

TRADIÇÃO E TALENTO MACHADIANOS EM *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

Maria das Graças Maciel*

Pelo questionamento de certas regras convencionais, Machado de Assis engenha com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma obra literária despretensiosa e de bom humor manifestada no tom ocasional, digressivo e coloquial da maioria dos seus contos e romances. Sua escritura lírica é revestida por uma ironia viva e paradoxal.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o autor mais clássico de nossa literatura (literatura estamos entendendo como *um vastíssimo corpus integrado por aquela parcela da produção escrita em que o imaginário se sobrepõe ao conceitual*), cultiva a arte literária com um traço de originalidade, um *talento individual* que exclui *quaisquer preocupações viscerais* em agradar a facções da moda clássica ou romântica ou realista/naturalista. Suas *pretensões* restringem-se ao campo da intelectualidade e da arte na busca de uma literatura que outorgue ao velho estilo europeu um novo estilo brasileiro, a inteligibilidade no Brasil do século passado. Ao escrever esta obra que é a *implosão da tradição* e o *respeito pelo cânon ocidental* o autor a *inscreve no centro vivo da tradição moderna*.

O *bruxo carioca*, segundo Drummond, arquiteta a narrativa com o respeito próprio de quem conhece muito bem as normas lingüísticas e literárias que um artista deve à tradição recebida dos clássicos gregos, franceses, ingleses, da bíblia, dos folhetins em moda. Burila seu talento inusitado e mostra inovação sem se prestar ao patético do *nacionalismo* (estamos considerando nacionalismo como *interesse pelas origens generalizado como evocação nostálgica*

* Mestranda em Literatura pela Unesp – Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto – S.Paulo.

do passado, representação épica de situações e personagens, descrição exótica ou bucólica da terra natal, idealização estereotipada da cultura popular) do folhetinesco, mas à prática de uma escritura que se pretenda universal nas particularidades. Sua literatura

é a figuração do homem numa situação concreta, frente a um problema que o instaura em crise(...) Possui uma linguagem envolvente: ela conta com a participação do receptor da mensagem de modo muito mais radical que as demais formas de linguagem (Santos, 1978, p. 62).

Na sua literatura, pelo fascínio alógico da sua paradoxal escritura, há originalidade mesmo no tradicional. Northrop Frye escreve sobre este princípio de originalidade,

*Um artista original aparece e nós dizemos que ele não é convencional, que ele representa uma ruptura da tradição. Mas se ele for realmente original logo mostrará uma qualidade tradicional, embora num nível mais profundo de tradição.
(Frye, s/d, p. 152).*

Embora José Luís Jobim levante a questão da *perenidade* alegando que *nenhum texto é original* porque há no fluxo de imaginação, idéias, juízo, raciocínio *imitados* nos clássicos, o talento individual do autor carioca em questão se traduz como representação literária de caráter original que *não trata apenas da leitura de obras de uma diversidade fundamental mas no modo de representá-las literariamente*. Desta forma, a literatura machadiana se propõe a buscar a *originalidade*, critério essencial para ser literatura machadiana. Há uma atmosfera de *entretenimento, crítica à incoerência da sociedade influenciada* por uma política e uma religião de patriarcado (enquanto os países da Europa passavam por

transformações fundamentais nestes setores, ficávamos, exceto na obra de Machado de Assis, à margem das mesmas) gramaticalização e adequação do uso da linguagem literária.

Ao nível actorial atenta-nos a confecção da linguagem com a qual se descreve o *ethos* do narrador. Seu *ethos* é concebido com humor e elegância, na opacidade enxuta dos substantivos, sem adjetivação desnecessária. Brás Cubas, que se autodenomina com sagacidade, *um autor defunto não um defunto autor* propõe raciocínios para o leitor sobre temas ontológicos como a verdade das **ideologias**. Depois de comercializar um emplastro, morre e *post-mortem* escreve suas memórias. Com sua presença *fantástica* (embora transvestida em *sobrenatural*) remete ao leitor, através de suas memórias, seu intento de seguir por caminhos bifurcados entre a *literatura* e a *filosofia* com a vivacidade evocada na distinção lógica machadiana do texto,

este livro é escrito com pachorra, com pachorra de um homem já desafrontado da brevidade de um século, ora supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, coisa que não edifica nem destrói(...) (Machado, 1979, p. 19).

O foco narrativo está na primeira pessoa; o *eu* se dirige para a segunda pessoa, *tu* em posição de igualdade.

O narrador, quase narratário¹ conversa com personagens históricas e mitológicas recriando a distensão de um espaço e de um tempo imaginários. Há num método dialético cartesiano, uma espacialidade sógnica, tempo e espaço têm a mesma relevância como se o narrador convidasse o leitor para descobrir fenômenos que Merleux-Ponty mais tarde denomina *pontos de passagens* da percepção da comunicação.

O escritor fala bem do mundo e das coisas, ele também, mas não finge dirigir-se em todos a um só espírito puro,

dirige-se neles justamente à maneira que tem de instalar-se no mundo, diante da vida e da morte, toma-os onde estão, e arranjando entre os objetos, os acontecimentos, os homens, intervalos, planos, iluminações, toca neles as mais secretas instalações, se ataca aos seus laços fundamentais com o mundo e transforma em meio de verdade sua mais profunda parcialidade. (Merleux-Ponty, 1974, p.140-141)

O narrador-quase narratário, com sarcástica despretensão, entabula um monólogo-diálogo com o leitor. O personagem ironiza a credulidade religiosa, evoca personagens bíblicas cristãs e divindades homéricas, num convite ao uso humano da própria racionalidade. Com um humor informal e inteligente o narrador, sempre em primeira pessoa, se posiciona frente a frente com o leitor e lhe desafia para que ouça seu monólogo. Por fim, ele recai num hermético silêncio shakespeariano que traduz a hipótese de que, encontrar a essência religiosa e/ou poética da humanidade no mundo dos humanos, torne-se uma tarefa dos *mortos*. Além da função lúdica da arte como um fim em si mesma, há uma função expressiva e um modo privilegiado de expressão lingüística.

Há sempre a escolha apropriada do léxico. A satirizar o conto, *Candide*, de Voltaire, a palavra *nariz*, mordazmente está, por vezes (capítulos quarto, 48º, 49º e 117º) relacionada ao campo semântico de independência física e psicológica. Recriam-se, nestes contextos, o verso e o reverso da significação do ditado popular brasileiro, *cada um é dono do próprio nariz*. A palavra *defunto* (do latim, *o que está pronto*), transubstancia a carga léxica para a carga semântica do termo, talvez, a ironizar o silêncio do brasileiro diante da realidade brasileira, o silêncio que mostra o *gran-finale* dos dramas e tragédias de Shakespeare, a *melopéia* das *vãs filosofias* que não permitem ao homem ouvir a música que provém da beleza do **céu** e da **terra**. No céu, na concepção de além-túmulo, defunto manda e

desmanda no próprio nariz disputando seu poder apenas com os vermes (a dedicatória do livro pode ser um exemplo da ironia: *Ao verme que primeiro corroeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas*). O autor convida o leitor para uma reflexão *jungiana* sobre a significação da morte, sobre a conciliação dos opostos. Nos níveis do enunciado e da enunciação, vida e morte se harmonizam naturalmente sem que se necessite nenhuma explicação para a existência da morte pois este é o *fatum*, concessão do homem consigo mesmo por uma auto-rejeição. Brás Cubas evoca uma *entidade* invisível à nudez do olhar, oferecendo aos vermes suas memórias, sugerindo assim a hipótese de que melhor exemplo biológico de comunidade solidária é a microbiana. No capítulo 25, *Na tijuca*, Machado de Assis põe na boca de Brás Cubas, *Que bom é estar triste e não dizer coisa nenhuma*. Metaforicamente o autor defunto, Brás Cubas ironiza a ótica aristotélica e cristã. Questiona o *dilema agostiniano*, a *rerum natura* e as perspectivas da natureza da humanidade (Capítulo XII) diante dos dilemas criados pelo próprio homem, desde que o homem saiba *reduzir metafisicamente* a função da arte, da filosofia, da religião à função de viver *mecanicamente* a condição humana da essencialidade (ou *semelhança*) divina e cristã. Brás Cubas, tanto quanto as personagens femininas são portadores de deficiências de caráter moral mas essas deficiências não são levadas a sério. Brás Cubas é o próprio *desvio* mas se *reabilita* escrevendo suas memórias.

A *transleitura* de *Memórias Postumas de Brás Cubas* suscita no espírito do leitor um *espanto* e a certeza de um clima favorável de ideário estético² no qual a ficção elegante e difusamente se distingue da Filosofia. Há um espaço ainda que estreito entre a representabilidade literária e a apresentação de conceitos sobre a religião, a duplicidade da natureza comum e artificial. Há um narrador-quase-narratário que alerta ao leitor sobre a função *poética* (com o mesma função mais tarde estudada por Jakobson) da leitura literária. O narrador-narratário se distancia e se aproxima do leitor, numa tensão dialética entre a função referencial e metalingüística. Esta é

uma das características da modernidade do livro.

Relega-se ao passado a dependência folhetinesca na ficção brasileira³.

Há na obra, a aceitação do cânon literário ocidental⁴ manifestado nas citações da literatura de Homero, Sterne, Xavier de Maistre, Voltaire. Além das citações explícitas, a obra machadiana em questão apresenta algumas características encontradas anos depois nas obras impressionistas, a exemplo de Proust, Thomas Mann, Joseph Conrad, Tchecov, Henry James.

Há uma estrutura não linear, um *quase* cansaço da vida (talvez, no silêncio da invisibilidade merleau-pontyana) e a análise psicológica, em detrimento da narrativa centralizada nas peripécias exteriores sem que se ofusque o brilho literário da frase que surge na conclusão do livro: - *Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.*

Às bem talhadas características do gênero cômico-fantástico presentes em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, acrescenta-se,

a quintessência do abasileiramento do estilo, realizado por Alencar, numa época – o nosso segundo Oitocentos – de intensa (e, em muitos aspectos, rígida) gramaticalização do idioma, daí seu seu período ser ao mesmo tempo castiço e dúctil, clássico e vivo, fruto e fonte do enriquecimento léxico e fônico do português (Merquior, 1979, p. 161).

No Brasil, o Romantismo, ainda no tempo da produção machadiana é resultado da consciência ingênua de artistas românticos que obliteram a criticidade sem clichês românticos. Ao contrário da produção literária brasileira do primeiro Oitocentos a obra machadiana *representa e reapresenta um aprofundamento (bem estilizado) filosófico da nossa visão poética, numa sintonia com toda a literatura do ocidente* (Merquior, 1979, p.154).

Procura-se o equilíbrio das faculdades intelectuais, traduzida num *universalismo de alma brasileira*. Numa síntese de filosofia fragmentada e literatura sem compromisso moral *estabelecido* é acrescida a *explicação da hegemonia da função problematizadora* na literatura. O artista da obra literária não pode fugir do momento histórico-social em que vive. O romance machadiano responde com a historicidade ao questionamento do parnasianismo sobre a tese da *arte pela arte*. Em resposta a este questionamento, cumpre-se, na obra de Machado de Assis, um papel novo para a literatura, o de fazer elocubrações sarcásticas sobre o sentido da existência, sem desagradar ao leitor, revitalizando recursos artísticos *do papel do cânon ocidental*.

Segundo Harold Bloom, o *cânon ocidental* busca inspiração em Aristófanes, *são os casos de "influenza"* ou influência, de contaminação ou contágio. Toda a influência real é uma angústia de contaminação. Não é a contaminação como figura da retórica clássica grega mas da romana. Vem do teatro. Os romanos descreviam a prática de Sêneca como *contaminação*. Consistia em tomar emprestados heróis da tragédia grega: de Ésquilo, Sófocles e, mais que qualquer outro, Eurípedes. (...) A contaminação também é, naturalmente, uma técnica de Shakespeare. Seu Marco Antônio, seu Júlio Cesar ou Cleópatra contaminam decididamente todas as versões anteriores.

Acredita Bloom que apesar do idealismo do escritor argentino Jorge Luís Borges, autor de *Ficcões*, *O Aleph*, *O livro dos sonhos*, *cânon ocidental*, é algo que Borges compreendia muito bem, como se vê em sua história maravilhosa e muito engraçada, *Pierre Menard, Autor do Quixote*. Borges aqui, como de hábito, estava seguindo a trilha de Kafka, naquela parábola chocante intitulada "A Verdade sobre Sancho Pança", que é uma versão extraordinária, pré- Menard, da mesma coisa.

Na parábola de Kafka, Sancho Pança é o verdadeiro autor de *Quixote* porque foi ele que sonhou D. Quixote. Ele é o seu pesadelo. Sancho está meio enlouquecido, de tanto ler histórias do

que nós hoje chamaríamos ficção científica. Este é um fenômeno muito antigo(…) (Bloom, p. 6, 1995).

Nota-se, sem se dissociar de Bloom que nosso *bruxo* clássico brasileiro já antecipa ao escritor platino contemporâneo *a obediência ao cânon ocidental*.

Inovando-se sempre, o estilo culto de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, toma um clima despretensioso de bom entretenimento e de edificação que agrada aos leitores de meios culto e popular.

A visão crítica do autor reflete, *sem apontar muito para o rosto histórico do patriciado local*, o momento social e histórico em que vive. A *Segunda Revolução Industrial* traz para a arte um clima de vazio existencial traduzido num *subjetivismo* que declina na prosa impressionista. *Tal como a poesia de Baudelaire (e com os seus descendentes, os simbolistas como Mallarmé e Rimbaud) se estende igualmente a outro aspecto, que é a natureza do público impressionista.* (id. ibid. p. 152). O público da obra impressionista é mais exigente, não cabe ao artista agradar ao leitor mas permanecer senhor de uma *neutralidade* inexistente no mundo dos homens, à margem de circunstâncias que não seja a *do pleno* uso das faculdades mentais.

Na eloquência machadiana encontrada no diálogo de um morto com o leitor, há um conteúdo universalista. A custosa prosa do mundo europeu estilizada na prosa brasileira de veleidades cosmolitas traz para a nossa literatura o melhor da *modernidade*. Longe de ter um aspecto somente de *imitação*, verbalizam-se com literariedade brasileira os *valores estáveis do mundo de Homero e da bíblia*, no *olhar machadiano*. Auerbach mostra a visão da realidade européia em *Mimese*. Os estilos de Homero e da bíblia⁵ tratados em *Mimese*, de Auerbach, representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do *primeiro plano*, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realçamento de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo

do tácito, multiplicidade de planos, mutivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do historicamente de vinte e aprofundamento do problemático. (Auerbach, 1971, p.1-20).

Por outro lado, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* acrescenta-se à nossa literatura, a realidade em sendo (por que não?)

obnubilação, barbarização – outros tantos nomes para aquele processo de aprendizagem ou sincretismo que, num vislumbre de rara lucidez, Sílvio Romero enxergou como básico na formação não só da gente mas principalmente da cultura brasileira (Paes, 1990, p. 64).

Acrescenta-se à obra machadiana o espírito de vivacidade e malícia do autor que,

Sendo ele próprio mulato, torna-se o maior romancista brasileiro, prova a capacidade intelectual e artística dos mulatos e demonstra a oportunidade que o Brasil tem apresentado aos membros de todas as raças (Sayers, 1958, p.433).

A técnica dos capítulos curtos com títulos a mais das vezes irônicos parece ser talhado para

figurar o tipo do gozador elegante e cínico que, num texto autobiográfico se distrai a fixar os ridículos, pecados e fraquezas alheios, por eles obliquamente justificando uma moral de interesse próprio. Brás Cubas se dá ao trabalho de explicitar as justificativas nas pachorrentas reflexões a que naturalmente o convida o seu eterno ócio de defunto sem mais nada por viver(...)(Paes, 1990, p. 82).

Inovando-se, *o próprio divertimento é capaz de atuar como veículo de formação ética* (Merquior, 1979, p. 153). A criação da sarcástica e imaginária suma filosófica é um sarcasmo contra o pensamento disfórico/ eufórico perante o momento histórico. É sua neutralidade perante o sectarismo político-filosófico.

O *HUMANITISMO*, filosofia criada por Quincas Borba, personagem de romance, Quincas Borba é citado no capítulo 117, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Segundo essa teoria *nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias* (Machado de Assis, 1971, p. 142). Não pode haver somente graça artística no universo literário machadiano mas uma visão da vivacidade da alma do brasileiro amalgamada ao céptico espírito da obra de Voltaire.

Segundo Merquior, a literatura machadiana é plena de imaginação,

O mais acabado exemplo brasileiro de “escrita artística” é , O Ateneu de Raul Pompéia: mas o grande e originalíssimo representante nacional do espírito e da literatura impressionista é Machado de Assis, um contemporâneo, pelo nascimento, dos ultra-românticos. (Merquior, 1979,p.153)

No que diz respeito ao domínio do estilo, seu talento natural adquirido da palavra fluente mostra a escritura literária que obedece à tradição européia feita através da leitura principalmente dos clássicos ingleses e franceses. A bíblia judaico-cristã, Homero, Sterne, Xavier de Maistre são as referências explícitas da obra. Sobre a importância de suas fontes, Machado de Assis usa o estratagema lúdico e de bom humor de responder às críticas de Capistrano de Abreu para que não se devesse ter dúvida de seu romance ser um *romance, por ser anti convencional e de influência estrangeira*. Responde a Capistrano de Abreu, no prólogo da quarta edição do livro, *que sim e que não;*

que era romance para uns e não o era para outros. A Macedo Soares que talvez, estivesse duvidando de sua *escritura de romance nacional*, o escritor brincante responde já na pele de sua personagem. Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. (...) De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. Nestas respostas à crítica de sua época, Machado de Assis, analisa e reafirma a aceitação de influências estrangeiras. Suas influências, no entanto não são apenas obediência aos cânones clássico, romântico, ou realista. Obedecia a modelos acrescentando a eles a modelagem artística do próprio talento. E esta modelagem se faz (apesar da desmistificação do religioso na prosa machadiana) como uma síntese do que escreve T. S. Eliot, toda vez que surge um escritor novo ele altera a tradição. O autor, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* desdenha preconceitos, aceita o pensamento e estilo europeus. Permitindo ao cérebro a organização e o comando das paixões, se diz escritor de instinto de nacionalidade. O pensamento de brasilidade está na manifestação e refinamento da palavra.⁶ Segundo o próprio Machado de Assis, em seu famoso *Instinto de nacionalidade, o que se deve exigir do escritor, é um certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trata de assuntos remotos no tempo e no espaço* (Machado, s/d, p. 159). Um dos recursos usados pelo autor para apresentar a sutileza e a vivacidade desse sentimento íntimo, desse vago *instinto de nacionalidade* é reconhecer a nacionalidade íntima de recursos semânticos do nosso léxico e do nosso estilo.

O *instinto de nacionalidade*, uma estrutura fabular sem linearidade, os recursos de concatenação entre o tempo e o espaço, o ambiente, as personagens que se movem num caos de situações desajustadas mostram a face criadora do artista, sobrepujando ainda a prosa impressionista do romance *intelectualmente sofisticada, exigente de leitor bem mais sofisticado que o de Balzac, Dickens ou Zola*” (Merquior, 1979, p. 152). Há sempre a interferência dos

personagens e dos acontecimentos na ocasião em que melhor o leitor pode apreendê-los, *recusando-se a sacrificar a complexidade da visão artística*. O autor comenta, aponta o significado humano da situação, cria um narrador que interfere na narrativa. É o narrador machadiano que dialoga com o leitor. O narrador cria armadilhas para o leitor. Num método de narrar, usando o recurso retórico da antecipação prevê-se a reação do leitor e antecipa-se a enunciação dos fatos.

Há um funcionamento textual, sem temporalidade. O herói machadiano Brás Cubas

parece ter sido talhado para figurar, à sua maneira, o tipo de gozador elegante e cínico que, num texto autobiográfico, se distrai a fixar os ridículos, pecados e fraquezas alheios, por eles obliquamente justificando uma moral de interesse próprio. Brás Cubas se dá ao trabalho de explicitar as justificativas nas pachorrentas reflexões a que naturalmente o convida o seu eterno ócio de defunto sem mais nada por viver (Paes, 1990, p. 82)

Não há simples exhibições onde se enlaçam episódios corriqueiros. Há o surgimento de uma consciência nova de se criar um novo gênero, apontada por Flora Sussekind como consciência de escritor.

De acordo com Flora Sussekind em *O Brasil não é longe daqui*,

na ficção machadiana, ao lado do desarme propositado das "idéias fixas" (a natureza, o olhar de eterno Adão", o álbum de tipos, o leitor-aprendiz, a origem) que sustentam o ponto de mira nessa primeira figuração de narrador ficcional, há imersão igualmente sistemática nesses solventes de que tentara escapar, com truques diversos a prosa romanesca brasileira da segunda metade

do século XIX: o tempo, o ridículo, a mobilidade interna
(Sussekind, 1990, p. 265)

No romance em questão há uma literariedade⁷ clássica (no sentido específico e de acordo com o modelos greco-latino).

Há a grandeza da literatura ocidental, *a sensação de que o espírito vai para um lado e a razão por outra,*

a rigor, o clássico apolíneo e unitário, no qual os artistas são mais ou menos fiéis a certos modelos e dão aos seus estilos uma certa unidade; o romântico, dionisíaco e multiforme, na qual os artistas se individualizam na procura de processos pessoais e dão aos seus estilos independência nitidamente subjetiva (Tavares, 1974, p.48).

Segundo Hênio Tavares, literatura é também evasão, é fuga, é êxtase, é viver subjetivamente *num mundo da lua*, ou incrustar-se orgulhosamente *numa torre de marfim*. (id. *ibid.*, p. 38). A literatura machadiana é evasão inspirada na dor goethiana, *encapa-se por baixo de falsa modéstia e seu autor, recorrendo a expressões litóticas, finge admitir o mérito de seu trabalho com modéstia(...)* como na advertência, “Ao leitor” (id. *ibid.*, p. 38)

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o recurso do diálogo do personagem de ficção com o leitor é presente no primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador* de Teixeira e Sousa. No prefácio do livro, *O filho do pescador*, Aurélio Buarque de Holanda atribue a esse escritor a primogenitura do romance brasileiro,

a primeira obra a que pode chamar romance brasileiro é, pois, O filho do pescador, de Teixeira e Sousa. E o livro, se não influenciou literariamente, influenciou pelo exemplo a outros escritores (....) naturalmente eu não iria pedir a um romancista romântico – sobretudo a um iniciador, e em nosso meio, e num romance de mistério –

segurança de análise introspectiva, lógica estrita e rígida na composição dos caracteres (Teixeira e Sousa, p. 15).

Desta influência (influência ativa) recorda Oto Maria Carpeaux, a primeira fase de Machado é de poesias românticas e indianistas e de ficção romântica à maneira dos romances de sociedade de José de Alencar; a segunda, de poesias parnasianas e daquelas obras de ficção, romances e contos pelas quais Machado se tornou a maior figura da literatura brasileira (Carpeaux, 1971, p. 147).

Memórias Póstumas de Brás Cubas, fiel à primogenitura do romance do Brasil tem originalidade clássica⁸ mas não se distancia da prosa de ficção essencialmente próxima à nossa tradição colocando em uso a criticidade sugerida por ele no seu artigo, *Instinto de nacionalidade*. Segundo Machado de Assis,

um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scottismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial (Machado de Assis, s/d, p. 159).

Na alegação de um sentimento íntimo, o artista sério interpreta a realidade. Usa a expressiva metáfora central, as memórias escritas por um morto. A metáfora central que é o título, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, exemplifica a afirmativa da existência da mesma como sendo recurso de estilística. Brás Cubas pode muito bem, ser uma alusão ao Brasil nascente, que já exangüe por macaquear modelos decadentes estrangeiros, como Brás Cubas, que *crescia como as magnólias e os gatos*.

Com o menino Brás Cubas está *pari passu* a espontaneidade inata das magnólias e dos gatos (capítulo XI, intitulado “O menino é pai do homem”). Ao nível do enunciado, subtende-se o pouco domínio

da razão na natureza de Brás Cubas. Tomemos como exemplo o texto abaixo,

Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos. Talvez os gatos são menos matreiros, e, com certeza, as magnólias são menos inquietas do que eu era na minha infância. Um poeta dizia que o menino é pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino. Desde o cinco anos merecera eu a alcunha de "menino diabo"; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce "por pirraça"; e eu tinha apenas seis anos. (Machado de Assis, 1971, p. 30).

No texto acima há realismo como forma de expressão. No entanto, sem se fixar a nenhum dos movimentos literários são ironizadas nele certas características temáticas do movimento literário romântico. Segundo Afrânio Coutinho, as características temáticas românticas, não só brasileiras, mas de importação estrangeiras variando no caso a fonte original são a solidão, a lealdade, o amor, a morte, a natureza e o nacionalismo.

Por outro lado, o realismo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* está na aridez descritiva da existência humana, cuja síntese é ter certeza apenas que se vai morrer. Desde a dedicatória *ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver*, do capítulo primeiro, no qual Brás Cubas, ao contrário de Moisés, narra a morte no cabo do Pentateuco até o último capítulo, há realismo (recurso de expressão) na narratividade. Na arte mimética de nosso romancista

há aproximação brilhante com a realidade, no mais alto grau de verossimilhança interna do nosso romance.

Esta obra de um homem e artista de gosto herdado e original reabre a discussão do caráter literário e portanto ficcional da bíblia, cujo tema é a loucura de um *desvio de caráter* imputado à humanidade. Velhas cicatrizes históricas servem de assuntos para serem trabalhados nesses campos temáticos, estilísticos e semânticos da obra machadiana.

Com o mesmo caráter mimético da literatura européia de “função problematizadora” o romance brasileiro faz a entrada, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no rol dos grandes clássicos universais, sem no entanto ainda conseguir o reconhecimento merecido.

O recurso poético da inversão suscita o ressurgimento da ironia em cada sintagma. O recurso latino de nossa cultura do *convencimento* é acompanhado de *cientificidade* sem as características do parnasianismo. Segundo Antônio Cândido, a maneira pela qual o autor discute um dos problemas fundamentais de sua obra talvez seja a discussão sobre a identidade. Tanto as personagens quanto os acontecimentos do livro se entrelaçam de uma forma que a tessitura final é uma interrogação do autor, que respeitando a opinião do leitor, esculpe na obra o toque de gênio. Essa dialética engraçada e séria, profunda e superficial é “Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida só existo por meio dos outros?”.

Antônio Cândido chama a atenção dos críticos para o problema dos limites da razão e da loucura, como uma dos temas principais da obra machadiana. Além da urdidura interna da ficção machadiana, a metáfora central **escritor defunto** serve de interpretação para a loucura da vida moderna. Os espaços tópicos, e atópicos⁹ absorvem o enredo cômico-sério para sorver dele questionamento sobre a desconexão da temporalidade. De temporalidade feita de *flash-back*, como na bíblia que inicia pelo *Gênesis* e, cronologicamente se ordena pelo livro, *Crônica*, a obra do nosso clássico retrata uma crescente e decrescente temporalidade

cronológica. O tempo na narrativa não segue com obediência a critério específico de cronologia. O tempo cronológico ou psicológico é simbólico, é o tempo subtraído do mundo dos *mortos*.

No primeiro capítulo, Brás Cubas está morto. No sétimo capítulo, ele delira em agonia de morte e em seus delírios, confunde um gato com um hipopótamo, transforma-se no livro de Tomás de Aquino, *Suma Teológica*, conversa com Pandora. Pandora se transforma em mãe e natureza e se mostra hostil a Brás Cubas, possivelmente numa alusão à natureza hostilizada pelo cepticismo bíblico que nega a arte do homem desde o *Gênesis*. Há, neste capítulo, a descrição realista do delírio de um agonizante.

A alucinação de Brás Cubas se repete no capítulo 41 e mostra mais uma vez o conflito entre a razão e a loucura de um homem vivo. Desta vez, o rosto da namorada de Brás Cubas, a florida Virgília se transforma em devastação total. O rosto de Virgília torna-se repulsivo, cheio de bexigas, como o rosto de outra namorada antiga de Brás Cubas, Marcela, uma espanhola antes muito linda, depois corroída por varíola e por velhice precoce. No nível do enunciado, Brás Cubas ama Marcela. Porém, Marcela troca-o por Xavier, um tísico que morre logo e lhe deixa uma loja de herança. Divisando semi-morto, o rosto bexiguento de Virgília, Brás Cubas delira. Depois torna-se lúcido e visualiza a bela expressão real de pele fina e branca.

No capítulo XLII, intitulado, "Que escapou a Aristóteles", o narrador, Brás Cubas, pergunta a um leitor adjetivado pela palavra obtuso", como escapou a Aristóteles chamar de metafísica o fato de *uma bola rolar, esbarrar em outra bola e essa outra também rolar. A segunda bola toca numa terceira e a terceira sofre impulso da primeira*. Supondo que a primeira bola fosse Marcela; a segunda, Brás Cubas e a terceira, Virgília, as três bolas rolam, impulsionadas por uma primeira força. E *pela simples transmissão de uma força se tocam os extremos sociais e se estabelece uma coisa a que poderemos chamar de solidariedade do aborrecimento humano*.

Em suma, a seqüência temporal na narrativa é regada pelo platônico recurso do mito. A voragem pantagruélica do tempo remete

ao mito de Cronos que devora os filhos para que não lhe tomem o poder.

Roberto Schwarz afirma, *Sua obra não é filosófica, só tem um tema ontológico* (Schwarz, 1991, p.203). No entanto há na obra, influência das leituras de Platão, Aristóteles, Voltaire. A metafísica aristotélica ironizada por Brás Cubas, os diálogos cuja ironia é a aceitação do mistério que advém da descoberta do prazer e da dor, como em *Fédon* (Platão, 1979, p.60- 126), o recurso ao mito, citado em *Político*, (id. ibid., p.214-216); os recursos de eloquência e retórica, a revitalização literária dos entimemas aristotélicos (Aristóteles, s/d, p. 13-290), o cepticismo amalgado à aptidão brasileira de escrever com fins, ainda que ironizantes, a arte de viver com arte traduzem a questão filosófica da busca do “belo” literário.

No capítulo LXIX intitulado “Um grão de sandice”, há encanto literário na obviedade maliciosa machadiana. Brás Cubas relata o caso de um louco, Romualdo, que dizia ser Tamerlão. Há o uso aí de uma peripécia que remete o leitor a um outro capítulo. É o capítulo CXLVII, intitulado “O desatino.” Nele há alusão à aplicação da filosofia inventada pelo amigo Quincas Borba. Brás Cubas, junto com o amigo, envia à imprensa a notícia do surgimento de um jornal oposicionista. Era loucura provocar o governo, *quando se podia...* No capítulo, as reticências dizem mais que qualquer palavra.

No capítulo CLI, intitulado “Filosofia dos epitáfios”, ele parece rir de alguma velha tradição literária. Na realidade, muito mais que um plurifacetado modo de escrever a loucura de seu tempo, não se pode confundir a arte com a vida e vice-versa. Segundo Brás Cubas, há sabedoria em ler os epitáfios. *Fingindo ler os epitáfios*, aprende muito pois *eles são entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem à morte*. Ao nível da enunciação, são descaracterizadas as temáticas do movimento romântico, o golpe preciso no alvo romântico dado pelo autor. *Dai vem, talvez, a tristeza inconsolável dos que sabem os seus mortos na vala comum; parece-lhes que a podridão anônima os alcança a eles mesmos.*

No capítulo CLIII, intitulado “O Alienista”, (personagem que, tanto quanto Quincas Borba, dão título a livros de Machado de Assis) há a referência às antinomias que, segundo Bosi,

marcaram o século XIX brasileiro : corte / província; poder central / poder local; campo / cidade; senhor rural / classe média urbana ; trabalho escravo / trabalho livre. Os motivos brasílicos de inspiração : a natureza, os índios, os nossos costumes que Santiago Nunes Ribeiro numa ordem também forte de pensamento trabalha, são a nacionalidade e a literatura (Bosi, 1996, p.172).

No capítulo “O alienista”, ao nível do enunciado, a mesma temática da loucura reaparece na ironia.

alguns dias antes tinha pensado na hipótese de uma revolução social, religiosa e política, que transferisse o arcebispo de Cantuária a simples coletor de Petrópolis, e fez longos cálculos para saber se o coletor eliminaria o arcebispo, ou se o arcebispo rejeitaria o coletor, ou que porção de arcebispo pode fazer num coletor ou que soma de coletor pode combinar com arcebispo, etc. (Machado de Assis, 1971, p.168)

É no capítulo final intitulado, “Das negativas”, que o autor escreve o *canto* final do morto, *não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria*. Da volubilidade de teorias europocêntricas e da descrença com o poder exercido pelas religiões no mundo, nossa literatura renasce vitoriosa na obra machadiana. De suas arestas formam a arquitetura do novo literário brasileiro, literatura de alto nível.

No diálogo e no monólogo de Brás Cubas há referência aos mitos de religiões que adoram o deus morto na cruz ou aos deuses mortos em circunstâncias de violência. Parte da criação de

HUMANITAS, uma *ironia* refinada, o HUMANITISMO, que é, segundo Brás Cubas, *sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas* (Machado, 1971, p.142) mostra a evocação constante de mitos das religiões. A bíblia e Homero é *tout court* uma biblioteca mitológica na obra machadiana. O mito é, como em qualquer outra na cultura ocidental o meio pelo qual o autor *lança mão da fantasia para criar mundos imaginários, onde as aspirações do inconsciente coletivo pudessem realizar-se* (Salvatore, 1995, p.107-108).

Surge nos côncavos e recôncavos da literatura machadiana, um imaginário pleno de boas propostas para as páginas da História, da Sociologia, da Antropologia. Segundo Schwarz,

Os amigos do progresso e da cultura não podem ser inimigos da escravidão e vice-versa. Isto suscitava problemas ideológicos difíceis de resolver, e encarnava a parte de afetação e afronta que acompanhava a vida das idéias nas sociedades escravistas modernas. A ambivalência tinha fundamento real e Machado de Assis soube imaginar as virtualidades próximas e remotas (Schwarz, 1991, p. 42)

Propõe-se para o imaginário na História um estudo da iconicidade intelectualizada do brasileiro do século passado tendo como fronteira flutuante entre a ciência e a arte as *virtualidades próximas e remotas* da imaginação do autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A cultura histórica emanada das referências históricas, como o anti-escravagismo e o movimento republicano podem ser via de revisitação à obra literária de Machado de Assis.

A distinção sobre as fronteiras entre a narrativa é de caráter ultrapassado. É bom reiterar que o signo estético na obra *exerce o fascínio do alógico*. Assim sendo, a historicidade machadiana é parte de sua iconicidade.

Ao nível diegético, o emplastro que é o remédio anti-

hipocondríaco que deve ser comercializado por Brás Cubas é parte constituinte do simbólico na obra.

Personagens como Virgília, Sabina, Eugênia, (esta última, *inexplicavelmente*, se é que haja algo inexplicável na obra machadiana), compõem o tipo normal de brasileiros no tempo da escritura da obra.

A escolha dos nomes de cada personagem é outra característica sutil de refinamento. Brás, simbolicamente, pode ser a forma abreviada de Brasil. Ele é o santo protetor contra os males da garganta, de acordo com o catolicismo. Ironicamente, esculpe-se assim, em Brás Cubas, a anti-visão cristã da vida ante e pós morte num grito de vitória a favor da vida sendo interrompido na garganta. O nome de árvore pau-brasil, ironizado pelo personagem principal ou a referência deste nome à brasa: estado de incandescência, ardor; o sobrenome Cubas, cuba é “vasilha grande de madeira para fins industriais” são os retoques finais do buril do artista. Há como pedra de toque a profissão de tanoeiro que ironiza a profissão dada aos ascendentes de Brás Cubas. Mais uma vez resguarda-se parte de nossa história. *Brás de ascendência de tanoeiros* é a evocação de um profissionalismo de *brasileiro* (*o sema eiro é o sema de profissão*) desde que se tenha o “livre arbítrio” para profissionalmente se ganhar muito dinheiro. Há relação sígnica com a zombaria feita pelos portugueses por chamarem “brasileiros” o povo sem identidade. Na quase imitação da vida com a arte e vice-versa, o “brasileiro Brás Cubas” reverte o legado irônico, com a mesma linguagem privilegiada e a mensagem da “busca da identidade”. Desse estigma legado ao povo através dos séculos, o diálogo dos personagens juntamente com as alusões ao Abolicionismo e à República podem ser um resgate de historicidade (Roger Bastide faz este estudo) **sem que se oblitere o limite da iconicidade literária.**

O nome de Virgília, dado à namorada de Brás Cubas, pode ser um trocadilho do latim *vir*, *virí-* substantivo masculino – homem, em oposição à *mulier* ou *femina*, *gillo*, *onis* – Gilão, nome de homem. Também significativos são os outros nomes, Marcela, Cotrim, Sabina,

Lobo Neves, Quincas Borba, Dona Plácida, Eugênia. Estão, no nível actorial, relacionados ao nível diegético da narrativa.

Segundo Cavalcanti Proença,

bastante complexo o que poderíamos denominar filosofia de Machado de Assis, tanto mais que feita de retalhos de maneira idêntica à sua composição artesanal. (...) Evidentemente a crítica literária não se confunde com exame de bom comportamento e seria sobre ingênuo, de mau gosto investir com, ou aplaudir o romancista pelos aspectos morais que apresenta a sua obra (Proença, 1982, p. 40)

Sabidamente, a escolha sutil de cada palavra é seu toque artístico. Não creio que seja mau gosto referir-se à filosófica questão de estilística entabulada, freqüentemente pelo narrador na efervescência dessa ironia de um cepticismo latino-brasileiro- voltaireano.

O Brasil *denominador nada comum* se reconhece também na literatura da *corrosão machadiana em diálogo com uma figura de narrador e uma forma romanesca de contornos mais nítidos, traçados e retraçados em exercícios diversos*. No processo da História, a velha tradição européia movimenta-se na nova tradição brasileira. Machado de Assis, com seu talento individual permite que ambas se movam e vivam juntas. Hoje a veia da sua ficção aleita e alenta a literatura brasileira.

Extraí-se dela hoje, sem perigo de um olhar fragmentado, o problema de compreensão de sua mensagem. Segundo Baktin ,

o problema da compreensão está relacionado à distinção entre tema e significação. Exclui a compreensão passiva própria dos filólogos. Qualquer tipo de compreensão deve ser ativo. (Baktin, 1995, p. 131).

Estudo diacrônico da mensagem recoloca o solilóquio e/ou

monólogo do personagem como respaldo para revisitação na literatura brasileira. Na ficção machadiana, *Cada ato locucionário ou ilocucionário é uma espécie de pergunta. Mesmo o solilóquio – o discurso solitário – é um diálogo com a pessoa mesma* (Ricoeur, 1976). No entanto, irônica e burguesa a mensagem poética machadiana se faz absurdamente criativa, imaginação em movimento, incognoscibilidade rara, um alerta sutil à cobiça desenfreada.

Das leituras do autor – personagem obtêm-se pistas para caracterizar o **fenômeno literário** que é, *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

romance sterniano redigido pela prosa errante e caprichosa de um leitor que as Viagens de minha terra, (1846) de Almeida Garret levaram possivelmente ao Voyage autour de ma Chambre (1795) de Xavier de Maistre, e este, por sua vez, ao seu próprio modelo-Sterne (Merquior, 1979, p. 166).

Reveste-se de requinte “filosófico” e “sardônico” o sabor cáustico da obra machadiana de inspiração sterniana, o romance urbano de ação contemporânea, publicada em 1880, na “Revista Brasileira” e que no ano seguinte, aparece em volume.

O sabor cáustico do livro destoou imediatamente de todos os exemplos nacionais de idealização romântica; ao mesmo tempo, o seu humorismo ziguezagueante, a sua estrutura insólita e desenvolta, impediam qualquer identificação convincente com os modelos realistas ou naturalistas. O “autor”, isto é, o falecido Brás Cubas logo nos adverte que se trata de uma “obra difusa” escrita “com a pena da galhofa e tinta da melancolia”. Obra difusa, cheia de digressões e extravagâncias, porque nela, em vez de narrativa linear e objetivista de Flaubert ou Zola, Machado adotava a

"forma livre" de Lawrence Sterne (Tristram Shandy, 1760-67). (Merquior, id ibid., p. 166)

De acordo com Priestley e Spear, Sterne

was enormormously popular in his own time. Later his faults of taste and manner alienated many critics, but now he is warmly praised again. One reasons for this is that his highly original method, ruthlessly cutting out everything that is not essential to our understing of a character and a situation, is very "modern, like his extremely artful, intimate, and conversational style. His humor is "modern" too, but not his sentiment, which is too often forced and false. Tristram Shandy(1760), his masterpiece, is a wonderful study of a family in which nobody understand anybody else (Priesley, Spear,1963, p. 113).

Duas características da obra machadiana inexistem em Sterne, *a feição filosófica e sardônica do humorismo, sem identificação sentimental, e a natureza fantástica da situação narrativa* (Merquior, id. ibid., p. 167) .

Efetivamente, o livro pertence ao gênero cômico- fantástico com o estratagema de se parecer sobrenatural. O gênero cômico-fantástico, a **menipéia**, desde Luciano de Samosata (século II), autor dos *Diálogos dos mortos* e de seu contemporâneo, Apuleio, autor do romance, *O Asno de ouro* até Rabelais, autor de *Gargantua e Pantagruel* é sua singularização feita de técnica narrativa (elogiada por Mário de Andrade) e *novelística filosófica em tom bufo*. Segundo Merquior, *o que predomina nessas pseudo-memórias é o ânimo de paródia, o rictus satírico, a dessacralização carnavalesca* (id. ibid. p. 168). Mário de Andrade faz uma relação do autor, Machado de Assis, com o "autor", Brás Cubas, mostrando a *falta de sentimento* da cidade que é o Rio de

Janeiro. Na visão do crítico paulista *o drama, o caráter, a psicologia carioca já caracterizados nos tempos do Sargento de Milícias não se caracteriza suficientemente na obra de Machado. Talvez, porque, segundo o crítico da Semana de Arte Moderna, "há muito mais o quid dos bairros, das classes, dos grupos, na obra de Lima Barreto ou no Cortiço. Sem datas, sem ruas e sem nomes históricos* (Mário de Andrade, 1972, p. 95).

Por outro lado, o talento e a tradição machadianas propensos ao "sentimento íntimo" emanados das referências de datas, de ruas, de nomes históricos formam um momento de ressurgimento de novas concepções literárias, des-favoralmente vistas pelo movimento literário mario-andradiano.

Na realidade, cada movimento literário é sempre o desdobrar, em versões atualizadas, de um movimento anterior. Sendo clássica, o critério do **tempo reafirma sua imortalidade.**

A crítica atual de Antônio Cândido conhece que melhor mesmo é ler *Memórias póstumas de Brás Cubas* e a ficção machadiana compendiando a crítica. Ainda sim, revisita-se a obra apoiada pela atualidade imanente do talento e na tradição machadianas. O melhor que se pode trabalhar nesta obra são suas situações ficcionais pelas quais uma enganadora neutralidade original evoca um espanto neste seu amplexo com a obra e com a arte.

Notas

¹ Uso o termo "quase" narratário atribuído a Brás Cubas porque há na ficção machadiana tal obscuridade clara que leva ao oxímoro, aos arquétipos estudados em Jung. Não se pode concluir se o narrador emite uma mensagem ou não.

² Tomamos, aqui, por "ideário estético, os princípios orientadores da obra literária", da prosa e da poesia desde o período clássico greco-romano até o período realista europeu-brasileiro.

³ O advento do Romantismo entre nós, a partir de 1839 com os *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães, difundiria um novo gosto a que Wilson Martins chamou de "estética do dramalhão" e que passa a impregnar toda a vida social, do teatro à ficção e da poesia racionalista da prosa de ficção romântica de José de Alencar compõe "retrato de corpo inteiro do Brasil". O processo de nossa

independência política deve corresponder à independência literária (Paes, 1990, p. 32-33).

⁴ Segundo Harold Bloom, o cânone ocidental está ligado à idéia de *influência e contaminação que vem desde Eurípedes, Sêneca, Ésquilo*. É uma técnica muito bem empregada por Shakespeare. É algo que Borges compreendia muito bem. (Bloom, 1995, p. 6)

⁵ Segundo o verbete do Dicionário de termos literários, bíblia é chamada, sem grande rigor, um livro, a Bíblia é realmente uma coleção de livros, contendo obras de história, poesia, bibliografia, contos, cartas e revelações divinas, mais, portanto, uma biblioteca do que um livro (...) (Shaw, 1982, p. 360).

⁶ Segundo T. S. Eliot, "we shall often find that only the best, but the most individual parts of his world may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously".

⁷ literariedade, segundo os formalistas russos é a propriedade presente na literatura. Segundo a argumentação positiva é aquela propriedade caracteristicamente universal que se manifesta no particular. No entanto, se concebermos literariedade como sjeita a mudanças não se pode dizer mais com precisão o que vem a ser literatura.

⁸ A originalidade se opõe à imitação. Tradição européia é a clássica, uma seleção de obras literárias de autores da Europa desde Homero, Aristóteles, neoplatônicos e tomistas, chaucer, Montaigne, Rosseau, Walt Whitman, Charles Dickens, Proust, Mallarmé, Faulkner, Voltaire.

⁹ Espaço tópico é o espaço conhecido, atópico é um lugar não próprio e utópico, o espaço idealizado (D'Onofrio, 1995, p. 97, 98, 99).

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura brasileira*. 4a. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. Paris: Gallimard, 1968.
- BAKTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BLOOM, Harold. *O cânone de Bloom*. Mais! Folha de São Paulo, p.5-6, 1995.

- _____. *Shakespeare e os abismos da vida anterior*. Mais! Folha de São Paulo, p.10, 1995.
- _____. *A invenção da crítica literária*. Mais! Folha de São Paulo, p. 11, 1996
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. 3a. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BUTOR, Michel. *Repertório*. São Paulo: Perspectiva, S/d.
- CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.
- _____. *Formação da Literatura brasileira*. 7a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CARPEAUX, Oto Maria. *Pequena bibliografia crítica da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.
- CAVALCANTI PROENÇA, M. *Estudos literários*. 3a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, 6v.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- JARDIM, Eduardo. *A brasilidade modernista*. São Paulo: Graal, 1978
- JOBIM, José Luis(org.). *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Esaú e Jacó – Críticas literárias – Críticas teatrais*. São Paulo: Formar, s/d.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas - Dom Casmurro*. 1a. ed. São Paulo: Abril, 1971.
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

- PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Schwarcz, 1990.
_____. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995.
- PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Abril, 1979.
- PONTY-MERLEAUX, Maurice. *O homem e a comunicação*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- PRIESLEY, J. B., SPEAR, Josephine. New York: Harcourt, Brace, 1963.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.
_____. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- SAYERS, Raimond S. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- SHAW, Harry. *Dicionários de termos literários*. 2ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.