambuco, estado onde se passa o romance. Essa associação era a Sociedade Agrícola e Pecuária de Plantadores de Pernambuco (SAPPP), formada com os objetivos de auxiliar os camponeses com as despesas funerárias, fornecer assistência médica, jurídica e educação aos camponeses e formar uma cooperativa de crédito para tentar livrar o camponês do domínio do latifundiário. Francisco Julião, Deputado Federal pernambucano, pertencente ao Partido Socialista Brasileiro, registra as Ligas Camponesas em cartório em 1955, fornecendo-lhe, afinal, um estatuto e um respaldo jurídico. As ligas camponesas efetivamente irão ganhar força política e participar da vida política do país por meio de seus representantes oficiais àquela época. Entretanto, são extintas em 1964, com o golpe militar, terminando com todo o avanço conseguido até a data.

não apenas enquanto defesa nacionalista de território e crítica ao entreguismo militar. A pergunta que faz o narrador vai mais longe: “respondam-me se trouxe algum proveito a Maria de França e a toda sua classe a derrocada de Holanda” (LINS, 2005: 149). Esta pergunta esta dirigida a todo povo brasileiro. E, insistimos mais uma vez, essa pergunta só é feita pelo ensaísta devido à sua postura, que evidencia desde o começo do livro, de não abster-se a uma crítica literária que se debruce sobre questões sociais e históricas, como faziam à época os estudos estruturalistas, estéreis quando considerados de modo dogmático.

A Rainha dos Cárceres da Grécia expõe o dilema formulado por Roberto Schwarz em “Sete fôlegos de um livro”: a formação da literatura se completou, mas não a formação do país (SCHWARZ, 1999: 56). Esse impasse encontra expressão privilegiada em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pelo ponto de vista da crítica literária assumido por Lins, e que funciona como mediação entre as duas esferas, a literatura e o país. Seu romance é um intento vigoroso, extremamente seguro e bem delineado, de propor que a literatura e o sistema literário brasileiro sejam um elemento *antibarbárie*, como sugere Schwarz em seu artigo, dentre outras alternativas menos otimistas; mas esse intento, perfeitamente consciente do percurso literário nacional onde se integra, *sabe que o sistema literário brasileiro só se manterá como elemento antibarbárie se a crítica literária participar ativamente desse processo, revitalizando a cada momento o compromisso de ambos, ficcionistas e também críticos literários, com “a nomeação das coisas e com as coisas nomeadas”*, sem abrir mão dos poderosos recursos de que a literatura dispõe, e que a crítica, se não os utiliza tão a miúdo, tem como seu mais íntimo material de trabalho.

4. Conclusão

O eixo que liga *A hora estrela* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a *Vidas Secas* é a representação trágica de pessoas do povo⁷⁷, o que, como já ressaltamos, Auerbach já procurava em *Mimesis*, com um rigor analítico e fôlego raros na historiografia literária mundial, talvez com a excessão de G. Lukács em *O romance histórico* (1976).

Dentro dessa questão está outra, mais especificamente nacional: a migração do campo para a cidade, para os centros urbanos, o exôdo rural que se tornou ainda mais

⁷⁷ Usamos os termos de Erich Auerbach.

dramático durante a ditadura. Nessa perspectiva, o romance de Graciliano se torna a figura de duas consumações diferentes e semelhantes ao mesmo tempo. Duas formulações contemporâneas de realismo em sua mais digna acepção.

Como vimos, o ponto de partida de *A hora da estrela*, a impossibilidade de decidir sobre o destino da personagem, cede lugar, ao final do romance, a um arbítrio total do narrador, que será novamente revertido quando Macabéa decide morrer. A dinâmica da narração vai de um extremo a outro. Essa articulação de extremos coloca à distância a posição de que o destino da personagem não pode ser mudado, pois a manutenção dessa perspectiva poderia tornar a narrativa facilmente classificável enquanto fatalista, ou determinista. Ao final, não é apenas o narrador que assume seu arbítrio, mas também Macabéa, que morre à revelia da decisão de Rodrigo S. M., e desse modo o mata, exercendo uma última liberdade: “Macabéa me matou. *Ela estava enfim livre de si e de nós*⁷⁸” (LISPECTOR, 1990: 104-5). A morte significa aqui, enfim, a liberdade (trágica) de Macabéa.

Se a morte de Macabéa é a morte de Rodrigo S. M, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* personagem e narrador fundem-se numa espécie de tentativa de sobreviver, enfatizando simbolicamente a interdependência entre produção literária e a participação da crítica.

Em *Rainha dos Cárceres da Grécia*, as determinações sociais que incidem sobre Maria de França são o ponto de partida para a defesa da atuação sem amarras do crítico literário: e por causa do empenho e da entrega do crítico ao livro que analisa, sua voz se funde com a de sua personagem – fusão de alcance simbólico, que rejeita qualquer interpretação unívoca. Na última página do romance, diz o ensaísta de Lins: “o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida” (LINS, 1976/2005: 231).

É possível estabelecer diversas relações entre *Vidas Secas*, *A hora estrela* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Enquanto duas consumações diferentes de uma mesma figura, são amostras irrevogáveis de um sistema literário complexo, coerente, perpassado inegavelmente por formulações realistas de seu povo, e cuja acumulação estende para nós caminhos de interpretação literárias e históricas que possuem muito a dizer sobre questões sociais e nacionais que, infelizmente, ainda permanecem sem resolução.

⁷⁸ O itálico é nosso.

Capítulo 4

G. Rosa e J. Ubaldo Ribeiro: O Mundo à Revelia

Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se.

Guimarães Rosa

Diversas leituras nas últimas décadas tem acentuado a questão de como e em que medida a experiência social e histórica brasileira é apreendida em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956. Na consideração de sua pretensão ao mítico, onde um universo popular é captado em sua riqueza e possibilidade universal, a historicidade desse gesto que busca uma relativa atemporalidade literária tenta ser compreendida justamente nas circunstâncias em que se dá, ou seja, dentro de um momento da história brasileira em que esse mesmo universo popular começa a desaparecer pelo avanço da modernização, conservadora ou não. A contradição produtiva nesse gesto, que mantém vivo no plano literário o que desaparece – desaparecimento que o próprio Riobaldo ressalta, em sua narrativa – tem servido a diversas análises (GALVÃO, 1972; BOLLE: 2004, STARLING: 1999, RONCARI: 2004, PACHECO: 2008)⁷⁹.

Podemos somar a esta questão uma outra, que se concentra em aspectos formais do procedimento estético rosiano, ao tratamento que dá à sua linguagem, particularmente em *Grande Sertão: veredas*. Esse aspecto, tal como nos interessa aqui, tem sido tratado principalmente por Antonio Candido (2002a, 2004a), Walnice Nogueira Galvão (1972) e, mais recentemente, José Miguel Wisnik (2004). Há em *Grande Sertão* a procura por eliminar a distinção linguística entre narrador culto e personagem iletrado, uma espécie de síntese, concentrada na utilização da primeira pessoa e na criação de uma nova linguagem, que reúne o erudito e o popular. Citando Clarice Lispector, sua contemporânea, Rosa “criou uma linguagem que é subjacente à

⁷⁹ Ao longo do capítulo vamos retomar todos esses autores. Para um resumo mais detalhado dessa bibliografia, ver CORPAS, Danielle (2008).

nossa, algumas vezes como se fosse um substrato de nossa língua, e que, por isso mesmo, na sua aparente estranheza, nós reconhecemos como tocando na nossa maior intimidade” (LISPECTOR, 2005: 107).

A linguagem de Rosa significou novas possibilidades de representação da vida cotidiana e popular, *uma nova possibilidade de figuração* de certa realidade brasileira. Citando mais uma vez Clarice, Guimarães Rosa “se adiantou e precipitou nossa consciência de uma verdade que não é apenas lingüística, mas da pessoa brasileira” (LISPECTOR, 2005: 107). Sobre a sintaxe de Rosa, diz Clarice Lispector que ela é um

reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades (LISPECTOR, 2005: 106).

Na literatura brasileira, o aparecimento de Guimarães Rosa e em especial de *Grande Sertão: veredas*, justamente enquanto objeto estético fundado em uma inédita mistura de estilos (onde a riqueza da linguagem popular se encontra potencializada por uma recriação lingüística monumental), significa um acontecimento inédito na representação do povo brasileiro. Desaparece o antigo “centauro-estilístico” (CANDIDO, 2002: 89), em que os escritores distinguiam sua própria narração da linguagem do povo. Uma nova linguagem e uma nova sintaxe passa a abrir “pequenas novas liberdades” de figuração. É o que afirma Roberto Schwarz, em termos semelhantes, para quem Guimarães Rosa

inventou uma língua da mesma ordem que a dos escritores construtivistas, mas deu-lhe uma caução realista, a oralidade do interior de Minas. *Guimarães Rosa então é um construtor ou é um realista?*⁸⁰ (...) se nós olharmos o Brasil como parte da cena contemporânea e não nos limitarmos ao ângulo da história nacional, veremos que aqui certos aspectos do mundo moderno aparecem de maneira particular e que os autores que tem garra para apanhar esse modo particular podem ser autores de vanguarda e “universais”, não só apesar, mas por causa de nosso chamado atraso⁸¹.

A tentativa de síntese literária entre erudito e popular que representa Rosa é, por um lado, um ganho formal na história literária brasileira. Por outro lado, entretanto, a

⁸⁰ O itálico é nosso.

⁸¹ Este depoimento está presente nos debates publicados em: BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI. *Antologia & Estudos. Machado de Assis*. Editora Ática. São Paulo, 1982. Pág. 318.

síntese no plano formal evidentemente não acompanha uma síntese no plano real, uma vez que as fronteiras entre letrado e iletrado não desaparecem objetivamente. Aqui, outra contradição produtiva do objeto estético rosiano, na qual seu gesto literário conserva um lado estetizante, porém utópico e positivo, uma vez que é capaz de acenar, sem alarde, para sua distância efetiva em relação a uma realidade que pede transformação.

Sargento Getúlio, de João Ubaldo Ribeiro, publicado em 1971, parece aproveitar o ganho formal de Rosa, mas se diferencia dele em pontos importantes e cruciais, como veremos a seguir. E, assim como outras consumações da história literária brasileira, consegue formular e *adiantar* em sua época problemas críticos com relação à figura de que se apropria, sendo ela mesma uma leitura e interpretação de seu predecessor, guardando certa distância. Há declarações de João Ubaldo Ribeiro em que afirma que seu “santo não casa”⁸² como o do escritor mineiro, apesar de reconhecer sua importância na Literatura Brasileira. A vontade de diferenciação e a restrição à influência de Rosa encontrada em suas declarações torna a relação entre *Grande Sertão Veredas* e *Sargento Getúlio* ainda mais interessante, porque o que queremos destacar, mais do que as semelhanças, é justamente em que medida as diferenças em obras tão complementares pode suscitar questões estéticas cruciais em nossa literatura, como procuramos desenvolver a seguir.

1. Dois lados da mesma moeda

No célebre ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa” Antonio Candido constata, com razão, que em *Grande sertão: veredas* “o soldado nunca entra como presença numa determinada ação, não tem consistência de figurante concreto e existe quase como cenário” (CANDIDO, 2004a: 114). De fato, talvez a principal menção à força policial seja esta, a seguir:

⁸² A seguir, a transcrição de parte de uma entrevista, realizada pela revista CULT: “Ele não está entre os autores de meu afeto. Não está mesmo. Não no sentido de que o ache um autor inferior ou secundário, mas que não me fala (...) Pelo amor de Deus, lembrem que eu tentei distinguir a minha idiosincrasia pessoal, que meu santo não casa com o dele, e a avaliação que eu faço da sua importância na literatura brasileira”. <http://revistacult.uol.com.br/home/2011/07/joao-ubaldo-diz-nao-gostar-de-guimaraes-rosa/>
Acesso: 30/6/2012

(...)faz tempo, fui, de trem, em Sete lagoas, para partes de consultar um médico, de nome me indicado. Fui vestido bem, e em carro de primeira, por via das dúvidas, não me sombrearem por jagunço antigo. Vai e acontece, que, perto mesmo de mim, defronte, tomou assento, voltando deste brabo Norte, um moço jazevedão, delegado profissional. Vinha com um capanga dele, um secreta, e eu bem sabia os dois, de que tanto um era ruim, como o outro ruim era. (...) vinha reolhando, vistoriando a papelada – uma a uma as folhas com retratos e com os pretos dos dedos dos jagunços, ladrões de cavalos e criminosos de morte. Aquela aplicação de trabalho, numa coisa dessas, gerava a ira na gente. Me fez um receio, mas só no bobo do corpo, não no interno das coragens (ROSA, 1970: 17).

Por sua vez, em *Sargento Getúlio*, são os jagunços que nunca aparecem, e são apenas mencionados, como Lampião:

Lampião só fazia tudo na frente de todo mundo. Ruindade era ali, matava sem idéias. Resultado, cabeça cortada na Bahia, de exposição como chifre de boi brabo. Antes porém brincou de manja com a milícia de todos os Estados e deixou a marca no mundo desde o tempo de Dão Pedro. Dizem, nunca vi (RIBEIRO, 2005: 17).

Portanto, é como se tivéssemos, em cada romance, uma das partes de uma mesma realidade antagônica. Em *Grande sertão: veredas*, o jagunço; em *Sargento Getúlio*, a força policial. Curiosamente, as iniciais dos romances simulam posições invertidas, parecendo reproduzir essa simetria: GS/SG.

No sertão onde, como diz Riobaldo, “manda o mais forte, com as astúcias” (ROSA, 1970: 18), as duas partes medem forças por meio da violência. O estado e a força policial, como bem retrata o livro de Ribeiro, não é a ordem, senão parte da desordem, e beneficiário dela. De um lado e de outro, o arbítrio e o abuso. A dialética entre ordem e desordem é total: “se desnuda em contexto moderno um fundo ancestral de violência no qual se confundem o público e o privado (...), mas confundem-se também, por extensão, a mudança e a paralisia, a lei e a transgressão, a polícia e o bandido” (WISNIK, 2004: 153).

Riobaldo e Sargento Getúlio são dois lados da mesma moeda: em meio à suas diferenças superficiais, se percebe sua profunda similaridade.

Do mesmo modo, em termos da elaboração artística nos dois romances, é possível dizer que, *a partir das semelhanças superficiais entre as duas obras, se esconde, na verdade, um avesso, um revés*: “o mundo à revelia”, como desenvolveremos a seguir.

2. *Grande Sertão: reversos*

Um dos episódios centrais em *Grande sertão: veredas* é o julgamento de Zé Bebelo, o republicano ardiloso que se move nas esferas políticas locais do sertão com habilidade, episódio esse que vem recebendo a atenção generalizada da crítica (STARLING, RONCARI, BOLLE, PACHECO).

Muito desses críticos tem acentuado o momento de suspensão que o “tribunal jagunço” efetiva no romance, porque ele contraria

o costume e a determinação do espaço guerreiro, o sertão. Não havia nada mais estranho a este do que uma instituição tipicamente civil, característica da cidade, traço de civilização e urbanidade, voltada para a superação das soluções violentas e agressivas da vida militar e guerreira, como a dos jagunços (RONCARI, 2004: 262-3).

Entretanto, a fuga ao costume, quando o chefe do bando, Joca Ramiro, aceita o pedido de julgamento que faz Zé Bebelo, está ela mesma tematizada durante todo o episódio. Ou seja, os próprios jagunços estranham o julgamento, e muitos exigem a morte do prisioneiro, segundo a “falta de lei e honra da regra” que rege seu mundo (WISNIK, 2004: 134), de modo que, se o julgamento sertanejo é algo extraordinário e avesso à realidade, isso já está dito na própria obra, e o que interessa é o modo como esse acontecimento extraordinário é tratado no romance, em seus próprios termos.

A estrutura do julgamento acontece com a manifestação de diversas pessoas, que se alternam na consideração do que deveria acontecer a Zé Bebelo. Como dissemos, alguns defendem a condenação segundo o costume, o que seria a morte do prisioneiro. Outros imaginam que a soltura de Zé Bebelo deixa a guerra “de boa criação, bom estatuto” (ROSA, 1970: 207). É essa postura de não matar Zé Bebelo que irá prevalecer: a soltura de Zé Bebelo é justificada de todos os modos, inclusive por Riobaldo, que chega a colocar, de modo abstrato, a própria validade de qualquer julgamento em questão, embora isso permaneça impronunciado, relegado a seus pensamentos: “julgamento é sempre defeituoso, porque a gente julga é o passado” (ROSA, 1970: 205).

Uma vez que o resultado final, após todas as colocações dos jagunços, é a liberdade de Zé Bebelo, isso desemboca em um abalo nas bases e costumes da ordem guerreira do bando, e deflagra em alguns, como em Hermógenes, o enfraquecimento da liderança e autoridade do grande chefe que viria a assassinar – o juiz do julgamento –

Joca Ramiro. *Isso significa que, na economia narrativa do livro, os efeitos do julgamento não se esgotam no próprio julgamento*: esse acontecimento extraordinário, digno de “verso em feira” e “jornal de cidade” (ROSA, 1970: 210), como diz um dos jagunços, terá um efeito desastroso. A promessa que a soltura de Zé Bebelo carregava para alguns, de que a guerra então ficaria sendo de “boa criação, bom estatuto”, fazendo com que prisioneiros jagunços fossem tratados “com maior compostura, sem sofrer vergonhas e maldades” (ROSA, 1970: 207) termina em seu revés, na ameaça, na morte de Joca Ramiro, por traição de alguns membros do bando que não concordaram com sua decisão.

Portanto, é evidente que o episódio do julgamento não pode ser visto de modo isolado, mas no papel que desempenha na narrativa. Isso certamente atenua o efeito simbólico que muitos críticos importantes têm visto nessa passagem, como Heloísa Starling (1999), Willi Bolle (2004) e Luís Roncari (2004). Ou seja, a ida contra o costume e a decisão pela soltura de Zé Bebelo termina deflagrando uma reviravolta na narrativa, e a promessa de uma guerra de “bom estatuto” termina em mais conflitos e mais mortes, de modo que qualquer tentativa de hipostasiar os significados do julgamento, fazendo dele a reprodução de determinadas ideologias contemporâneas ao romance, como fez Luis Roncari, ou transformando o *Grande Sertão: Veredas* em uma grande alegoria de uma nova fundação e contrato nacional, como Willi Bole, precisariam ser atenuadas.

Parte da crítica recente tem se dividido na interpretação desse episódio do julgamento de Zé Bebelo. Para Luiz Roncari, na esteira de sua interpretação de *Grande Sertão: Veredas* como obra profundamente influenciada por Oliveira Vianna, no julgamento Joca Ramiro procura “não romper radicalmente com o costume nem assimilar mimeticamente a lei, no caso, o processo do julgamento” (RONCARI, 2004: 316). Seria a representação literária de um projeto nacional de “modernização conservadora” (Idem: 315). Neste aspecto específico, em chave crítica semelhante, Ana Paula Pacheco destacou a “mitificação de uma violência ordenadora e à margem” como “a grande invenção rosiana” (PACHECO, 2008: 185).

Para Willi Bolle (2004), entretanto, estaríamos diante de algo muito diferente, uma obra que atua toda ela como “tribunal frente à História”, estabelecendo uma nova interpretação do Brasil, um novo gesto fundante longe de qualquer conservadorismo, antes delimitando novos parâmetros na relação entre a cultura letrada e a popular, e, portanto, entre as classes dirigentes e as camadas desde sempre excluídas. Gesto

fundante cujas raízes estariam na própria formalização de uma nova linguagem que se aproveita do que já existe, ao mesmo tempo em que cria algo novo, de um modo artisticamente “revolucionário”.

É nesta tensão entre a crítica que gostaríamos de prosseguir em nossa leitura. É fácil perceber que as posturas acima são antagônicas, e interpretam seu objeto em sentidos contrários, talvez como resultado de um certo exagero em cada uma dessas visões interpretativas, ao ponto de se desdobrarem em extremos. De um lado, *Grande Sertão* é visto como mistificação; de outro, é revolucionário.

Esse antagonismo nas leituras do *Grande Sertão: veredas* deriva do próprio objeto estético na qual se baseiam as leituras, um objeto estético profundamente *ambíguo*, como já havia assinalado Antonio Candido em “O homem dos avessos” (2002a) e Walnice Nogueira Galvão, sob a orientação do último, em *As formas do falso*, de 1972⁸³. Ambiguidade que já se encontra na figura do jagunço, mitificado pela própria cultura popular ora como herói, ora como bandido, ou nos ardis de Zé Bebelo, escorregadio quanto ao seu compromisso com a República; *ambiguidade que está na própria cultura sertaneja, e que também se encontra na condição de um intelectual como Rosa*. Com a invenção de uma nova linguagem, Rosa transita entre extremos e elabora uma síntese provisória, e, até hoje, apenas possível no reino da arte, entre camadas dirigentes e dirigidas, sob o signo de uma fusão do erudito e popular, oral e letrado, particular e universal. Ambiguidade, enfim, que permeia toda a cultura brasileira, e que nem sempre consegue se articular enquanto *contradição*, como também ressaltou Walnice Nogueira Galvão. E *o esforço de síntese entre essas esferas, presente na linguagem de Rosa*, amplifica essa ambigüidade “inicial e final do estilo, a grande matriz, que é popular e erudito, arcaico e moderno, claro e obscuro, artificial e espontâneo” (CANDIDO, 2002a: 135):

A inegável sedução da linguagem carrega nela, a um só tempo, o sentir empático do escritor face ao homem do sertão e seu viver, e uma vasta experiência na tradição letrada que o escritor não põe em dúvida. Seguramente, o pé esquerdo de Guimarães Rosa está solidamente fincado no sertão; mas não menos seguramente, seu pé direito está alhures (GALVÃO, 2004: 74).

Portanto, seguindo a idéia de Antonio Candido e de Walnice Galvão de que o cerne de *Grande Sertão: Veredas* é justamente sua ambiguidade, e que é na

⁸³ Ver também PASTA JÚNIOR, José Antônio (1999).

formalização literária dessa ambiguidade que reside justamente o lado forte da figuração rosiana, sua correspondência profunda com a realidade ideológica do sertão brasileiro, o ponto onde a forma “faz às vezes de realidade” (SCHWARZ, 1977: 198), retomamos agora o julgamento jagunço em *Grande Sertão: veredas*, destacando a expressão que inicia e encerra o episódio: “**mundo à revelia**”. Essa expressão é dita primeiro por Zé Bebelo, ainda preso, momento em que é ridicularizada: “todos que ouviram deram risadas” (ROSA, 1970: 195). Depois é lembrada por Riobaldo, ao fim do julgamento: “não me esqueci daquelas palavras dele: que agora era “*o mundo à revelia...*”. Nessa rememoração, Riobaldo imagina (apenas imagina, de fato) uma curiosa resposta de Diadorim às suas inquietações: “... mundo à revelia? Mas, Riobaldo, não é assim que o mundo sempre esteve?” (ROSA, 1970: 216). O episódio, portanto, termina com a mesma frase com a qual começa.

A expressão “mundo à revelia” representa e sintetiza o “grande princípio de reversibilidade”⁸⁴ (CANDIDO, 2002a: 134) presente em *Grande sertão: veredas*, do enredo à linguagem: é nesse “grande princípio de reversibilidade” que muitas vezes deságua sua ambigüidade. Atentar para os caminhos filológicos da palavra “revelia” parece ser indispensável para entender a importância dessa expressão no romance. A palavra “revel” recebe no dicionário Michaelis (1998: 1841-2) duas entradas: uma entrada de “revel” indicando a raiz latina “*rebellatio*”, e outra indicando a raiz “*revelare*” (respectivamente, rebelar e revelar, no português). Essa ambivalência da palavra “revel” no português (note-se que a ambivalência presente no romance repercute, evidentemente, na própria escolha de determinadas palavras) detona múltiplos significados à palavra “revelia” no *Grande sertão*. O encontro de “*revelare*” e “*rebelare*” na palavra “revel” dentro do âmbito do português pode ser inferido na interpretação do texto rosiano, de modo que o mundo ao reverso, o mundo à revelia (e às vezes *rebelado*) termina *revelando* algo. O julgamento ao reverso, ao revés, soltando o prisioneiro que em geral se mata, acaba na morte do juiz do julgamento, Joca Ramiro. Da mesma forma, ao longo do livro, outros episódios seguem o mesmo princípio de reversibilidade e atestam um “mundo à revelia”: o pacto de Riobaldo é um revés que o transforma de Tatarana em Urutú-branco, bem como Diadorim, morto, se revela uma mulher.

O sertão “é o mundo” e o mundo é o sertão, que se convulsiona em revelias.

⁸⁴ “Há em *Grande Sertão: veredas* uma espécie de grande princípio de reversibilidade, dando-lhe um caráter fluido e uma misteriosa eficácia” (CANDIDO, 2002a: 134).

Figuração de uma série de reveses e reversos, *Grande Sertão: veredas* termina sendo, em si, uma obra que revela: a tautologia da afirmação se resolve não apenas porque trata-se de uma obra que é um dos grandes signos dos *reveses* entre ordem e desordem que marcam nossa sociedade – dentre várias outras reversibilidades –, mas também porque, uma vez contrastada e comparada com outras obras, sejam anteriores (*Os Sertões*, por exemplo⁸⁵) ou posteriores (como *Sargento Getúlio*), o romance de Rosa é capaz de dizer muito ao crítico e historiador da Literatura Brasileira.

Entende-se, portanto, que a ideia de um “mundo à revelia”, onde o avesso revela alguma coisa, pode ser aplicada ao próprio livro de Rosa, quando comparado à *Sargento Getúlio*. É nessa proposição que vamos prosseguir nossa investigação: como veremos, em muitos aspectos *Sargento Getúlio* é o revés do *Grande Sertão*. Se neste o prisioneiro é solto, em *Sargento Getúlio* o prisioneiro permanecerá preso, mesmo depois da ordem de soltá-lo; se a linguagem de Rosa em *Grande Sertão* articula uma promessa de síntese, a de *Sargento Getúlio* passa um sentimento permanente de ameaça (LACERDA, 2005: 72); se em uma obra predomina o lirismo, na outra viceja o palavirão e a agressividade; se Riobaldo é, em grande parte, um vencedor, Getúlio é um vencido.

A articulação entre opostos que se vê entre os dois livros – cuja matriz é a oposição entre jagunço e soldado – parece ser a cifra de uma série de outras oposições que contrastam *Sargento Getúlio* e *Grande Sertão: veredas* em negativo, e cujo pano de fundo é outro revés, *agora histórico*: o contraste entre o futuro em aberto do Brasil nos anos cinquenta, e a desilusão da ditadura pós-64, na qual se compõe o livro de Ubaldo. Revés histórico de conseqüências para a literatura brasileira, como temos visto ao longo dos capítulos, e o qual *Sargento Getúlio*, de 1971, parece representar, em sua formalização literária, antes mesmo dos outros livros vistos aqui, enquanto consumações. *Sargento Getúlio*, com seu “sentimento permanente de ameaça” (LACERDA, 2005: 72), é certamente uma resposta literária muito mais desiludida à realidade brasileira, à “revelia” deste mundo que, não obstante, também estava representada no livro de Rosa.

Da promessa que é *Grande Sertão: Veredas*, na síntese de sua linguagem, passamos à intensa distopia de *Sargento Getúlio*.

⁸⁵ Ver as leituras de Willi Bolle e Finazzi-Agrò.

3. *Sargento Getúlio*: a história de uma derrota

Enquanto escolha da matéria representacional e da produção estética, o livro de Ribeiro realiza um diálogo com Rosa, a despeito de qualquer intenção: utiliza a voz em primeira pessoa em sua narração, e a recriação da linguagem oral sertaneja. O livro de Ribeiro *recontextualiza o gesto literário de Rosa*, a saber, a recriação da linguagem oral popular, aos olhos do crítico e historiador da literatura brasileira. O sentido de síntese entre cultura letrada e oral que o imenso trabalho com a linguagem possuía em Rosa desaparece em Ribeiro, apesar da similitude: o lirismo é bastante atenuado e a recriação da linguagem oral se pauta muito mais pela crueza e violência contidas nas fontes que lhe servem de referência. Não há, portanto, na linguagem de *Sargento Getúlio*, o aceno para uma conciliação ou síntese possível entre o povo e o intelectual, o horizonte de *um novo contrato social* e ato fundador, como na leitura de Willi Bolle do *Grande Sertão* (2004).

Se por um lado Rosa reescreve *Os Sertões* de Euclides da Cunha e opõe, com Riobaldo, uma voz “de dentro” em face ao narrador que vê tudo com a distância do “civilizado” de *Os Sertões* (BOLLE, 2004), por sua vez Ribeiro opôs ao “jagunço letrado” (GALVÃO, 1970) de Rosa um Sargento absolutamente inculto, que tem raiva do ginásio de seu prisioneiro, que se orgulha de sua ignorância, que não possui absolutamente nenhuma culpa ou remorso moral pelas mortes de que foi responsável. Essa crueza reativa questões importantes, e dimensiona, senão reforça, o gesto de síntese contido enquanto promessa na linguagem de Rosa, cuja importância, ainda que relativizada, não podemos perder de vista.

No início do romance de Ubaldo Ribeiro, o leitor familiarizado com a obra de Guimarães Rosa sente a impressão de que está diante de uma paródia, ou mesmo de um pastiche de Rosa:

A gota serena é assim, não é fixe. Deixar, se transforma-se em gancho e se degenera em outras mazelas, de sorte que é se precatar contra mulheres de viagem. Primeiro preceito. De Paulo Afonso até lá, um esticão, inda mais de noite nessas condições. Estrada de carroça, peste. (...) E sertão do brabo: favelas e cansanções, tudo artiloso, quipás por baixo, um inferno. Plantas e mulheres reimosas, possibilitando chagas, bichos de muita aleiva, potós, lacraias, piolhos de cobra, veja. Matei uns três infelizes assim, pelo cima deuns quipás, sendo que um chegou devagar no chão, receando os espinhos sem dúvida. Assunte se quem vai morrer se incomoda com conforto. Fosse dado a sangria, terminava o vivente no ferro, porém faz um barulho esquisito e não é aseado por causa

de todo aquele esguincho que sai (RIBEIRO, 2005: 13).

O uso da primeira pessoa e a presença de interlocutores com o qual o narrador virtualmente dialoga, sem que se manifestem, intensificam as similaridades entre as obras de que aqui tratamos. Mas o mais interessante, além dessas semelhanças, que são fortes o bastante para nos fazer lembrar a todo momento da figura que vemos como sua consumação, são as *diferenças* que se articulam em *Sargento Getúlio* em relação *Grande Sertão: Veredas*, e que são responsáveis por sua complementaridade em termos de representação, como já adiantamos anteriormente. Em outras palavras, nos interessa a visão do livro de Ubaldo como um *revés* do *Grande Sertão*, em certa medida seu avesso, representando a conversão de uma promessa em ameaça: um revés que *revela*, sintoma de um “mundo à revelia”. Seguindo Erich Auerbach e as idéias que viemos expondo, trata-se de uma consumação que explica e dá sentido ainda maior à figura, e não o contrário.

Em *Sargento Getúlio*, a linguagem é mais rude do que no livro de Rosa, como se a violência crua do enredo se estendesse à linguagem. Como ressaltou Rodrigo Lacerda, há menos lirismo em *Sargento Getúlio*, apesar do trabalho artístico ser também de uma elaboração flagrante:

Em *Sargento Getúlio*, a combinação entre a alternância acelerada de conteúdos e a fartura de efeitos estilísticos, que também apontam para todos os lados, também parecem querer abraçar o mundo por todos os lados, não resulta numa prosa elegante, poética, como a de Guimarães. Resulta num discurso que nunca parece deixar de ser delirante. É como se, pela linguagem, em vez de fundir-se ao meio que se propôs retratar, ou de extrapolá-lo por meio da poesia implícita no linguajar rural, o duplo movimento realizado por Guimarães, o escritor João Ubaldo afirmasse sua *areté* artística, de um lado fundindo-se ao meio, mas através da reprodução estilística do sentimento permanente de ameaça, e de outro extrapolando-o, ao compor sua mistura vertiginosa de conteúdos e de recursos estilísticos díspares (LACERDA, 2005: 72).

Surpreende que, ao ler o livro de Ribeiro, apesar da violência escancarada, não pensemos estar diante de uma caricatura. O exagero termina como efeito realista. A violência está desnuda no livro, e o ambiente político nordestino também. A ignorância de Getúlio se demonstra como a de Macabéa, na realidade de suas consequências, na degradação humana a que conduz, em meio a contextos sociais que os manipulam como querem. Getúlio é o retrato de uma ignorância e de uma violência sem recalques,

realmente ameaçadora e sem a empatia que desperta Riobaldo:

Desnuda-se no relato de uma prisão arbitrária, como tantas outras comuns por esses Brasis afora, o diagnóstico de uma realidade tecida de credices, superstições, fanatismo e ignorância. Ao desnudar-se psicologicamente pelo relato interior, Getúlio vai desnudando a própria realidade que condiciona o surgimento desses tipos rudimentares, confusos na sua vesga noção do bem e do mal (GOMES, 2005: 97).

Um exemplo de retrato ideológico certo em *Sargento Getúlio* acontece quando Sargento fala dos “udenistas comunistas”, confundindo grosseiramente, em uma mesma cesta, forças antagônicas que convergiam unicamente na oposição a Getúlio Vargas e, no caso do romance, ao chefe do narrador – um político poderoso na Sergipe da época:

(...) fomos quebrar o jornal comunista. Essa quebra ninguém mandou, mas o jornal aporrinhava o Chefe, de sorte que um dia foi queimado e faltou água para os bombeiros (...). Foi o fim dos udenistas comunistas (RIBEIRO, 2005: 20).

A primeira pessoa faz com que leitor encontre não uma realidade descrita, mas sim transfigurada e deformada propositalmente pela subjetividade do narrador. Mas, na medida em que as deformações ideológicas correspondem, de fato, a quadros históricos, a própria deformação ganha seu sentido, literário, estético e político. O retrato de práticas repressivas e de confusões ideológicas como as de *Sargento Getúlio* evidentemente tinham seu significado em 1971, em meio à ditadura militar. A violência desregrada do livro de Ribeiro desmascara uma violência e uma arbitrariedade que se tornavam prática corrente no país inteiro, à época do livro: e, nesse sentido, *o sertão se transforma novamente em símbolo do Brasil, agora pelo que tem de pior*, sem a relativa estilização da cultura popular presente em Rosa.

O enredo do livro mostra Sargento Getúlio a serviço de um líder do PSD de Aracaju, Acrísio Nunes, a quem ele chama de chefe. Dele recebe a ordem para que prenda e conduza um “udenista”, que não recebe nome no romance, da cidade de Paulo Afonso até Aracaju, através do sertão nordestino. O romance

mostra a passagem de um tempo em que PSD e UDN colocavam-se acima da lei – distorcidos para pior longe dos grandes centros urbanos, disputando a bala a hegemonia sobre a política regional e local –, para outro momento, em que mediações sócio-políticas se sobrepõem ao conflito de interesses mais cru, e limitam por meios

institucionais os rasgos voluntaristas dos antigos donos do poder (LACERDA, 2005: 52).

No meio da viagem, Getúlio recebe a ordem contrária, ou seja, para que o preso seja libertado, devido à pressão política na capital. Getúlio se recusa a libertar o prisioneiro, por causa de uma teimosia sem limites e de sua valentia: como está ironicamente antes do início do livro, trata-se de “uma história de areté⁸⁶”.

Quando confrontado com a “revelia” do mundo (e da narrativa, evidentemente), o revés nas decisões dos superiores que determina a Getúlio soltar seu prisioneiro, Getúlio se *rebela* e não o solta. Mas faz isso sem motivo algum: de sua rebeldia não se *revela* nada, senão uma falta de sentido para sua decisão que é muito significativa *justamente pela ausência de sentido e de causa*.

Ao final da narrativa, Getúlio *é um vencido, e não um vencedor*, como é em parte Riobaldo, ao herdar a fazenda de Selorico Mendes. Ao contrário de Riobaldo, em seu percurso em *Grande Sertão: veredas*, Sargento Getúlio não irá ascender, como seu par, a uma condição semelhante à de chefe ou fazendeiro. Irá morrer como desertor e rebelde, *narrando sua própria morte* nas últimas linhas do romance.

Enquanto a linguagem de Rosa aponta para uma síntese que, em parte, concilia extremos, “um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva” (CANDIDO, 2002a: 135) que podia ser vista, nos anos cinquenta e começo de sessenta, como o adiantamento literário de um novo Brasil que se esperava, a linguagem de *Sargento Getúlio* e sua dissolução ao final do livro, reproduzindo loucura e uma desarticulação da sintaxe até sua sufocante perda de sentido (o oposto da abertura de “pequenas liberdades” que Lispector viu na sintaxe de Rosa⁸⁷) apontam simbolicamente para a dissolução em potencial de um sentido para o próprio país, imerso nos absurdos e arbitrariedades da ditadura. Arbitrariedade que ganhara forma narrativa na decisão de Sargento Getúlio de não soltar seu prisioneiro, e que se condensa, ao narrar sua morte, na desarticulação e fragmentarização da sintaxe:

essas balas é como meu dedo longe eo lhelá Ara eu vejocaju e a águacor redonde vagar e sal gadaela éboa nun cavoumor rernun caeusoueu, aí um boi de barro, aiumboi aiumboide de barroaê aê aê aiungara jauchei de barro e vidaeu sou eu e vou e quem foi

⁸⁶ Termo muito usado na Antiguidade grega, designava um conjunto de valores que compreendiam, dentre outras coisas, valentia, coragem e o cumprimento dos próprios deveres.

⁸⁷ Como visto no início do capítulo, quando C. Lispector afirma, a respeito da linguagem de Rosa, que cada sintaxe nova abre “pequenas novas liberdades” (LISPECTOR, 2005: 106).

ai mi nhalaran jeiramur chaai ei eu vou e cumpro e faço e (RIBEIRO, 2005: 131).

Getúlio é um vencido, e o romance de Ribeiro é a narrativa de uma derrota que é ampla, e pode ser tomada como grande signo de uma derrota muito maior. Sua ignorância e falta de compreensão adequada do ambiente político onde atua o leva até uma situação sem saída: **não há pacto**, não há nenhum *diabolus ex machina* para o conduzir à glória. *Morre em meio à arbitrariedade que antes o servia de salvaguarda*. Ele se torna vítima dela. Ao contrário de Riobaldo, o astuto que lida com a desordem sempre a seu favor.

Sargento Getúlio é, das consumações tratadas até aqui, aquela que se situa mais próxima de sua figura, em termos de distância temporal. Menos de quinze anos separam *Grande Sertão: veredas* (1957) e *Sargento Getúlio* (1971). Mas o ambiente político havia mudado o suficiente para que o distanciamento com relação à obra de Rosa já fosse possível, além do distanciamento que também propiciava a morte de Guimarães, aliás recente, e que ocorrera em 1968.

As diferenças entre uma obra e outra tratadas aqui impedem que se pense apenas em termos de homenagem, tributo ou tentativa de imitação, no que corroboram as afirmações e os depoimentos pessoais de J. Ubaldo Ribeiro, já mencionados. Lançado quando a ditadura alcançava alguns de seus piores anos, *Sargento Getúlio* não rende homenagem a Rosa, mas talvez esteja nele uma resposta mais tensa, em um atrito *produtivo* com seu antecessor.

As décadas anteriores haviam sido o auge do chamado *Boom latinoamericano* na literatura, junto a um sucesso internacional de alguns autores, como, por exemplo, Jorge Luís Borges e Alejo Carpentier. Isso havia criado a ilusão, em muitos intelectuais, de que uma superação das matrizes européias estava acontecendo, no plano cultural e literário (AVELAR, 2003). Um comentário de Guimarães Rosa em uma entrevista de janeiro de 1965 deixa isso claro:

(...)estou firmemente convencido, e por isso estou aqui falando com você, de que no ano 2000 a literatura mundial estará orientada para a América Latina; o papel que um dia desempenharam Berlim, Paris, Madrid ou Roma, também Petesburgo ou Viena, será desempenhado pelo Rio, Bahia, Buenos Aires e México. *O século do colonialismo terminou definitivamente*⁸⁸. A América Latina inicia agora o seu futuro. Acredito que será um futuro muito interessante, e espero que seja um futuro humano (LORENZ, 1983: 97).

⁸⁸ O itálico é nosso.

As ditaduras na América latina não deixariam que esse otimismo fosse possível, não houve um “futuro humano”. O colonialismo foi reativado e formas como o realismo mágico foram pouco a pouco se tornando muito mais cinzentas do que eram antes: “a chegada das ditaduras e a conseqüente transição do Estado ao Mercado são coextensivas à decadência do *boom*” (AVELAR, 2000: 92). Esse processo de desilusão e de *revelia*, em que acontece o “fim da possibilidade de uma substituição compensatória da política pela estética” (Idem: 92) na consciência dos intelectuais latino-americanos aparece figurado em livros da década de setenta, como *Sargento Getúlio*. É compreensível que certos procedimentos fáceis do realismo mágico comecem a ser relativizados frente ao temerário novo contexto político que se impunha, onde resta apenas, repetimos, um “sentimento permanente de ameaça” (LACERDA, 2005: 97).

Há um comentário em meio ao fluxo verbal de *Sargento Getúlio* que vem a propósito destas reflexões: “*certas horas (...) um fole tocando lhe alegre, outras horas dá vontade de dar porrada no sanfoneiro*” (RIBEIRO, 2005: 101). O comentário, breve e aparentemente casual no romance, mostra uma *violência dirigida contra a arte*. Uma beleza estética que irrita e que incita a violência por parte do narrador. Não será essa indicação um modo simbólico de perceber a relação entre a figura e a consumação de que aqui tratamos? A relação de *Sargento Getúlio* com sua figura é tensa em muitos sentidos: o movimento em que *Sargento Getúlio* narra sua própria morte é também o da morte das ilusões da narrativa latino-americana, e não o seu auge, senão em negativo (SCLIAR, 2008: 8).

Entretanto, evidentemente, o grau utópico e positivo de uma obra como a de Rosa, em cuja linguagem se conciliam, em um esforço estético monumental, o erudito e o popular, e na qual a voz do iletrado ganha uma autonomia inaudita, é algo que não se apaga totalmente pela contingência histórica: sua força é inegável, e constitui uma realização notável e genial da Literatura Brasileira. O livro de Ribeiro, por sua vez, não possui o encantamento e o lirismo da obra de Rosa, que aspiram em parte à eternidade do mito. Mas onde ele se diferencia de Rosa é justamente onde encontra grande significação e impacto, tratando em termos de historiografia literária e da compreensão do país que se pode tirar do diálogo entre as duas obras, intento maior deste capítulo.

4. Conclusão

Da síntese que representa *Grande Sertão: veredas* e a promessa que essa síntese

carrega, surgiram ao longo dos anos novas contradições e impasses, formulados literariamente em *Sargento Getúlio* enquanto sentimento de ameaça. Nesses diálogos, reveses e mudanças de cenário, o sistema literário brasileiro oferece obras que podem ser lidas como figuras e consumações, e que, como tais, em meio a semelhanças e diferenças, parecem delinear, com a distância histórica, nossos dilemas, conflitos e obsessões, figuradas esteticamente.

Em um “mundo à revelia”, tão brasileiro, onde os opostos, jagunços e soldados, ordem e desordem invertem seus papéis a todo tempo, a ambiguidade brinca com os avessos e os inúmeros reveses *revelam*, bem como às vezes *rebelam*, mesmo que sem propósito. Esse “mundo à revelia” encontra forte figuração literária em *Grande Sertão: veredas*; é precisa a frase de Antonio Candido, quando expressou a necessidade de entendermos que nessa obra “o pitoresco é acessório e que, na verdade, o Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 2002a: 122), um mundo “à revelia”. São os avessos do homem, do Brasil e do mundo, figurados em versos e reversos por esse “homem dos avessos” que é também o próprio Rosa, como também lembrou Antonio Candido (2002a). Vivendo de perto Segunda Guerra Mundial – intensa experiência do diplomata, expressa nos textos póstumos de *Ave, Palavra* – e conhecendo a difícil realidade de seu país e do sertão, Rosa escreveu uma história onde predomina a guerra, mas encharcando-a, no discurso de seu narrador, de outra matéria ambígua, o *amor*, um dos cernes inequívocos de *Grande sertão: veredas*.

Aquilo que *Sargento Getúlio*, por sua vez uma história de *ódio*, cego e ressentido, intensifica ou diluí, fazendo da forma de seu livro uma “revelia” – a despeito de qualquer intencionalidade – já está formulado, em potência, em Rosa, ao menos para os olhos do historiador e do crítico. E já está formulado na própria realidade: “a fragilidade da lei, e sua aguda impossibilidade de se firmar, é um tema agudamente brasileiro” (WISNIK, 2004: 141).

Assim como nos outros capítulos, a figura é potencializada naquilo que importa *para o presente das consumações*, mesmo que *ao revés*, todas elas ressignificando historicamente, e em perspectiva, o percurso da Literatura Brasileira até aquele momento, e portanto para além dele.

Conclusão

Os Dedos do Tecelão

Somos ameaçados pelo empobrecimento ligado a uma formação cultural a-histórica, que não apenas já existe como procura a cada dia afirmar seu domínio.

Erich Auerbach

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa

Durante a década de setenta, firmou-se definitivamente uma importante virada nos estudos literários brasileiros: a revisão crítica da obra de Machado de Assis e de seus comentadores essenciais. Essa revisão é muito significativa, pois ilustra um amadurecimento crítico de peso simbólico para o percurso que desenvolvemos. *A desilusão de Machado só foi inteiramente compreendida pela crítica em outro período de grande desilusão*⁸⁹, como já ressaltou Roberto Schwarz diversas vezes, inclusive como motivação para a pesquisa que empreendeu sobre o autor fluminense. Como foi dito aqui em outro momento, um ganho da crítica literária pode estar estritamente ligado a uma maior compreensão de nossa condição histórica e, evidentemente, nacional.

A seguir, em trecho da penúltima crônica que escreveu, em 21 de fevereiro de 1897, despedindo-se de seus leitores, Machado de Assis elabora uma alegoria irônica sobre o curso da história:

Assim se vai fazendo a história, com aparência igual ou vária, mediante a ação de leis, que nós pensamos emendar, quando temos a fortuna de vê-las. Muita vez não as vemos, e então imitamos Penélope e o seu tecido, desfazendo de noite o que fazemos de dia, enquanto outro tecelão maior, mais alto ou mais fundo e totalmente invisível compõe os fios de outra maneira, e com tal força que não podemos desfazer nada. Sucede que, passado tempo, o tecido esfarrapa-se e nós, que trabalhávamos em rompê-lo, cuidamos que a obra é nossa. Na verdade, a obra é nossa, mas é porque **somos os dedos do tecelão**; o desenho e o pensamento são dele, e presumindo empurrar a carroça, o animal é que a tira do atoleiro, um animal que somos nós mesmos... Mas aí me embrulho eu, e

⁸⁹ Sobre isso, ver a diferença que faz Leopoldo Waizbord entre os estudos machadianos de Raymundo Faoro e Roberto Schwarz.

estou quase a perder-me em filosofias grossas e banais. Oh! banalíssimas!
(MACHADO: 1962e)

De imediato, a tentativa de figuração da história por parte de Machado de Assis causa estranheza, porque é aparentemente falha, e não chega a lugar nenhum: se perde, como está dito pelo próprio Machado, em “filosofias grossas e banais”. Como em *Esau e Jacó*, a alegoria está aí apenas para ser desmistificada e ironizada. O próprio autor desqualifica as metáforas que acabara de fazer. Portanto, é preciso perguntar-nos *se o sentido do texto não está justamente aí, na falha proposital*, na resistência dessas imagens em passar uma imagem inequívoca da história.

Essa alegoria da história de Machado evidentemente não é fruto de um escritor inapto, e sim o resultado calculado e encenado de um fracasso proposital, encharcado de ironia. Sua imagem abstrata do curso da história não é a de um progresso fatal, como se queria à época; tampouco é a representação de algo controlado e dirigido pelo homem rumo ao futuro. Não: é imagem de algo que não controlamos, mas pensamos controlar. E a alegoria da história de Machado, em seu esforço por expressar essa condição, aceita seu próprio fracasso: o cronista desiste. É, apesar do lugar comum que se tornou hoje afirmar algo assim, uma autêntica ruína, que aparecia nessa crônica de 1897 como pessimismo frente a duas guerras que aconteciam, em termos internacionais, e que são mencionadas pelo escritor: a guerra da Grécia contra o império Otomano, e a guerra de Cuba contra a Espanha, pela independência. No Brasil, aliás, a República ainda enredava-se nos absurdos da Guerra de Canudos⁹⁰. O fracasso da figuração da história no texto de Machado é o fracasso da própria história: e isso, colocado não como ceticismo absoluto, mas como reação pessimista a um contexto internacional e nacional bem definido.

Nesse significativo fracasso proposital da alegoria da história de Machado, é possível ver que se está falando no plural: diz que somos *os dedos do tecelão*, a mão de obra que executa o trabalho, e que acreditamos ingenuamente que “a obra é nossa” até quando se esfarrapa, uma vez que, como a tecelagem de Penélope, se desfaz de noite o que fazemos de dia. Nada avança, apesar do trabalho, mas ainda assim imaginamos autonomia.

⁹⁰ A guerra de Canudos é mencionada diversas vezes nas últimas crônicas de Machado, com uma visão bem diferente de outros jornalistas da época. Ver o texto de Antonio Callado “Há um século o Brasil afunda com Canudos”. In: *Folha de São Paulo*, 20/4/96.

Somos apenas “os dedos do tecelão”, nos diz Joaquim Maria Machado de Assis, fazemos todo o trabalho aparentemente de forma autônoma, enquanto “*outro tecelão maior, mais alto ou mais fundo e totalmente invisível compõe os fios de outra maneira, e com tal força que não podemos desfazer nada*”. Esse “tecelão maior” detém o “desenho e o pensamento” da obra que executamos.

Mas o texto ainda irá mudar repentinamente de imagem e metáfora, da tecelagem para a carroça, embora mantendo e reforçando a mesma idéia anterior: “presumindo empurrar a carroça, o animal é que a tira do atoleiro, um animal que somos nós mesmos”. E quem controla a carroça? Não se diz, fala-se apenas do animal que a empurra e que “somos nós mesmos”.

Representações pessimistas do curso da história, em meio à revoltas nacionais que buscam independência, mas não conseguem, como no caso de Cuba e Grécia, essas abstrações referem-se também, na medida em que falam de “nós mesmos”, à condição do Brasil no contexto mundial imperialista àquela época (1897), mais do que qualquer tipo de metafísica ou abstração barata – algo que, o leitor de suas crônicas sabe, estava muito longe de Machado. Será mesmo metafísico o “tecelão maior” que “compõe os fios de outra maneira”? Não será a metáfora das forças, *internacionais e nacionais*, que desfazem de noite o que foi tecido de dia, impedindo o avanço real de um projeto que faça jus ao trabalho de sua população, a *nós*, que somos, como diz Machado sem deixar de se incluir, *os dedos do tecelão*?

A consciência de que somos, enquanto nação, muitas vezes apenas os “dedos do tecelão”, além do animal que empurra a carroça, é contundente. Machado não estava brincando, embora assim o pareça, quando escreveu – ou teceu – esse texto⁹¹ (a rigor, sua última crônica), despedindo-se de seus leitores em 1897 e prenunciando o século que vinha, cuja primeira década ainda iria presenciar, em plena atividade literária.

O resgate crítico de Machado e a compreensão de seu pessimismo e de sua capacidade de interpretar a condição nacional de modo profundo, efetuado principalmente a partir da década de 1970 e em curso até hoje, é absolutamente significativo e revelador. Apenas em um clima específico de desilusão a postura pessimista de Machado foi compreendida, sem o apelo à interpretação metafísica. E isso porque percebeu-se que estávamos, durante a ditadura deflagrada em 64, em um momento análogo, onde “se desfaz de noite o que se teceu de dia”.

⁹¹ Como se sabe, etimologicamente “texto” vem justamente do participio passado do verbo latino *texere* (tecer), ou seja “coisa tecida” ou “maneira de tecer”.

1. Um esforço de síntese

A retomada, consciente ou não, de alguns procedimentos estéticos e literários daqueles que talvez sejam nossos maiores romancistas, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa por outros autores que também aparecem como grandes nomes em nossa literatura, Antonio Callado, Clarice Lispector, Osman Lins e João Ubaldo Ribeiro significou aqui uma relação de figura e consumação que recoloca e atualiza problemas de formalização literária que já haviam sido enfrentados nos autores que serviram de referência. A busca por problematizações diferentes para problemas semelhantes, bem como problematizações semelhantes para problemas diferentes destaca em caixa-alta problemas sistêmicos da nação brasileira, resultado que entendemos como parte de uma tentativa, dentro da expressão romanesca, de amadurecimento e compreensão dos dilemas e desafios do país, uma busca profunda de nossa realidade, uma procura por deixarmos de ser apenas “os dedos do tecelão”⁹².

Façamos a retomada de como o conteúdo formal que carregam autores como Machado, Ramos ou Rosa dentro da literatura brasileira reaparecem nas consumações de setenta, procurando aprofundar as reflexões apresentadas, agora em chave sintética. Essa tentativa de síntese evidentemente não é algo simples de ser feito, e exige mediações para que seja possível. Em um de seus últimos textos, “Filologia da Literatura Mundial” (2007), Auerbach aborda esse problema:

Mas como resolver o problema da síntese? Uma única vida parece curta demais para sequer alcançar as condições preliminares. O trabalho em grupos organizados, tão útil para outros fins, não oferece aqui uma saída. A síntese histórica que temos em mente, apesar de só fazer sentido quando fundada sobre o entendimento científico do material, é um produto da intuição pessoal – logo, só podemos esperá-la do indivíduo. Levada à perfeição, ela é simultaneamente um feito científico e uma obra de arte. (AUERBACH, 2007: 366-7).

⁹² A retomada crítica da tradição literária como tentativa de amadurecimento da visão histórica brasileira, estudada por nós neste trabalho, poderia ainda ser vista como parte não-intencional de uma ação maior e mais ampla, presente em parte da intelectualidade brasileira depois de 1964, que procurou reinterpretar o país e definir novas posturas de ação em diversas outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a antropologia, a história e a ação política. Uma visão panorâmica ou mesmo em catálogo desses esforços de certo modo ainda pede realização na historiografia e na história do pensamento brasileiro.

O vínculo entre Formação e Representação (ARANTES, BASTOS) visto anteriormente nos conduziu, ao longo dos capítulos, da representação das elites, passando pela dos espoliados, até a síntese literária (síntese sem superação) entre letrados e iletrados, entre a cultura popular e o cosmopolitismo (nem sempre deslocado) das elites. Isso repartido entre as representações tanto das figuras quanto das consumações. Partiremos agora do pressuposto, que acreditamos dialético, de que é possível falar sobre essas representações literárias que fizeram nossos autores-chave – Machado, Graciliano e Rosa – ao discorrer sobre a presença do *silêncio* nas obras estudadas. Ou seja, vamos revisitare as questões sobre representação, vistas até aqui, pela mediação daquilo que aparentemente (e apenas aparentemente) é o inverso da representação, o silêncio. “Silêncio” esse compreendido ora como o não-dito do enunciado irônico (Machado), ora como a relativa mudez de personagens iletrados e sem representação política (Graciliano), ou ainda como uma ausência ou lacuna da realidade e da própria representação que se tenta preencher esteticamente (Guimarães Rosa). E isso, ainda, considerando a interpretação dessas posturas nas consumações de Callado, Lispector, Lins e Ubaldo Ribeiro.

Como esperamos, longe de ensejar uma digressão estranha aos objetivos de uma conclusão, essa mediação permitirá retomar alguns tópicos que nos parecem relevantes neste momento, na busca de uma formulação global de nosso percurso: “muitos são os silêncios/ poucos serão ouvidos” (LEMINSKI, 2011: 19).

2. Machado de Assis: o silêncio da ironia

A ironia machadiana é toda baseada no silêncio, na lacuna, naquilo que não se diz, no que se deixa de enunciar, naquilo que se omite propositalmente, ou se dissimula pela ironia, essa “modalidade especial de substituição do mutismo” (BAKHTIN, 2003: 384).

Os recalques da sociedade, os tabus, aquilo que não se pode dizer, não são ditos explicitamente por Machado em sua obra, mas estão lá. Nela, o *silêncio* se torna importante e participa da ironia do gênio, pelo que em geral se chama de *não-dito* do enunciado irônico (BRAIT, 1996). Nessa linguagem, o silêncio em suas alegorias é

capaz de se tornar uma alegoria do que é silenciado, como no trecho sobre a história visto acima, exigindo uma hermenêutica atenta.

Lembremos *Memórias Póstumas*: o maior defeito nos romances maduros de Machado é o leitor. Na ironia, é o leitor que faz propriamente o significado existir, de um modo particularmente decisivo. O receptor deve estar preparado: “As aparências enganam; foi a primeira banalidade que aprendi na vida, e nunca me dei mal com ela” nos conta Machado em crônica de 1896⁹³. *Como no enunciado irônico, as aparências do mundo real podem esconder um sentido inverso e contrário ao que está na superfície*. E é ensinando-nos a desconfiar que Machado nos confere sua lição e contribuí para uma maturidade possível da nação, para que saia de sua “infância perpétua”: “Na literatura brasileira, é a partir de Machado que se observa o aparecimento sistemático da ironia e da paródia como princípios de composição” (BRAYNER, 1979: 103). A ironia e seus silêncios, em Machado, delineiam pelo avesso o que Callado comentou como a “presença de um gênio que nos educa. (...) E, à medida que a gente vai convivendo com Machado, vai aprendendo mais, e eu, hoje, diria que ele me parece *a fonte de nossa educação como país*”⁹⁴ (BOSI; GARBUGLIO; CURVELLO; FACIOLI, 1982: 324).

A retomada do Conselheiro Aires por Antonio Callado em *Reflexos do Baile* repete não apenas essa negatividade irônica (que é, a seu modo, positiva), mas também algo presente (como um dado imediato) na segunda fase da obra de Machado: a utilização de um ponto de vista das elites. Há o “silêncio” das camadas populares, que supostamente não ganham voz. Ou seja, o autor não assume a voz das camadas populares, nem realiza mediação entre iletrados e letrados. O ponto de vista é essencialmente das elites, mas não é elitista: pelo desmascaramento ideológico da classe dominante, uma crítica ampla acontece, permitindo também o dimensionamento dos problemas do resto da população. E isso porque salta aos olhos, na exposição dessas elites, tanto por Machado quanto por Callado, a falta de um projeto nacional consistente e voltado para todos, e que não esteja à serviço desse “tecelão maior” que, “mais alto e mais fundo”, insiste em “compor os fios de outra maneira”.

⁹³ A data exata é 14 de junho de 1896, *Gazeta de notícias*.

⁹⁴ O itálico é nosso.

3. Graciliano Ramos: o silêncio como falta de voz e representação

Nessa peça fundamental da literatura brasileira que é *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, “experimental e clássico” (BASTOS, 2008: 131), encontramos outro tipo de “silêncio” literário: o silêncio das personagens, que quase não falam se não no discurso indireto livre, mediadas pelo narrador em terceira pessoa, soldando “no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior” (CANDIDO, 1992: 46).

A posição de mediação, difícil e trabalhosa, foi assumida de forma primorosa por Graciliano Ramos. O canto “a *palo seco*” da narrativa

sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua (...)

como no poema “A *palo seco*” de João Cabral de Melo Neto, em que fala de Graciliano. O silêncio relativo das personagens significa muito nesta obra prima: sua falta de articulação verbal encontrou um local de representação no estilo medido e preciso da narração, de uma poesia árida e seca:

enfrentar o silêncio
assim despido e pouco
tem de forçosamente
deixar mais curto o fôlego (...)

Como também mencionou Antonio Candido, “o silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava nunca aumentava, só cortava” (CANDIDO, 1992: 103). A aproximação da matéria escolhida, tal como foi realizada por Graciliano, engendra a representação “das contradições vividas pelo autor e seu narrador no trato com a vida social brasileira” (BASTOS, 2006), ou seja, na técnica do autor encontramos uma luta pela representação similar à luta das personagens para existir. A representação trágica da impotência para a realização de uma vida “autenticamente vivida” (COUTINHO, 1967: 172), como chama Carlos Nelson Coutinho o “problema central” na obra de Graciliano, é exatamente o que reencontramos em *A hora da estrela* e em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. E, mais uma vez, reaparece nas duas consumações a mediação em terceira pessoa de um

narrador que busca suprir o *silêncio* de seus personagens. Em *A hora da estrela*, Macabéa é “extremamente muda” (LISPECTOR, 1990: 44). O narrador fala por ela, como no romance de Graciliano. Apesar do mecanismo de distanciamento criado pela autora em Rodrigo S. M., caricatura do intelectual elitista, o uso do narrador em terceira pessoa e a mediação feita por Lispector atingiu um propósito semelhante ao de *Vidas Secas*, o retrato dos espoliados e sua luta por um destino digno, frente aos cerceamentos sociais. Por isso, o uso das referências a Graciliano por Clarice Lispector parece ser mais a admissão dos problemas que teve de enfrentar para escrever *A hora da estrela*, uma vez que se trata de propósito semelhante ao de Graciliano, e, afinal, levado a cabo, do que uma mera desqualificação dos esforços de seus antecessores e do papel do intelectual na sociedade, como parecem insistir, salvo engano, alguns críticos que se debruçam sobre *A hora da estrela* (DEL´CASTAGNE, 2005; CHAMBERLAIN, 2000).

Clarice reequaciona muitos problemas de representação enfrentados por Graciliano, assim como faz também Osman Lins, de modo diferente. Essa nova equação engedrada por Clarice e Lins mostra a falência de nossa história nacional: como comentou Carlos Nelson Coutinho, há, apesar de tudo, uma “positividade” em *Vidas Secas*. Ela já não está presente em *A hora da estrela*, nem em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Essa positividade, onde o “futuro é um futuro aberto” (COUTINHO, 1967: 177) encontra na morte de Macabéa e na loucura de Maria de França novas figurações que ressaltam a diferença e ao mesmo tempo a cruel semelhança de momentos históricos que cada geração teve de enfrentar.

Permanece nos três livros, entretanto, a formulação mediada por narradores em terceira pessoa, enfrentando o silêncio, dando uma forma literária para a falta de representação de seus personagens na sociedade: Graciliano enfrentou o desafio de falar junto aos camponeses na literatura brasileira, Lispector não deixou de realizar “o direito ao grito” de Macabéa e Lins defendeu com vigor uma crítica literária livre, sem os silêncios que impunha o formalismo dos estudos literários acadêmicos de seu tempo, já que é apenas nessa defesa que falar por sua personagem, Maria de França, se torna possível.

4. Guimarães Rosa: superação e surgimento de novas contradições

Na obra de Guimarães Rosa, em especial em *Grande Sertão: veredas*, encontramos um contrato virtual entre letrado e iletrado, de modo vigoroso. A obra de Rosa é um momento surpreendente dentro da literatura brasileira, onde “formas diversas e até conflitivas do romance brasileiro (o romance regional, o romance intimista, o romance metafísico) se reorganizam numa perspectiva de reunião e síntese” (BASTOS, 2004).

Transparece como objetivo, ao longo da obra de Rosa, ocupar um espaço vago dentro do sistema literário, dar voz e representação a personagens populares que ainda não haviam ganho espaço amplo, em uma linguagem e expressão literária renovada que assimilasse tanto a cultura erudita como a riqueza da expressão popular. Um trabalho de gênio e que reúne um esforço verdadeiramente impressionante, mas que apresenta, assim como qualquer objeto estético, suas próprias contradições dentro da história literária brasileira.

O esforço por dar uma voz inédita e própria aos seus personagens, livrando-os do “silêncio” dentro da literatura está representado em *Grande sertão: veredas*, no pacto que leva Riobaldo a passar de Tatarana a Urutú-branco, de jagunço a chefe do bando. Apenas depois do episódio em que se dá o “pacto”, na metade da narrativa, Riobaldo passa a falar mais, ao ponto de um de seus companheiros exclamar: “ ‘Uai, tão falante, Tatarana? Quem te veja...’ ” (ROSA, 1970: 319). E é justamente no pacto que o Riobaldo velho, que vem a ser o narrador, rememorando o caso, faz sua célebre definição do silêncio: “*o senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais*” (ROSA, 1970: 319).

Essa breve e inesquecível passagem, onde se define o silêncio, pode ser lida de muitas maneiras. A definição do silêncio durante o pacto o torna um líder e faz com que seja falante e dominador: como dissemos, o pacto que faz de Riobaldo “falante” é um símbolo possível para o próprio intento maior do livro, que elabora uma voz literária inaudita. Na definição de silêncio de Riobaldo, de que o silêncio “é a gente mesmo, demais”, poderíamos tomar a utilização da expressão “a gente” como uma metáfora para uma coletividade específica: nós, os brasileiros. Vale lembrar o que disse Clarice Lispector sobre o que representa para ela a literatura de Rosa: “o interior do Brasil revelado por Guimarães Rosa está em cada um de nós” (LISPECTOR, 2005: 107).

O silêncio não é nada senão “a gente mesmo, demais”, ou seja, nessa definição que abarca *todos nós*, estamos diante de *uma coletividade definida pela ausência de voz e som, pelo silêncio*. De modo análogo, o intento da obra de Rosa, elaborando uma voz em primeira pessoa para personagens que não haviam ganho tanto espaço na literatura brasileira, é o preenchimento estético de uma ausência, a superação literária de um silêncio nacional, que, afinal, não é nada senão “a gente mesmo, demais”.

Entretanto, a promessa social que uma síntese literária desse peso carrega não se tornaria realidade, como talvez parecesse possível nos anos cinquenta e começo de sessenta, e como acreditava o próprio Rosa⁹⁵. A pergunta fundamental do *Grande sertão: veredas*, portanto, permanece, inclusive no sentido simbólico sugerido aqui: houve pacto?

O fato é que a relativa emancipação literária latino-americana não acompanharia uma emancipação real. É essa uma das constatações que o crítico pode encontrar ao ler *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro. Em *Sargento Getúlio* está a representação de uma realidade crua onde não predomina a riqueza da cultura popular, mas sim a violência e a ignorância de personagens que não conseguem controlar o próprio destino. *Sargento Getúlio* não possui a destreza de um Riobaldo, é antes uma vítima da própria ignorância e violência, que invade a linguagem. Narra sua própria morte⁹⁶ e das ilusões de emancipação da literatura criadas no auge do chamado *boom latino-americano*, desiludidas com a instauração de ditaduras por toda a América do sul.

5. Considerações finais

O que vemos, nas considerações acima, que procurou sintetizar nosso percurso ao longo dos capítulos, é que a relação entre as figuras e as consumações tratadas aqui não representa uma mera filiação à tradição, ou submissão a padrões literários estabelecidos ou aceitos como paradigmáticos. Trata-se de uma relação produtiva e dialética de semelhança e diferença, que reativa questões formalizadas literariamente no passado para conseguir pensar seu próprio momento com profundidade histórica. Há *ruptura e continuidade* ao mesmo tempo, uma tentativa (talvez incompleta) de

⁹⁵ Como visto no quarto capítulo.

⁹⁶ Como no conto “Meu Tio o Iuaretê”, publicado em 1961.

superação dialética. Uma tentativa de amadurecimento, de sair de nossa “infância perpétua”⁹⁷.

Frederic Jameson assinalou como a pós-modernidade é “incapaz de se desfazer do valor supremo da inovação” (JAMESON, 2005: 13). Isso evidentemente incluí uma série de conseqüências, dentre elas uma preferência “mais pelas rupturas do que pelas continuidades, mais pela liberdade de decisão do que pela tradição” (JAMESON, 2005: 35). Essa ruptura que se explicita a si mesma acaba preocupando-se excessivamente com a inovação e determinada liberdade irreal de criação, negligenciando aquilo que Roberto Schwarz chamou de “as relações entre as formas e a realidade”:

A desregulamentação moderna da arte coloca a crítica em uma situação especial, de que é preciso tirar conclusões. A conseqüência tímida diz que não há mais uma forma canônica, que as obras inovam umas em relação às outras no plano da forma, e que cabe à crítica acompanhar esse processo de transformações e invenções. Você note que nesse raciocínio, em que tudo parece possível, há na verdade uma relação que não está posta em questão, o que faz [com] que a posição toda seja muito menos móvel que a arte moderna e não esteja à altura dela. A liberdade formal de que trata esse raciocínio não incluí a liberdade de alterar *as relações entre as formas e a realidade*⁹⁸, liberdade que para o melhor da arte moderna obviamente é central. A conseqüência enérgica a ser tirada pela crítica, e que lhe daria outra robustez, vai por aí. (...) (SCHWARZ, 1999: 222).

Seguindo o raciocínio de Schwarz, a verdadeira inovação estaria apenas na capacidade de conseguir uma relação entre as formas e a realidade que seja realmente pertinente, e não uma inovação formal sem chão histórico, como se fosse um fim em si mesma. Essa idéia de Schwarz não deslegitima o experimentalismo e a ruptura, mas chama a atenção para o perigo da gratuidade, que, de resto, costuma envelhecer mal.

O esforço de aproveitamento dialético da tradição, em termos de identidade e negação, sem qualquer alarde pela novidade, talvez seja algo mais complexo e difícil de ser realizado. Os romances da década de setenta, estudados aqui enquanto consumações, mostram uma coesão entre si que, no entanto, não foi programada, nem alardeada enquanto ruptura (embora também apontem para rupturas), e, talvez por isso mesmo, mantenham uma força e uma capacidade de interpretação crítica da história brasileira dificilmente encontrada em outras obras do período.

Uma exceção é *Maira* (1976/2009), de Darcy Ribeiro, romance onde se retoma não apenas uma obra, mas praticamente todo o esforço indianista, responsável pelo início do empenho formativo estudado por Candido em nossa literatura, e que constituí

⁹⁷ Como visto no primeiro capítulo.

⁹⁸ O itálico é nosso.

um dos cerne do presente estudo. Em face do vínculo entre Formação e Representação estudado aqui, *Maira* é um retorno a impasses originários em nossa literatura⁹⁹, fazendo deles uma nova figuração, que assume as contradições na representação dos indígenas como nunca antes se havia visto na Literatura Brasileira. Mais do que a consumação de uma determinada obra anterior, *é uma nova figura*, que exige e merece um longo estudo¹⁰⁰.

Em tempo, é importante perceber que os livros da década de setenta vistos aqui como consumações representam mudanças *dentro das obras dos próprios autores*. Ou seja, *Reflexos do Baile* demarca uma mudança de postura, de escrita, de estilo e de compressão política do Brasil em Antônio Callado, que o afasta um pouco de sua produção anterior, *Quarup* (1967) e *Bar Don Juan* (1971), sem mencionar seus primeiros romances. Da mesma forma, *A Hora da estrela* (1977) assinala na obra de Clarice o experimento de uma negatividade irônica e de certa abordagem social que não era, embora já existisse, a tônica de seus livros anteriores. As diferenças entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e o famoso romance de Osman Lins, *Avalovara* (1973) também são visíveis, assinalando a articulação entre sua forte tendência para o ensaio, e para a intervenção cultural, com seu lado imaginativo de ficcionista. Note-se também a diferença na formalização literária de *Sargento Getúlio* em relação ao primeiro romance de João Ubaldo Ribeiro, *Setembro não tem sentido* (1968), alcançando uma voz autêntica que logo se destacou.

Todos esses romances – que representam mudanças significativas dentro das obras de cada um desses autores – possuem algo em comum: *constituem a tomada de consciência de que seu momento presente exigia a procura por uma nova forma para sua produção literária*, formas que conseguissem problematizar em termos literários as inquietações políticas e sociais da conturbada situação política brasileira da década de setenta. Foram e ainda são vanguarda porque, como disse Clarice Lispector, utilizam o experimentalismo para alcançar uma “nova forma, usada para rebentar a visão estratificada e forçar, pela arrebentação, a visão de uma realidade outra – ou, em suma, da realidade” (LISPECTOR, 2005: 97).

⁹⁹ O conflito entre culturas, entre língua indígena e o português, entre oralidade e escrita, dentre vários outros impasses.

¹⁰⁰ Limitamo-nos aqui, nestas últimas considerações, a sugerir que *Maira*, na representação dos indígenas, nossos habitantes originários e constantemente ameaçados pela modernidade, deixa um aviso importante: na falência da modernidade, que tantas vezes parece flagrante, os indígenas não são os únicos ameaçados, senão todos nós.

As consumações estudadas aqui constituem uma formalização ancorada na história que possibilita uma visão madura do país, uma sacudida no imobilismo histórico brasileiro justamente ao apontar para seus vícios e repetições, nossa “infância perpétua”. E o encontro, por parte das consumações estudadas, de matrizes para essa nova elaboração formal em escritores fundamentais como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa evidentemente não pode ser tomada como algo casual, mas é uma prova da força que a acumulação literária atingiu em nosso país, aproveitada naquele momento de modo surpreendente e pouco divulgado. *As consumações deixam mais claro o sentido e as contradições de suas figuras (e vice-versa)*, bem como engendram outros desafios, à espera de escritores que os enfrentem, sem que façam de sua produção apenas “a recunhagem do moderno, a sua nova embalagem, a sua produção em grandes quantidades para novas vendas no mercado intelectual” (JAMESON, 2005: 15).¹⁰¹

O aproveitamento da tradição e dos grandes autores brasileiros nas consumações estudadas são um exemplo da importância da acumulação na literatura brasileira, e de seu aproveitamento crítico, em uma visão “materialista e não tradicionalista de tradição” (SCHWARZ, 1992: 264). O percurso realizado aqui nos permitem afirmar, como em certa passagem de *Grande Sertão: veredas*, que “só quando se tem rio fundo, ou cava de buraco, é que a gente por cima põe ponte” (ROSA, 1970: 349).

¹⁰¹ A produção romanesca brasileira que viria nas décadas de oitenta e noventa, até o fim do século, passaria pelo esforço em encontrar um sentido nacional e coletivo, embora crítico, de *Viva o povo brasileiro* (1981), de João Ubaldo Ribeiro, pelo pastiche de *Em liberdade* (1981), de Silviano Santiago e pela nova desilusão política do início dos anos noventa figurada em *O fantasma da infância* (1994), de Cristóvão Tezza, apenas para citar alguns romances. Embora não seja nosso objetivo prosseguir na análise dessas duas últimas décadas do século XX, atendo-nos aos problemas tratados aqui, é possível sugerir que, se *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, lançado no fim do século, está inspirado em *Esau e Jacó*, como já declarou o autor, e se é verdade que o livro, fundado na oposição entre dois irmãos, reproduz uma falta de opção para o país, *o século termina remetendo ao seu início*. Representa-se mais uma vez uma nação dividida, como estão divididos os irmãos gêmeos, nas duas narrativas, entre um subdesenvolvimento conservador e auto-indulgente, de um lado, e a modernização reacionária e excludente, de outro (simplificando, temos Omar e Pedro, de um lado, e Yaqub e Paulo, de outro). As *Crônicas de fim de Milênio* (1997), de Antonio Callado, retém um sentimento semelhante e são importante registro histórico desse período.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural – O Iluminismo como Mistificação das Massas.” In: *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____ “Conceito de Iluminismo”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

ADORNO, Theodor W. *Dialéctica Negativa*. Madri: Ediciones Akal, 2005.

_____ *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____ *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003a.

_____ *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____ *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____ *Dante – Poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____ “Introducción. Propósito y método”. In: *Lenguaje Literario e Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969.

_____ *Ensaio de Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2002.

ALMEIDA, Hugo. (org.) *Osman Lins: O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim Editorial, 2004.

ANDERSON, Perry. “Trajetos de uma forma literária”. In: *Novos Estudos Cebrap 77*. São Paulo, março de 2007.

ANTÔNIO, João (Ferreira Filho). *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1963.

_____ *Leão de chácara*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

_____ “Corpo-a-corpo com a vida”. In: *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.

ARANTES, Paulo. “Nação e Reflexão”. In: *Moderno de Nascimento*. ABDALA JUNIOR, Benjamin./ SALETE DE ALMEIDA, Cara. (org.). São Paulo: Boitempo Editorial, 2006

_____ ”Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo”. In: *Sentido da Formação. Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector. Com a ponta dos dedos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. “Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente”. In: *Achados e Perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.
- _____ “Pedaço de conversa (Resposta a Antônio Callado)”. In: *Enigma e comentário. Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____ “O Baile das Trevas e das Águas” In: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____ “Movimentos de um leitor. Ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido”. In: *Dentro do Texto, dentro da vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____ “O mundo misturado. Romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos CEBRAP* n. 40, novembro de 1994.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail./P. N. MEDVEDEV. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- _____ *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BASTOS, Hermenegildo. “Permanência da Literatura. Direção da Prática Literária na Era do Multiculturalismo e da Indústria Cultural.” In: *Fronteiras da Literatura. Discursos Transculturais*. Volume 2. LOBO, L. (org.) Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____ “Formação e Representação”. In: *Revistas Cerrados* n. 21. Revista do Curso de Pós-graduação em Literatura. Brasília: Universidade de Brasília – UnB, 2006.
- _____ “Literatura e História em Perspectiva brasileira”. In: Editora UFS. São Cristovão, 2009.
- _____ “O Custo e o Preço do Desleixo: Trabalho e Produção em ‘A Hora da Estrela’ ”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. N. 6, 2002. p. 141-150.

_____”Inferno, alpercata: trabalho e liberdade em ‘Vidas Secas’ ”. In: Posfácio à “Vidas Secas”. Rio de Janeiro. Record, 2008.

_____“Guimarães Rosa e Graciliano: um antagonismo fecundo”. In: <<http://www.revistabula.com/posts/ensaios/guimaraes-rosa-e-graciliano-um-antagonismo-fecundo>>

_____“As artes da ameaça: um percurso de *Vidas Secas* a *Meu tio iuaretê*”, 2009. In: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/41-edicao-no08/550-as-artes-da-ameaca-um-percurso-em-vidas-secas-e-meu-tio-o-iauarete>>

_____ “Água brusca. Utopia e Ameaça na poesia de Manuel Bandeira”, 2009. In: <[Http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/index.htm](http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/index.htm)>

_____ “Dialética – por quê? Para quê?” In: Teoria e Prática da crítica Literária Dialética. Editora UnB. Brasília, 2011.

_____ “Nosso tio, o João”. Unb-revista, ano V, n. 10, 2004.

_____ *As artes da ameaça. Ensaios sobre literatura e crise*. Editora Outras Expressões. São Paulo, 2012.

BAHTI, Timothy. “Auerbach’s Mimesis: figural structure and historical narrative”. In: *Allegories of History – Literary Historiography after Hegel*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

BENJAMIN, Walter. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____ *Charles Baudelaire. Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 2000.

BERG, Walter Bruno. Debates e textos presentes em V Colóquio UERJ. Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

BERGMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo/Rio de Janeiro. Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. “Uma figura machadiana”. In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

- _____ BOSI, Alfredo; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mario; FACIOLI, Valentim. (org.) *Antologia & Estudos. Machado de Assis*. Editora Ática. São Paulo, 1982.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco. Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BUENO, Luís. “Antonio Candido leitor de Graciliano”. Editora UFPR. Revista Letras, Curitiba, N. 74, p. 71-85, JAN/ABR. 2008.
- _____ *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la Dialéctica Negativa*. Madri: Siglo 21 editores, 1981.
- _____ *Dialéctica do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BRUNN, Albert von. “Entre Michel de Montaigne e o *Coração das Trevas*”. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. (org.) *Brasil, País do Passado?* Edusp, Boitempo editorial. São Paulo, 2002.
- CALLADO, Antonio. *Reflexos do Baile*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- _____ *Quarup*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1982.
- _____ *Bar don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____ *Crônicas de Fim de Milênio*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1997.
- _____ *Censura e Outros problemas latino-americanos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.
- _____ “Lembranças de Dona Inácia”. In: LINS, Osman. (org.). *Missa do Galo. Variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus editorial, 1977.
- _____ “Há um século o Brasil afunda com Canudos”. In: *Folha de São Paulo*, 20/4/96.
- _____ “Introdução”. In: FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- CANDIDO, A. “Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- _____ *Formação da Literatura Brasileira. Momentos decisivos*. São Paulo: FAPESP/Ouro Sobre Azul, 2009.
- _____ *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006.

_____ *Textos de Intervenção*. DANTAS, Vinicius. (org.) São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

_____ *A Nova Narrativa*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199-215.

_____ *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro. Editora 34, 1992.

_____ “Mundos cruzados”. In: RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Record, 2007.

_____ “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004a.

_____ “O homem dos avessos”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002a

_____ “Notas de Crítica Literária - *Sagarana*”. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2002.

_____ “No *Grande Sertão*”. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2002.

_____ “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2002.

_____ *Iniciação à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARONE, Modesto. “Um roteiro do conceito de figura”. In: *Figura*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CASTELLO BRANCO, Carlos. *A Renúncia de Jânio*. Brasília: Senado Federal, 2000.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. Debates e textos presentes em V Colóquio UERJ. Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CÉSAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

CHAMBERLAIN, Bobby J. “Sob o limiar da fala: linguagem e representação do subalterno em *Vidas Secas* e *A hora da estrela*” In: *Trocas Culturais na América Latina*. Org: L. A. Brandão Santos and M. A. Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

- CHIAPPINI, Ligia. “Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora”. In: *Leitores e Leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. São Paulo: Paz e terra, 1967.
- CORPAS, Danielle. “Grande sertão: veredas e Formação Brasileira”. Revista da ANPOLL, v. 24, p. 261-288, 2008.
- COSTA LIMA, Luiz. Debates e textos presentes em V Colóquio UERJ. Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____ “Sob a face de um Bruxo”. In: *Esparsa Demanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1981.
- _____ “Machado: mestre de capoeira”. In: *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- _____ *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- CRUZ COSTA, João. *Pequena História da República*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1989.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões. Campanha de Canudos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1970.
- DALCASTAGNE, Regina. “Contas a prestar: o intelectual e a massa em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector”. In: Revista de crítica literária latino-americana. Ano XXVI, n. 51. Lima-Hanover, 2000.
- D’INCAO, Maria Ângela. “Serás um país cruel, disse a fada ao Brasil”. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. (org.) *Brasil, País do Passado?* São Paulo: Edusp, Boitempo editorial, 2002.
- DRESSEL, Helga. “Espera ou ação: na engrenagem da culpa”. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. (org.) *Brasil, País do Passado?* São Paulo: Edusp, Boitempo editorial, 2002.
- EMÍLIO, Paulo. *Três Mulheres de Três PPPês*. Rio de Janeiro: Cosaf Naif, 2007.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- _____ *Os Donos do Poder*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo. Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FLORES, Elio Chaves. “A consolidação da República: rebeliões de ordem e progresso”. In: *O Brasil Republicano I: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

FLORES, Eiliko. *Ironia e Negatividade em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins*. Dissertação de mestrado - TEL. UnB, 2007.

_____ “Confrontos e Convergências entre ‘A hora da estrela’, de Clarice Lispector, e ‘A Rainha dos Cárceres da Grécia’, de Osman Lins”. Anais do XI Encontro Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Abralic, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade. I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro. Graal, 1977.

FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Folha de São Paulo. São Paulo, 2003.

_____ “Intestino Grosso”. In: *Contos Reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

FRAGELLI, Pedro Coelho. “O Memorial de Aires e a Abolição”. In: *Novos Estudos – CEBRAP. No. 78*. São Paulo, 2007.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GABEIRA, Fernando. *Que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

GALEANO, Eduardo. *De pernas pro ar. A escola do mundo ao avesso*. São Paulo, L&PM: 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1972.

GASPARI, Elio. *A Ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____ *A Ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

GOETHE, Wolfgang. *Fausto. Primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOMES, João Carlos Teixeira. “João Ubaldo e a Saga do Talento Triunfante”. In: BERND, Zilá. (Org.) *João Ubaldo Ribeiro. Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.75-102.

GONÇALVES, João Felipe. *Rui Barbosa. Pondo as Idéias no Lugar*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2000.

GONZAGA, Sérgio. “Literatura Marginal”. In: *Crítica Literária em nossos dias e Literatura Marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1981.

- GOUVEIA, Arturo. “O Legado de Antonio Callado”. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. (org.) *Brasil, País do Passado?* São Paulo: Edusp, Boitempo editorial, 2002.
- GUIMARÃES, Helio de Seixas. “O Machado terra-a-terra de John Gledson”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*. No. 77. São Paulo, 2007.
- GUINSBURG, Jacob. & RIBEIRO, Maria Augusta H. W. “A consciência do espetáculo no espetáculo da consciência.” In: *Diálogos sobre Teatro*. São Paulo: Edusp, 2002.
- GUMBRECH, Hans Ulrich. Debates e textos presentes em V Colóquio UERJ. Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- HANSEN, João Adolfo. Debates e textos presentes em V Colóquio UERJ. Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- HATOUM, Miltom. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- HERMANN, Jacqueline. “Religião e política no alvorecer da República: os movimentos de Juazeiro, Canudos e Contestado”. In: *O Brasil Republicano I: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Antonio Callado, profissão escritor”. *Jornal do Brasil*, 11/07/1981.
- _____. *Impressões de Viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. (ORG.) *Poesia Jovem – anos 70*. Rio de Janeiro: Abril Educação, 1982.
- HOLLANDA, Sérgio. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.
- HORKHEIMER, Max. *Crítica de la Razón Instrumental*. Madri: Editorial Trotta, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- _____. *A Theory of Parody*. Chicago: University of Illinois Press, 2000a.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernidade: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- _____. *O Inconsciente Político. A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- _____. *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. *Modernidade Singular. Ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- _____ “O Romance Histórico ainda é possível?” In: *Novos Estudos Cebrap* 77. São Paulo, março de 2007.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A Tessitura Dissimulada. O social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- KAHN, Daniela. Mercedes. *A Via Crucis do Outro. Identidade e Alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- KIERKEGAARD, Soren. *Conceito de Ironia. Constantemente Referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora São Francisco, 2005.
- LACERDA, Rodrigo. “Enfrento, Logo Existo. Uma leitura de Sargento Getúlio”. In: BERND, Zilá. (Org.) *João Ubaldo Ribeiro. Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p. 51-73.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____ *Uma carta, uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____ *Ensaaios e Anseios Crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.
- LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- _____ *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____ *Avalovara*. São Paulo: Companhia da Letras, 2005.
- _____ *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus editorial, 1979.
- _____ *Do Ideal e da Glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus editorial, 1977.
- LINS, Álvaro. “Valores e misérias das Vidas Secas”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1990.
- _____ *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____ *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____ *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____ *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.) *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

- LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Zero. Romance pré-histórico*. Brasília: Editora Brasília, 1975.
- LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *La novela Histórica*. Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona –Buenos Aires –México. D. F., 1976.
- _____. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esau e Jacó*. Obras Completas. V.8. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962a.
- _____. *Memorial de Aires*. In: Obras Completas. V. 9. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962b.
- _____. *Dom Casmurro*. In: Obras Completas. V. 7. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962c.
- _____. *Diálogos e Reflexões de um relojoeiro. Escritos de 1886 (“A + B”), de 1888 e 1889 (“Bons Dias”), recolhidos da “Gazeta de Notícias”*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1956.
- _____. *A semana*. In: Obras Completas. V. 26. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962d.
- _____. *A semana* In: Obras Completas. V. 27. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962e.
- _____. *Crônicas*. In: Obras Completas. V. 22. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962f.
- _____. “A Desejada das Gentes”. In: *Várias Histórias*. Obras Completas. V. 14. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Brasileira, 1962g.
- MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: a Crítica do Conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis. Volume três: Maturidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. “Organização, prefácio e notas”. In: *Diálogos e Reflexões de um relojoeiro. Escritos de 1886 (“A + B”), de 1888 e 1889 (“Bons Dias”), recolhidos da “Gazeta de Notícias”*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1956.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. “Apresentação, comentários e notas”. In: GOETHE, WOLFGANG VON. *Fausto. Primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

- MÉSZÁROS, Istvan. *Marx: a Teoria da Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- MEYER, Augusto. *Camões, o Bruxo e outros estudos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- _____ *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- _____ *A Chave e a máscara*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1964.
- _____ *Os três navios negreiros*. Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária. Campinas, número 4, dezembro de 1984.
- MEYER, Merlyse. *Folhetim*. Rio de Janeiro. Companhia das Letras, 1996.
- MORSS, Susan. *Origen de la Dialéctica Negativa*. Madri: Siglo 21 editores, 1981.
- _____ *Dialéctica do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001
- MOSER, Benjamin. *Clarice*,. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *O Governo João Goulart. As lutas sociais no Brasil – 1961-1964*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- MÜECKE, Douglas Colin. *Irony and the Ironic*. London and New York: Methuen, 1982.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NEPOMUCENO, André Matias. *Retrato em movimento: crítica cultural e dialéctica no Brasil: uma abordagem da obra de Roberto Schwarz*. Tese. UnB, 2006.
- NEVES, Margarida de Souza. “Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX”. In: *O Brasil Republicano I: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos finais*. Brasília: EdUnB, 2002.
- PACHECO, Ana Paula. “O lugar do mito no *Grande Sertão*”. NOVOS ESTUDOS CEBRAP 81. Julho de 2008. pp. 179-188.
- PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. Rio de Janeiro: Editora brasiliense, 1985.
- _____ “O Mundo Sem Aspas”. In: *Osman Lins: O Sopro na Argila*. São Paulo: Nankim Editorial, 2004.
- PASTA JÚNIOR, José Antônio. “O romance de Rosa. Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. Novos Estudos CEBRAP N. 55. Novembro de 1999.
- POMPEU, Renato. *Quatro Olhos*. São Paulo: Editora Alfa ômega, 1976.

- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias. Ficção e política nos anos 70*. São Paulo: Mercado de Letras. Editora da UFSCar, 1996.
- PEREIRA, Astrogildo. *Machado de Assis, ensaios e apontamentos avulsos*. Brasília: Fundação Astrogildo Pereira, 2008.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.
- PINHEIRO, Marcos Sílvio. *Antonio Callado e o Romance dos 70*. Dissertação de Mestrado. UnB. Brasília, 1992.
- PRADO JR., Caio. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 1983.
- _____. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 2008.
- _____. *Viagem*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- _____. “Pequena história da República”. In: *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1970.
- _____. *Memórias do Cárcere V.1 e 2*. São Paulo: Martins Editora, 1970.
- RESENDE, Maria Efigênia Lage de. “O processo político na Primeira República e o liberalismo oligárquico”. In: *O Brasil Republicano I: O tempo do liberalismo excludente. Da proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2005.
- _____. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Record, 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1964.
- _____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio, 1970. 7. edição.
- _____. *Tutaméia – Terceiras estórias*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1976.
- _____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1969.
- _____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP/FAPESP, 2004.

- ROSENFELD, Kathrin. Debates e textos presentes em V Colóquio UERJ. Erich Auerbach. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- SÁ, Olga de. *A Escrita de Clarice Lispector*. Petrópolis. Editora Vozes, 1979.
- SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____ *Um romance de geração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- SANTOS, Maria Izabel Brunacci Ferreira dos. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Tese. UnB, 2006.
- SCHOENTJES, Pierre. *La Poética de la Ironia*. Madri: Cátedra, 2003.
- STARLING, Heloísa. *Lembranças do Brasil. Teoria, Política, História e Ficção em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro. IUPERJ/Editora Revan, 1999.
- SUSSEKIND, Flora. *Brasil: os anos de autoritarismo. Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____ *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SUSSEKIND, Carlos & Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil S. A., 1975.
- SCHWARZ, Roberto. "A Brazilian Breakthrough". In: *New Left Review*, n. 36, 2005.
- _____ "Complexo, moderno, nacional e negativo". In: *Que Horas são?* São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
- _____ *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1992.
- _____ *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- _____ "Os Sete Fôlegos de um Livro"; "Adequação Nacional e Originalidade Crítica", "Uma conversa sobre *Duas Meninas*". In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____ "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem' ". In: *Que horas são?* São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- _____ "Cultura e Política, 1964-1969". In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____ "Leituras em Competição". In: *Novos Estudos – CEBRAP*. N. 75. São Paulo, jul., 2006.
- _____ "Sobre as três mulheres de três PPPês" In: *Três Mulheres de Três PPPês*. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2007.

- _____ “Grande Sertão: estudos”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. (Org.) *Guimarães Rosa. Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1983.
- _____ “Notas do debatedor”. In: *Dentro do texto, dentro da vida. Ensaios sobre Antonio Candido*. D’INCAO, MARIA ANGELA; SCARABÔTOLO, ELOÍSA FARIA (ORGS.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SCLIAR, Moacyr. *Mês de Cães Danados*. Porto Alegre: L& PM, 1977.
- _____ “Grande escritor – autenticamente brasileiro”. In: RIBEIRO, João Ubaldo. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmera lenta*. São Paulo: Editora Alfa-omega, 1979.
- TELLES, Ligia Fagundes. *As Meninas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- TEZZA, Cristóvão. *O fantasma de infância*. São Paulo: Editora Record, 1994.
- VALENTE, Luiz Fernando. “João Ubaldo Ribeiro: a ficção como história”. In: BERND, Zilá. (Org.) *João Ubaldo Ribeiro. Obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005 . p. 181-201.
- VERISSIMO, Erico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- TÜRQUE, Christopher. “Sociedade da Sensação: a estetização da luta pela existência”. In: *Ensaios Frankfurtianos*. São Paulo: Cortez editora, 2004.
- VOLTAIRE (FRANÇOIS-MARIE AROUET). *Cândido*. Rio de Janeiro: Clássicos econômicos Newton, 1994.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um. Crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana Paperbacks, 1983.
- WISNIK, José Miguel. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- WHITE, Hayden. “La História de Auerbach: Causalidad Figural e Historicismo Modernista.” In: *Teorias de la História Literária*. ALMERÍA, L. ESCRIG. , J. A. (ORG.) Madri: Arco/lebros, 2005.
- _____ *Trópicos do Discurso*. São Paulo: Edusp, 2001.
- WOOD, Michael. “Um mestre em ruínas”. In: *Folha de São Paulo. Mais!* São Paulo, 21/7/ 2002.

