

MACHADO DE ASSIS: UM DEBATE

CONVERSA COM ROBERTO SCHWARZ

A idéia de realizar e publicar esse debate em torno do livro *Um Mestre na Periferia do Capitalismo — Machado de Assis* (Duas Cidades, 1990, 227pp.), de Roberto Schwarz, explica-se sobretudo pela tentativa de reconstituir, de um ponto de vista polêmico, a transdisciplinaridade contida nesse trabalho de crítica literária. Em lugar de procurar um consenso estrito acerca do livro de Roberto Schwarz, foi nossa intenção — como o leitor verificará a seguir — reunir pessoas que representassem não apenas diferentes disciplinas e áreas de interesse, mas também posições diferenciadas e, por vezes, conflitantes. É bem verdade que, por essa via, nos livrávamos, ao mesmo tempo, de uma dificuldade que frequentemente tem impedido que Novos Estudos adquira uma feição mais polêmica: a escassez de intelectuais dispostos a discutir num nível que supere as simples idiossincrasias bem como a bajulação fácil. Embora esta tenha sido nossa primeira experiência desse gênero — a que procuraremos dar continuidade —, temos a convicção de que o resultado valeu a pena.

☆☆☆

Luiz Felipe de Alencastro — Correndo o risco de acentuar um lado menos importante do livro, que é o de identificar o Machado apenas como retratista de uma época, eu queria, feita essa ressalva, colocar uma questão sobre a história social do período de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No *Idiota da Família*, Sartre afirmava que Flaubert escrevia para seus contemporâneos, e ele insistia: a gente escreve para nossos contemporâneos. A idéia de um autor que escrevesse para a posteridade é uma idéia absurda, num certo sentido... Este raciocínio é algo que um historiador endossa perfeitamente. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* saiu na *Re-*

Este debate foi realizado no Cebrap em 30/10/90. O leitor poderá ter uma idéia da amplitude das análises de Roberto Schwarz pela leitura de seu artigo "A Poesia Envenenada de *Dom Casmurro*", que publicamos a seguir.

vista Brasileira em 1880, em capítulos, e depois foi editado em 1881. Quem eram os contemporâneos de Machado? Quem era o leitor de Memórias Póstumas de Brás Cubas? O que era o Rio de Janeiro dentro do Brasil, o Brasil no Ocidente? Esse pano de fundo, que é uma lacuna da história social brasileira, fica meio subentendido e na página 174 você escreve: "Machado de Assis pormenorizava e apurava a dimensão não-burguesa da existência burguesa no Brasil [...]". Depois você diz na página 178, sobre o disfarce: "Camuflada pela primeira pessoa do singular, que a ninguém ocorreria usar em prejuízo próprio e com propósito infamante, a imitação ferina dos comportamentos da elite criava um quadro de alta mistificação [...]". Mais adiante um pouco: "A julgar pelas reações da crítica, o disfarce prevaleceu quase inteiramente, o que não invalida a leitura social [...]". E na página 180, você é ainda mais preciso: quer dizer: "A circulação intensa do narrador entre o dado local e os prismas prestigiosos do Ocidente fabricava para fins literários a intimidade do Rio de Janeiro com o mundo [...]". Na página 181 você diz: "A amplitude e densidade dos conhecimentos de Brás, que supõem outro tanto e muito mais da parte de Machado, comprovam as possibilidades culturais verdadeiramente grandes — que hoje não estamos habituados a considerar — da elite brasileira oitocentista.". Esse é o ponto, quer dizer, você nessa última citação imagina uma elite cultural apta a entender o romance machadiano na sua totalidade e a crítica, aparentemente, teria ficado um pouco na rama. Teria sido enganada pelo disfarce.

E acho esse ponto interessante porque o cotidiano do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX é um cotidiano de uma extrema aberração nas relações sociais no mercado de trabalho. É uma cidade que, de 1850 a 1870, praticamente não teve mudanças no número de habitantes, mas mudou brutalmente a composição social da cidade. Uma parte dos escravos, que eram maioria em 1850, foi substituída por portugueses, por proletários estrangeiros. Então, há um mercado de trabalho onde se dá uma disputa pelo trabalho urbano entre escravos e proletários, o que é uma situação singularíssima. Nos Estados Unidos, por exemplo, não havia uma grande concentração urbana de escravos como no Rio. Enfim, havia uma aberração do cotidiano que era retratada no jornal — esse é um lado. Um outro lado, também, que diferencia o Rio de 1870 do Rio de 1850 é que nesse momento estavam se criando colônias de povoamento europeu nas zonas tropicais — Austrália, África do Sul, Argélia. Isso está num dos volumes dessa *História da Vida Privada*, o quarto ou o quinto. Há uma indústria na Europa de exportação de cacoetes europeus: árvores de natal inteiramente equipadas começaram a ser exportadas para os trópicos, perucas, bicicletas, para todos esses lugares onde havia enclave europeu nos trópicos. Esse processo tornou a europeização do Rio ainda mais caricatural em 1880 do que era em 1850. Quer dizer, a impressão que se tem — eu acho — é que há aí uma lacuna dos historiadores da nossa vida social. Você não teve esse suporte empírico para trabalhar a sua análise. A intuição do historiador é de que há uma leitura, há um público machadia-

no já perfeitamente permeável e a par da dimensão do romance machadiano, quando escreve. A crítica não deu conta disso. A realidade era muito mais caricatural do que se imagina. E aí eu volto ao ponto inicial: o Machado estava escrevendo para os contemporâneos, e a leitura da posteridade é outra leitura.

Francisco de Oliveira — Eu entro um pouco de banda nessa questão do Felipe, mas é num outro sentido. O que me impressiona, de qualquer forma, é o pouco impacto ideológico da prosa do Machado. Se o Roberto dá conta da questão do abolicionismo na obra do Machado, há uma coisa que não aparece e que talvez explique esse pouco impacto ideológico, que é o movimento republicano. Quer dizer, ele não registrava certas correntes que têm importância no debate político, e de certa forma é o público que faz a obra. Essa não é uma pergunta para o Roberto, mas é uma coisa que me ficou, me ficou muito marcada, esse impacto ideológico fraco, enquanto outros autores já mais para frente têm um impacto ideológico muito maior, ao estruturar correntes na literatura ou no movimento social e político. Ele não tem quase nenhum.

Roberto Schwarz — O Felipe começou com uma observação do Sartre que é: sempre se escreve para os contemporâneos. Eu acho que quando o Sartre diz isso, na verdade, é uma coisa quase tautológica. É claro que você não pode não ser seu contemporâneo, mas a questão é saber como você escreve para seus contemporâneos: E há muitos modos de escrever para os contemporâneos. O Machado, certamente, escreveu de um jeito muito especial. Primeiro ele era muito discreto a respeito do que pensava. Uma das coisas estranhas em Machado de Assis é como ele não deixou provas da inteligência crítica dele como cidadão. Toda a argúcia dele, toda a inventividade ficaram com o artista. Em geral os artistas palpitam como artistas, mas também como cidadãos. O Machado como cidadão fechou o bico. É uma coisa incrível. Provavelmente é uma medida de prudência, mas isso só Deus sabe. Mas ele fora da ficção não se manifestou no nível de crítica, no mesmo grau de audácia ou insolência com que ele se manifesta na obra. Ele pouco se manifestou como ensaísta, sendo dotadíssimo. Não há dúvida que entre os contemporâneos alguma coisa se notou do caráter muito ferino, muito destrutivo das observações dele. Há uma pequena observação do Pompéia numa ocasião em que, falando — acho — do próprio Brás Cubas, ele diz: aqui há recados tremendos, que não sei se o carteiro vai levar ao seu destinatário. O Pompéia notou que ali havia uma coisa cabeluda. O Araripe Jr. nota também a propósito do *Quincas Borba* que o livro é uma sátira ardida à nossa vida intelectual. Quer dizer, eles notaram alguma coisa, mas... E há uma questão de princípio, para voltar ao Sartre — se o Machado pôde ver essas coisas todas é evidente que os contemporâneos também podiam, não havia nenhuma impossibilidade. Mas o fato é que as observações a respeito da visão terrível que o Machado tinha do Brasil foram em número mínimo, e que não so-

maram. O lado mais duro da construção do Machado não foi assinalado senão de passagem por uns dois ou três, não mais.

Fatalmente se poderia dizer que essa construção mais dura é uma elaboração a *posteriori* do crítico, setenta anos depois. Mas no caso do Machado não dá para dizer isso, porque há uma porção de coisas inteiramente deliberadas na ficção dele que comprovam a intenção. Quando ele, por exemplo, faz o narrador citar sarcasticamente errado autores clássicos, torcendo os significados, é para mostrar que o cidadão que está falando ali é um filho-da-mãe, ou um energúmeno; ou quando ele diz coisas inaceitáveis em alemão — ele faz essas coisas de propósito. Ele semeava provas de que não era bobo, à parte a construção geral, também muito crítica. De modo que é indiscutível que o Machado pensa essas coisas muito negativas a respeito da sociedade contemporânea.

Eu li pouco os políticos brasileiros da época, mas é conhecido que havia uma espécie de ceticismo, de pessimismo conservador entre os grandes políticos, que não acreditavam em nada. E provavelmente a coisa mais próxima do Machado são esses políticos muito pessimistas — se parece muito com o Cotegipe nesse sentido, um cara que sabe tudo, não tem ilusão quase nenhuma. Um dos méritos do Machado é ter feito literatura não com a consciência dos literatos, mas com a consciência dos políticos mais pessimistas. Ele trouxe uma espécie de visão mais dura, mais adulta, mais desiludida que existia na política, mas não existia na literatura. Isso é um dos aspectos que fazem a grande distância entre a literatura dele e o resto, que é uma literatura de moças; a dele realmente é uma literatura de homens experientes que não acreditam em nada. Por outro lado, esses pessimistas, esses espíritos mais desabusados, que podiam perceber alguma coisa, não eram artistas, não tinham o senso da questão formal, que domina a obra do Machado. O fato é que ninguém notou. A construção do Machado de Assis, extremamente crítica, não foi notada enquanto tal nesse período.

Uma primeira questão que se coloca é: muito bem, então isso levou tanto tempo para amadurecer, ficou tanto tempo fermentando, até que a certa altura nos anos 60 começou a aparecer com a interpretação da americana Helen Caldwell. Ela não percebeu o lado social, mas percebeu que o narrador do Machado de Assis não era pessoa de boa-fé, que não era para acreditar nele. Esse sentimento começou a somar na história da crítica brasileira, na verdade, com o Antonio Candido, o Bosi, o Silviano Santiago e — sem querer contar vantagem — um pouco comigo também. Enfim, essa noção começou a somar dos anos 60 para cá, e ultimamente foi muito fortalecida pelos estudos de outro estrangeiro, o John Gledson. A partir de então colocou-se esse ponto de vista. Por quê? Porque depois de 64 começou a pintar uma visão inteiramente desabusada da classe dominante brasileira, que possibilitava identificar a visão igualmente desabusada que havia pintado na virada do século. Construir as coisas desse modo é uma tentação. Mas há algo que faz, não digo recusar esse ponto de vista, mas relativizá-lo — é que a mesma viravolta interpreta-

tiva está acontecendo noutra parte, na Europa, com Baudelaire e Flaubert. Há um crítico alemão chamado Dolf Oehler, um discípulo do Walter Benjamin, que atribuiu uma guinada do mesmo tipo a 68 — a maio de 68. O fato é que ele, o Oehler, está desenterrando a presença dos massacres de junho de 48 na poesia de Baudelaire, e está virando de cabeça para baixo a interpretação do poeta — coisa que o Walter Benjamin tinha adivinhado e tinha proposto, mas não tinha desenvolvido. O que esse rapaz está fazendo é realmente sensacional. Então você tem uma coisa estranha. O recurso do Baudelaire é o mesmo do Machado: ao invés de você falar em nome próprio, com lirismo ou reflexões sinceras, você identifica o seu "eu lírico" com o lado mais abjeto da classe dominante. Você faz, por assim dizer, exercícios de abjeção, exercícios de formulação abjeta. É claro que a cupinchada de Baudelaire devia saber disso, rir em "petit comité". Mas esse tipo de satanismo não vingou, sumiu, e o fato é que depois prevaleceu um sentimento da vida e da literatura que fez com que essa intenção, que está lá, energicamente, tenha submergido e tenha desaparecido, e esteja reaparecendo para a crítica só agora. Nesse sentido, isso que aconteceu com dois dos maiores escritores do Ocidente, com Baudelaire e Flaubert, numa certa medida aconteceu também com o Machado. O que faz duvidar de uma dinâmica só brasileira. De ir além disso, no momento, eu não sou capaz, mas é um problema interessante.

Luiz Felipe de Alencastro — Eu iria completar a pergunta da maneira que você concluiu. A experiência histórica da ditadura, e da desfaçatez da classe dominante brasileira levou você a introjetar no romance uma experiência atual e redescobrir a leitura antiga. Você dá o exemplo do Flaubert e do Baudelaire e é convincente, mas até um limite, porque sempre o Baudelaire destilou na sua poesia um satanismo, uma dimensão explosiva que nunca foi negada ou ocultada inteiramente, e o Flaubert — eu penso no Flaubert dos "Trois Contes" e de alguns momentos de *Educação Sentimental* — se mostra um grande cético e um escritor que tem uma interpretação arrasadora. No Machado o disfarce é muito maior.

José Arthur Giannotti — Isso me leva a uma pergunta, Roberto, que é justamente mais uma questão de estética. Há uma tese estética no seu livro que está em você desvendar o caráter de classe do *Brás Cubas*, e, ao desvendar uma verdade da sociedade brasileira, isso serve de parâmetro estético à obra. O valor estético da obra é dado pela sua verdade, a ponto de você achar, por exemplo, que existem certas escorregadelas quando esta estrutura não é revelada. É a velha tese platônica de que a beleza está ligada à verdade. Mas aí se coloca uma questão meio complicada, porque o caráter de obra-prima do livro de Machado foi reconhecido desde o início e agora vocês estão citando o caso de Baudelaire, de Baudelaire totalmente reinterpretado, mas nunca se desconheceu que a beleza de Baudelaire era absolutamente inquestionável. Nesse caso a sua tese leva, a meu ver, a uma espécie de paradoxo, isto é, a verdade de uma obra de arte

é critério da beleza, mas a beleza pode ser reconhecida, a despeito de ela ser verdadeira ou falsa. Ora, o caso é o seguinte: por que o seu livro não é mais belo que o livro do Machado? Na medida em que é ele que revela a verdade de *Brás Cubas*. Visto assim, nós devemos ser sistemática e coerentemente platônicos — vale a pena, então, expulsar os poetas da república.

Roberto Schwarz — Em primeiro lugar, eu não tenho uma tese geral a respeito do caráter de classe da literatura, da dependência do valor estético em relação a esse caráter de classe. Eu fui ler o Machado e descobri uma coisa que não era evidente. Você mostrar que há classes sociais no Balzac não tem mérito nenhum. Estão lá, na cara, e o princípio organizador mais interessante do Balzac não há de ser esse, ou há de ser esse com outros ingredientes. Ao passo que no Machado a importância das classes sociais está escondida. Eu não fui procurar o caráter de classe. Fui procurar a organização do romance do Machado, a razão que torna o Machado particularmente agudo, e descobri — talvez tenha me enganado, mas em todo caso creio ter descoberto — que o que dá um mordente particular à ficção dele é um sentimento agudo da injustiça de classe que se manifesta de maneiras muito veladas. Isso foi uma espécie de descoberta, usada essa palavra sem maior pretensão, não foi uma tese, não foi um ponto de partida. Você tem toda razão ao dizer que o Machado foi considerado um grande escritor desde o início, quando essa questão que eu levantei aqui não estava detectada, nem estava na ordem do dia de maneira nenhuma. Entretanto, nós todos sabemos que as reputações sobem e descem ou param por toda sorte de razões. Quando você diz: a beleza dele foi detectada desde o início, a beleza de Baudelaire foi detectada desde o início, não é exato, você está inventando uma constante que não existe. Foi detectada sim uma certa coisa, o belo lá daqueles dias, mas que hoje nos pode parecer horrível, e aliás há muitas reputações que naufragam, nós sabemos que Shakespeare esteve ausente do *hit-parade* por muito tempo, depois voltou... Quando você diz que a beleza estava lá e ela é sempre detectada, não é verdade. Se você examinar a história da crítica de arte, não é assim. As belezas sobem e descem, somem, e a maneira de reconhecer e de explicar a beleza, hoje pelo menos, pelo menos na perspectiva em que eu me coloco, é de explicar o que há de substantivo e o que há de profundamente verdadeiro ali. E o escritor em que eu não encontre isso, *para mim*, para o uso desse tipo de crítica que eu faço, não é bom, não há a menor dúvida.

Davi Arrigucci Jr. — Eu sinto na questão do Giannotti uma coisa que é um pouco problemática para mim também e nós estamos discutindo isso há muitos anos. Eu sinto um pouco no livro uma qualidade remissiva — não sei se é a palavra exata —, mas parece que a qualidade estética está posta um pouco em função da gênese.

Roberto Schwarz — Como assim?

Davi Arrigucci Jr. — Da gênese, no sentido de que a forma é um produto, a forma é vista como um determinado produto social, que é o que está posto lá. Vamos dizer, é a questão do comportamento da classe dominante que aparece como um traço formal interno, a questão da volubilidade, isto é que é o princípio formal básico. Parece que o efeito tem esse aspecto remissivo, no sentido de que o fato formal básico que arma a qualidade está posto em função de determinadas circunstâncias históricas que o produziram e que você reconstrói e mostra como é que se articula e, no entanto, ele já existia. Desde o princípio já se reconhecia a questão estética. Isso cria um problema porque, de fato, o valor de Machado de Assis, por mais oscilante que tenha sido, foi sempre reconhecido. De formas diferentes, talvez, mas parece que o não reconhecimento desse processo de constituição diminuiu o Machado de Assis, na sua visão.

Rodrigo Naves — O que eu acho muito convincente — no sentido pelo menos de que me convence — no livro é que ao lê-lo não me ficou de maneira nenhuma a impressão de que haja um conteúdo anterior, ou seja, algo preexistente à obra de Machado de Assis, a que ele apenas dá expressão. O que faz a grandeza da interpretação é que, em primeiro lugar, o livro — enquanto crítica — é muito sensível à obra de arte *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ele parte dela e revela muito claramente que o Machado de Assis não dá formulação a uma verdade anterior ao livro, mas é justamente a partir do Machado de Assis que se tem acesso a determinadas questões. Que o Roberto entenda que a obra de arte é também uma obra de conhecimento, me parece óbvio para todo mundo. Mas, por ser conhecimento, eu não acho que se possa reduzir belo a verdade. Com o livro do Roberto, mas sobretudo com a obra de Machado, se torna possível a compreensão e discussão de aspectos da sociedade brasileira de finais do século XIX que seria impossível de outra maneira. Por exemplo, há uma compreensão moral da sociedade do final do século XIX que seria impossível sem o Machado de Assis.

José Arthur Giannotti — Não há dúvida de que o Roberto encontrou uma chave admirável para entender não só o livro, mas também uma estrutura da intelectualidade brasileira. Do ponto de vista do desvendamento do conhecimento que está no livro, eu acho admirável. O problema é outro. O problema é que eu vejo uma certa tendência — e ele acabou de dizer, se não tiver essa estrutura o livro não é bom. Essa estrutura a meu ver privilegia um aspecto central do livro, mas em compensação deixa de lado um outro aspecto, que é a meu ver o lado fantástico do livro, no sentido em que, por exemplo, o delírio e o jogo de aspectos absolutamente solto, que são contrários justamente ao processo de conhecimento, e que você é levado a reduzir a uma falta de conhecimento qualquer. Isto é, há

um reducionismo na sua tentativa que eu acho complicado e, mais ainda, você descarta um lado do Machado que, a meu ver, está muito ligado a esse pessimismo, que é o lado da melancolia — que é clássica na interpretação do Machado — e essa melancolia não é tanto o lado de classe, mas é uma melancolia — vamos dizer assim — da *vanitas*, de uma longa tradição do Ocidente que aparece no Machado. Vincular essa melancolia diretamente a uma situação de classe e querer ter esse reducionismo, a meu ver, é um problema complicado. Por quê? Não há dúvida que as obras de arte oscilam na sua valoração, mas o que importa é que uma boa parte das obras de arte são lindas desde que o Ocidente é Ocidente.

Há um problema de estrutura da obra de arte em que, a meu ver, esse aspecto de conhecimento — que existe e que você revela muito bem — é de certo modo posto entre parênteses. É exatamente na hora não só que ela disfarça o conhecimento, não só que ela dá o lugar da aparência e valoriza a aparência, mas, pelo contrário, ela dissolve e relativiza e faz com que vários conhecimentos possam estar conflituando numa estrutura que não é mais uma estrutura de conhecimento, mas que é uma estrutura especificamente estética, que a meu ver permeia o livro do Machado e que você, ao insistir tanto naquele aspecto da estrutura, deixa de lado. Eu acho que você tem razão com boa parte, mas em parte. Enquanto os melancólicos também têm alguma razão e seria importante valorizá-los.

Roberto Schwarz — O Rodrigo tem toda razão em dizer que meu trabalho não consiste em ficar confrontando observações sobre Machado de Assis com a realidade. Eu procurei, dentro das minhas possibilidades, perceber a forma e a lógica da forma do romance da maneira mais fina possível. Eu me pus realmente como alguém que está ouvindo música. Queria ver como aquilo se desenvolve. Identificar os desenvolvimentos, perceber o que está em jogo nos desenvolvimentos e perceber aonde eles levam. Procurei, dentro das minhas possibilidades, desenvolver ao máximo o que está ali, a dinâmica que está ali, no plano da obra imaginária e procurei colher o que se poderia chamar o depoimento da forma. Quer dizer, em lugar de apanhar os conteúdos, eu procuro dizer: arrumados desse jeito, o que eles significam? Procurei dar uma paráfrase desse depoimento da forma. Essa identificação da forma, que eu busco, ela é o mais histórica possível, o mais historicamente especificada possível, especialmente porque o universo de Machado de Assis é todo feito de matérias ostensivamente a-históricas. Machado fala de melancolia, fala da *vanitas*, ele cita muito o Eclesiastes, toma temas da filosofia renascentista, como o elogio da loucura, ele toma os franceses do século XVII, enfim, Machado de Assis está cheio de "homem em geral", e o ponto do meu livro é justamente que ele usa esse homem em geral de maneira envenenada, como ideologia. O que você chamou de meu esforço digamos unilateral de apanhar uma dimensão de conhecimento, na minha opinião é o essencial da coisa. O que faz — na minha opinião — o Machado não ser um paspalhão

é exatamente isso. É que quando ele diz essas coisas, quando ele diz essas generalidades, ele diz sempre de maneira envenenada, de maneira que elas tenham um funcionamento particular dentro de polarizações de classe. A sensibilidade para a palhaçada do universalismo, o Machado de Assis tinha em grau agudo. Nesse sentido ele era justamente um espírito de vanguarda. Machado de Assis faz parte do pessoal que começou a sentir de maneira decisiva a historicidade da sociedade contemporânea, a historicidade também do seu imobilismo, e de que maneira essa historicidade cancela possibilidades intelectuais brasileiras. O Machado de Assis — como Baudelaire, um dos temas da organização de Baudelaire é isso — sentiu como o vocabulário filosófico anterior, as generalidades, as abstrações, era desqualificado pela sociedade moderna, pela experiência da sociedade de classes, pela divisão da sociedade em classes. Retomando a sua observação, Giannotti, o ponto do meu trabalho é justamente o reducionismo que o Machado de Assis pratica. Uma das experiências mais duras na leitura do Machado é o seu violento reducionismo. Ele está o tempo todo reduzindo os valores "altos" a situações elementares onde a polarização de classes é decisiva. Nesse sentido ele faz parte do movimento geral do século XIX, dos movimentos avançados do século XIX, de perceber o peso da historicidade.

José Arthur Giannotti — Só para terminar... O que eu digo é o seguinte: sem dúvida você tem razão quando está mostrando a palhaçada do universalismo. A minha questão é que eu não creio que a obra de Machado tenha essa unicidade e univocidade que você deseja. Eu acho que o Machado é muito mais ambíguo, esta é que é a questão. Se de fato ele mostra a palhaçada do universalismo e mostra como é diferente falar do homem do ponto de vista do pobre ou do rico, ele, por ser pessimista, também é conformista. Ao ser conformista ele está embutindo na sua obra uma ambiguidade em relação a esta questão — que faz com que o incompreendido seja o presidente da Academia Brasileira de Letras, ou aquele que faz a maior crítica da sociedade de seu tempo seja no fundo incensado desde o início como um grande escritor. Ora!

Roberto Schwarz — Não tem nada a ver!

José Arthur Giannotti — Tem. Tem, sim.

Roberto Schwarz — É como dizer que o Engels era dono de fábrica.

José Arthur Giannotti — Não. O que eu estou dizendo é que o fato de ele ser isso está presente no livro. É que você não quer que esse lado esteja presente no livro. Ora, o lado da melancolia, o lado do fantástico, o lado do pessimismo, o lado desta palhaçada, que se convence e se encanta com a palhaçada, também está presente e isso dá, a meu ver, um lado não cognoscitivo ao livro do Machado, dá um lado de testemunho pes-

soal, dá um certo — apesar de tudo — lirismo que se cola à realidade, mas há também uma certa forma de lirismo em que o eu do Machado, o sujeito Machado aparece e aparece de uma forma que não é simplesmente um teorema. O que eu digo é que as coisas são mais ambíguas do que aquilo que você mostrou. Se de fato você mostrou, a sua rigidez serve para desvendar um aspecto até agora pouquíssimo estudado, e você mostra como esse aspecto é extremamente rico. Eu digo, a obra de Machado é muito mais ambígua, ela é muito mais facetada do que essa estrutura que você revelou. Por quê? Você quer transformar essa estrutura no parâmetro do bom e do mau e é contra isso que eu estou conclamando agora.

Francisco de Oliveira — Eu não sei se eu estou boiando. Aqui a complicação é que não se sabe se está se discutindo o livro do Roberto ou do Machado. Porque a partir de agora o Machado está irremediavelmente ligado a você. Então a gente está sempre misturando essas duas coisas. Mas eu não vi esse reducionismo de classe, essa coisa de uma literatura que procura mostrar a estrutura da sociedade brasileira. O que eu vi foi uma coisa que eu gostaria até de perguntar de forma bastante inocente: existe alguma literatura, algum fenômeno similar a esse, de transformar um estilo de classe num estilo literário? Porque eu vi na sua análise muito mais isso: não simplesmente retratar, pôr em confronto, denunciar aquilo que é de um lado a postura bem-pensante, e de outro lado a iniquidade oculta todo o tempo, mas construir uma escritura da classe dominante, mas como estilo, não como representação da realidade.

Roberto Schwarz — Eu acho que de maneira menos cruel, menos negra, havia um contemporâneo que estava fazendo a mesma coisa que ele, o Henry James. O Henry James estava construindo narradores com característica de classe muito clara e cujas contradições, cujo naufrágio faziam a curva geral do livro. O Machado de Assis converge rigorosamente com o Henry James, que certamente ele não conhecia. Os dois faziam parte de um movimento geral de superação da literatura naturalista. Isto de diferentes maneiras aconteceu em diferentes lugares, e é muito interessante comparar o Machado com o Henry James.

Agora no Machado tem essa coisa extraordinária de maldade de ele imitar sobretudo a elegância da figura de classe dominante, de imitar e refinar as representações mais estimadas da classe dominante a respeito dela mesma, mas com propósito destrutivo. O *Dom Casmurro* é uma exploração da poesia da reminiscência infantil, da poesia dos quintais, da poesia do primeiro namoro, de tudo que é mais poético na poesia brasileira. Ele toma verdadeiros ideais estéticos da classe dominante, incorpora o seu estilo, para depois lhe mostrar a sua canalhice. Realmente é muito audacioso e o Machado fez isso sistematicamente. Todos os narradores da segunda fase dele são assim, em diferentes graus. É essa coisa de se identificar com a figura que você quer destruir, e desfilar a poesia dela de um modo em que ela mesma se reconheceria com gosto — por isso mesmo

aliás o mecanismo nunca foi reconhecido, pois as pessoas adoram o Ben-tinho, do *Dom Casmurro*, as pessoas adoram o Brás Cubas como um tipo elegante, desenvolto etc., e não reconhecem que essas personagens fazem um papelão tremendo. Realmente é uma solução técnica desnorteante.

José Arthur Giannotti — Mas o Machado gostava deles também...

Roberto Schwarz — Não, ele reconhecia e dominava aquele negócio.

José Arthur Giannotti — Mas é ambíguo, ele também gostava das pessoas.

Roberto Schwarz — A força literária do trabalho dele depende do fato de ele impor um destino sinistro a eles. Essa é a curva do romance. É uma coisa objetiva. Se você não reconhece isso, você não reconhece a forma do livro. Daí você volta para a crítica elegante do Machado que sempre o reconheceu como mestre da língua, um homem que cultivava os clássicos, um homem que é muito admirável. Você perde o dado essencial da construção dele. Na verdade, o trabalho do Gledson e o meu, sem prejuízo de todos os defeitos, são os primeiros que consideram que o romance de Machado de Assis tem forma. Para os anteriores não havia forma, havia só retrato e prosa fina.

José Arthur Giannotti — Não, não... O meu problema é que você reconhece que ele tem uma única forma.

Roberto Schwarz — Não. Eu digo que tem forma de conjunto. A crítica anterior — isso é um fato, não estou dizendo para me gabar — não reconhecia a forma do romance de Machado. Vocês percorram a crítica dele e vão ver que a organização geral, uma forma unificada e disciplinada, não comparecem, porque todo mundo, no afã de identificação com o Mestre, não via que há uma composição rigorosa. E o Machado é quase flaubertiano. O Machado tem uma composição absolutamente rigorosa, férrea. Essa é que é a força dele. Machado era um artista moderno, não era um modelo de elegância. Esse é que é o grande lance. O que faz do Machado um artista moderno é isto que eu estou dizendo. Isso que você está valorizando faz dele um escritor ameno, sem mais. Ele jamais seria um grande escritor pelas razões que você está falando.

Davi Arrigucci Jr. — Vamos ver se eu consigo esclarecer um pouco a minha questão. Eu penso que o problema está mais na atitude propriamente, na questão do valor da forma. Eu concordo inteiramente com a sua descrição do processo de constituição da forma. Eu acho que é um achado, de fato bateu numa coisa. Mas eu penso que há uma certa redução do raio de ação da forma, ou seja, do valor autônomo da forma, uma vez constituída como tal. É nisso que eu sinto que as coisas são mais ambíguas, que há ali uma maleabilidade. Está certo que tudo que é forma de

universalismo se particulariza no processo que você descreveu. E é isso que faz a qualidade básica. Acontece que, uma vez constituído o símbolo, ele tem um raio de ação. Eu posso lê-lo em diversas épocas. É uma potência de ação que pode ser lida de muitas formas. Eu posso mudar as circunstâncias sociais, que não são mais as do Machado de Assis, talvez nem sejam adequadas para a percepção daquela constituição de classe que você apontou como condicionante da forma naquele instante, e no entanto ele me dizer coisas e abrir perspectivas. Eu sinto que se perde um pouco aí a situação de enigma da forma. A potência que a forma tem, uma vez constituída, de valer como conhecimento, mesmo se mudadas absolutamente as condições que a geraram. E eu sinto na sua atitude que o valor é um pouco remissivo, no sentido de que, se não houver esse vínculo, não há propriamente o valor. É uma coisa difícil. Eu penso que aí é uma questão funda, que leva à própria atitude diante da própria literatura. O que a literatura pode ou não pode dar? E do modo de a gente entender a literatura. Eu penso que há uma divergência aí.

Eu não estou conseguindo formular com inteira precisão. Eu penso que o processo de constituição da forma, tal como está posta lá, é um achado verdadeiramente grande do ponto de vista da crítica literária, sobretudo na mudança de seu primeiro livro para esse, em que aparece um problema essencial, que é a transformação de uma matéria numa forma. As relações de favor, tudo aquilo que aparecia perfeitamente configurado no primeiro livro, nesse dá um grande salto, na medida em que isso vira um princípio constitutivo. Eu concordo plenamente que na questão da volubilidade exista uma relação profunda com a articulação de classe, tal como você demonstra. Penso que não sejá só isso, também. Eu dou um grande valor ao fato de que essa forma da volubilidade é derivada também da tradição literária. Eu penso que aí tem muitas coisas atrás. A volubilidade, esse mecanismo de particularizar a universalidade, eu penso que há traços de um tipo de forma enciclopédica que tinha tradição na literatura do Ocidente, que está no Sterne. Eu penso que tudo isso pesa. Para o meu ângulo de visão, há um pouco de radicalização demais, ao relacionar esse princípio formal da volubilidade, exclusivamente, com a composição de classe. Eu penso que ele é essencial e que você mostra isso. Mas eu penso também que há coisas que contribuem para esse movimento e parte dessas coisas deriva da tradição literária, do tipo de forma escolhida nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que não é à toa que é um livro que foge da forma daquele momento. Porque ele não é apenas um romance realista no sentido mais banal da tradição que estava, àquela altura, já inteiramente constituída. Geralmente há aí ingerência de outros gêneros, e eu penso que são importantes também e que dão parte da mobilidade do narrador, que não depende exclusivamente do processo de constituição de classes. Mas concedo que você viu a fundo isso e que por esse lado aparentemente a forma se explica mais do que tudo por essa relação entre ela e o processo social. Mas uma vez constituída assim, eu penso que o raio de ação da forma simbólica que se cria a partir daí — do ponto de

vista do leitor do romance — é muito amplo, e eu posso lê-la de mil modos, e certamente as condições sociais do público, que variam ao longo das épocas, me permitem que eu leia aquilo de mil formas diferentes. Por exemplo, num dos grandes leitores de Machado de Assis que é o Augusto Meyer, aparece a idéia de um demoníaco que em grande parte está ligada à idéia que de fato o Machado que interessa não é o Machado das moças. Ele percebeu que havia esse lado terrível, sangrento, que está posto na denúncia do Araripe Jr. — inclusive, associando a Dostoievski, ao *Homem do Subterrâneo*.

Certamente a leitura do Augusto Meyer não aponta para esse foco da constituição social da forma. Mas ele percebeu algo a que você dá outro nome, e que você explica em função do condicionamento social e que ele explica mais pela tradição, por uma descoberta do inconsciente, por um demoníaco que estava ligado à matéria do inconsciente no final do século, que está no Nietzsche, no Dostoievski. Ele explica muito por aí o caráter problemático do narrador, que estava na explicação lukacsiana da teoria do romance, da década de 20 — a separação entre a existência e o sentido, que é característica do romance, a perda da harmonia do mundo e o desgarramento entre a existência e o sentido que é um dos elementos constitutivos do romance. Também isso o Meyer percebeu. Mas eu penso também que a forma, uma vez constituída, tem um raio de ação, um grau de autonomia estética que permite uma leitura por muitos lados, e que a atitude de valorização exclusivamente, como você coloca, em função dessa gênese constitutiva, da relação da forma com a condição social, reduz. É esse o ponto.

José Antonio Pasta Jr. — Eu noto que as últimas questões que foram expostas giram em torno de uma crítica que já se ouviu bastante acerca do Roberto, — e teremos que ouvir ainda muitas vezes — que é a questão do reducionismo que haveria no seu trabalho. Eu acho que, por um lado, há alguma coisa ali que é uma redução, mas que é uma redução funcional muito produtiva, no sentido de que ela permite um desvendamento extraordinário de aspectos da obra do Machado e que nunca tinham sido apontados de maneira tão específica e tão completa. Há esse reducionismo que é, digamos, funcional, produtivo e que faz parte das virtudes do trabalho.

Davi Arrigucci Jr. — E que eu penso ser constitutivo da forma, porque a forma produz uma espécie de redução.

Roberto Schwarz — Toda forma é uma espécie de redução.

Davi Arrigucci Jr. — Mas não é isso que está em jogo na minha questão...

José Antonio Pasta Jr. — Nesse sentido o trabalho do Roberto também é uma forma e também ele opera uma redução claramente deliberada. Mas

eu não sei se adianta muito, em termos de exame desta questão, a gente remeter imediatamente para as questões de estética, de teoria literária no seu sentido mais geral. Para verificar se há ou não problemas com essa redução que o Roberto opera no seu trabalho seria preciso verificar em que medida ela faz perder elementos muito essenciais na forma do romance de Machado de Assis. E daqui para frente as pessoas vão se encarregar disso. Nesse ponto, Roberto, é que eu queria colocar uma questão e fazer de novo a vindicação da melancolia e dos melancólicos. Não no sentido de que a melancolia seja realmente um valor universal, mas achando que, talvez, no seu esquema crítico, a necessidade de descartar essa interpretação imediatamente universalizante do Machado, que faz perder a especificidade histórica, talvez esse *parti pris* que é tão produtivo no seu trabalho tenha levado ao esquecimento, há a possibilidade de ter levado ao obscurcimento de alguns aspectos dos mais importantes — o da melancolia é o que eu gostaria de levantar e ver o que você acha a respeito.

Só a título de provocação, digo mais ou menos o seguinte: que a chave para a questão da melancolia nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* talvez seja a questão do autor defunto, que ao longo do seu livro reaparece sempre como um remorso, que fica assombrando o crítico. Você fala: eu estou aqui desqualificando a razão explícita do Machado, a razão explícita do narrador, o motivo, as alegações, as justificativas dessa existência do autor defunto. Mas como as outras questões você descarta de vez e a essa você volta continuamente, me parece que aqui o crítico tem algo que o perturba. Você nunca realiza completamente esse descarte da figura do narrador defunto, porque justamente ela tem servido ao longo da tradição crítica de pé-de-briga para se falar da universalidade machadiana. E você contrapõe então a idéia do narrador defunto e a sua situação ilimitada à desfaçatez de classe, a uma idéia da prepotência de classe. Você opõe essas duas coisas: não é a liberdade do narrador defunto, mas a prepotência de classe que está em ação. A vindicação dos melancólicos vai no seguinte sentido: seria necessário descartar assim o autor defunto, em nome da demonstração da prepotência de classe? Não é justamente a imagem do narrador defunto que cristaliza, que é a verdade dessa prepotência de classe? No seguinte sentido: esse narrador que pode tudo, cujo motivo dos motivos é a busca de uma supremacia qualquer, esse narrador não encontraria a sua verdade ao narrar a sua própria morte, único objeto não passível de narrativa? Isso seria uma espécie de culminação do movimento de busca da supremacia. Uma culminação necessária, obrigatória, por isso inteiramente pertinente ao sistema da obra. Acho que isso não invalida absolutamente nada do que você disse. Me parece que, inclusive, traz água para seu moinho. Mas acho que nesse ponto talvez houvesse uma possibilidade de especificação, no seu trabalho, de algo que ele deixa talvez um pouco de lado, dentro do que é a sua redução. Você tem páginas belíssimas sobre as questões de forma, a respeito dessa realidade que é não sendo, do narrador que é não sendo. Não é propriamente a figura do defunto que é isso? Algo que é, ao mesmo tempo, deste mundo

e já não é mais dele, é um cadáver e o seu lugar, de preferência, um túmulo, de onde emana uma fala. E essa fala de uma coisa que é e não é ao mesmo tempo, a fala do cadáver, é, no horizonte, a fala alegórica. Isso talvez permitisse reinterpretar a questão da melancolia dentro do esquema do seu trabalho. Talvez permitisse uma curva menos complexa na hora de explicar a obtenção da objetividade no romance machadiano. Talvez seja justamente a figura do narrador defunto que permita o movimento constitutivo da ironia no romance machadiano. E isso no sentido lukacsiano da ironia, no sentido de que a ironia é a única objetividade épica que resta ao romance. E talvez seja esse o último momento que fecha a forma do romance machadiano. Fecha de maneira trucada, mas de todo modo pode constituir o fechamento.

Roberto Schwarz — Eu queria começar comentando o que o Davi disse. A forma, do jeito que procurei acompanhar na análise, não depende nem do condicionamento social nem da gênese. Ela está lá; procuro acompanhar a forma do jeito que ela está lá. Agora a questão da gênese é outra. É um tema interessante, observar como a forma nasce. É um tema que me interessa, mas a análise do livro independe disso, não precisa disso. No mais elementar, no que consiste essa forma? Ela consiste no seguinte: nós temos um narrador que na verdade está em situação. A grande novidade da ficção do Machado e do Henry James é que eles não inventam só enredos, eles não inventam só intrigas, eles inventam situações narrativas, ou, dizendo de outra maneira, narradores postos em situação, quer dizer, narradores cuja lógica só se completa através dos tipos sociais que lhe são complementares. O narrador do *Brás Cubas* tem como tipos complementares a moça pobre, a senhora elegante e rica, enfim, um conjunto de tipos através dos quais ele se especifica. Esse é um narrador que não tem a autoridade do narrador tradicional. Ele é um narrador parcial, faccioso, que está posto dentro de um campo de antagonismos.

Qual é o mérito dessa forma? O mérito dessa forma é que pela primeira vez nós estamos no campo da sociedade moderna, onde não existe Deus para dizer quem tem razão, onde todo mundo se enfrenta, e um está com a palavra. Mas aquele que está com a palavra não a detém por ser bonzinho, ou ter razão, ou por ser poético. O dado elementar dessa forma — e que existe de maneira perfeitamente organizada também no Henry James — é que tudo que ele diz só adquire o seu significado específico na mediação desse sistema. Essa é a novidade. Se a gente pular essa forma, desconhecer essa forma, a gente fica com o autor antigo. A novidade no caso está no fato de que tudo que o narrador fala — a melancolia, o *Eclesiastes*, a tradição literária, e é evidente que o Machado de Assis usou a tradição literária inteira — tudo está mediado por essa forma. A injeção de atualidade, a injeção de modernidade é dada pela retração nesse universo moderno, nessa forma moderna. É por aí que ele é um grande escritor. O Machado de Assis não é um grande escritor porque usa a forma do *Sterne*, porque cita o *Eclesiastes*, porque cita Erasmo. Machado de Assis

é um grande escritor porque fez o Sterne, o Eclesiastes e o Erasmo funcionarem dentro desse esquema, dentro dessa situação que é moderna, que é uma situação *social*. Essa é a novidade formal do Machado de Assis e não há dúvida que ela é reducionista, no mesmo sentido em que o marxismo é reducionista. Ele reduz um universo ideológico imenso por meio de certas relações que são a sua disciplina. Você tem toda razão ao dizer que existem mil leituras possíveis. Isto é indiscutível. Mas, o interesse da minha leitura está em disciplinar toda essa matéria ideológica e literária a partir desse que me parece ser o dado formal.

Agora, voltando à questão da melancolia, eu tenderia a vê-la dentro desse mesmo esquema. Se a gente olhar as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sem nenhum preconceito, e sem reverência especial pela literatura, o que nos é dito é o seguinte: olha, aqui está falando um defunto. A minha primeira reação é dar risada. O cara está querendo me encher, não é? Se você for atento ao tom do Machado de Assis, se você ouvir bem o tom dele, você vai chegar à conclusão que tem pela frente um cavalheiro debochado do século XIX enchendo a paciência do leitor. Eu penso que o complexo do qual toda essa retórica do Machado faz parte é esse, ele é o prisma através do qual ela tem que ser julgada. Se a gente não encarar desse modo a gente perde a dimensão cínica, porque a dimensão tremenda do livro é o seu extraordinário cinismo, e o rendimento desse cinismo. Porque ser cínico aqui e ali não é nada. Mas o Machado desenvolveu as consequências desse cinismo até um ponto de crueldade, de complexidade extraordinárias.

José Arthur Giannotti — O problema é que nós não estamos discutindo o seu livro. Nós estamos discutindo a margem do seu livro, os limites dele, porque todos nós estamos de acordo sobre a qualidade e a perspicácia do livro. O que nós estamos discutindo, no fundo, é um problema de estética, algo particularmente difícil para a estética marxista. Porque essa idéia de que a forma está lá — você repetiu isso sistematicamente — leva justamente à dificuldade de explicar a perdurabilidade do juízo estético. Marx tentou dar uma solução e nós sabemos que ela é muito problemática, quando ele diz que a perdurabilidade está ligada a uma espécie de infância da humanidade, que perdura por todos os modos de produção. Mas eu queria, Roberto, colocar em xeque essa idéia de que a forma está lá. Você diz que toda forma é redução. Ora, o livro antes de tudo é forma, e ela não reduz nada. Você mesmo diz: a forma está lá. É a forma que está vibrando e está vibrando nos seus múltiplos aspectos, de maneira que não existe forma-lá e a sua leitura do livro é interessante não só porque revela a forma do Machado, do *Brás Cubas*, mas revela o instrumental e a forma do Roberto Schwarz, e o que eu estou querendo fazer é que você seja justo em relação ao Machado. A forma que está lá revela também, por não estar lá — por colocar um narrador numa situação que é uma não situação, porque ele é defunto e está no limite —, o lado fantástico e melancólico, que você quer reduzir sempre ao ponto de vista particular de classe, e que eu

digo não! Ela revela um outro aspecto, revela o Machado sujeito, revela o Machado homem, revela o Machado por demais ambíguo, revela o Machado que foge para o limite e que você, na sua redução, recusa. Você com isso quer fechar o romance de tal maneira nessa forma que, a meu ver, não dá para aceitar. Há uma melancolia e um pessimismo no Machado que são mais do que a palhaçada; mais do que o deboche da elite brasileira — é alguma coisa que nós sentimos até hoje, bem quietinhos em casa, porque todos nós temos angústia.

Rodrigo Naves — Eu queria introduzir uma questão um pouco diferente, que toca em aspectos que o Davi mencionou anteriormente. Me parece que, em função sobretudo da distância histórica do objeto que você analisa, torna-se possível certa identidade entre o movimento da análise que você faz do Machado de Assis e o movimento da dimensão social da forma que você vê no Machado de Assis. Em ambos os casos, há uma dinâmica remissiva, em que se parte de algo para se chegar a uma espécie de fundamento explicativo. A relação da obra de Machado de Assis com a estrutura social é semelhante à relação que você estabelece entre a sua leitura e o romance do Machado de Assis — ambas são remissivas nesse sentido. Me parece que quando se faz crítica literária ou crítica de arte, quando se pega uma obra contemporânea propriamente, não existe nem essa distância, nem a compreensão da estrutura social se dá de maneira tão folgada como pode ser a compreensão da sociedade brasileira do fim do século XIX. Talvez essa situação proporcione um sentido particular à obra de arte, uma dimensão prospectiva, e não mais remissiva. A obra de arte ganha uma dimensão de realidade, aquela potência da forma que vem chamando nossa atenção. Se tomarmos, por exemplo, uma obra de Matisse: para além do que ela possa ter de compreensão da sociedade da época, ela tem uma forma e uma presença que a diferenciam do modo como a sociedade contemporânea aparecia. E essa diferenciação é ela mesma prospectiva, no sentido de apontar para formas novas possíveis. Então, eu pergunto: como é que com um objeto mais contemporâneo essa sua concepção de forma se movimentaria? Porque quando você faz análises de objetos mais próximos essa relação estrutural entre forma literária e sociedade, que apareceu no seu trabalho sobre Machado de Assis, não se dá com tanta desenvoltura.

Roberto Schwarz — Eu não acho que todos os artistas sejam como Machado de Assis. O caso é que quando você se encontra diante de uma obra de arte você se pergunta: o que é que isso me diz? E se não te disser nada você não se demora no assunto. Se te disser alguma coisa, começa a questão, começa a interrogação — o que é que isso me diz? O que isso me diz sobre o mundo, de alguma maneira? Então, você começa a investigar e o problema do crítico é o de descobrir o que a obra diz sobre o mundo.

José Arthur Giannotti — Sobre o mundo, só?

Francisco de Oliveira — Sobre a obra também.

Roberto Schwarz — Sobre o mundo, quer dizer, você enfim pergunta o que ela diz. Ela diz alguma coisa?

José Arthur Giannotti — ...dos limites do mundo.

Roberto Schwarz — ...dos limites do mundo, enfim, mas até segunda ordem para mim também os limites fazem parte do mundo. Você interroga o que está ali — o que é que isso me diz? É esse o trabalho do crítico, explicar o que esse negócio me diz. Quando você começa a explicar de maneira mais detalhada e mais desenvolvida, se você é um espírito imbuído de senso histórico, logo começa a ver naquilo um momento da explicação da sua própria experiência histórica, da História enfim, ou seja, você começa a ver o que aquilo te diz sob o signo da História. E uma explicação sobre o signo da história aos poucos — se você tiver elementos suficientes, se você tiver formação suficiente, se você tiver distância suficiente — vai tomar a feição de uma explicação da história contemporânea. Ela tende para isso.

E aí há uma questão interessante. Por que é necessário num trabalho sobre Machado de Assis fazer um capitulozinho intermediário, que não é de análise estética, que é de análise sociológica? No livro há um capítulo — "A Matriz Prática" — que não tem nada a ver com o resto. Quer dizer, eu espero que tenha, é claro, mas em princípio é de uma ordem inteiramente diferente do resto. Eu venho vindo com uma análise estética e num dado momento interrompo a análise estética e procuro mostrar o funcionamento prático da sociedade que, se a minha análise estiver certa, levanta a problemática desenvolvida na ficção do Machado. O ponto aí é o seguinte: é que esse tipo de conduta irresponsável, arbitrária, que eu estava descrevendo no plano restrito do romance é tão irreal, tão esquisito, é tão fora do quadro do que nós pensamos ser uma conduta normal do cidadão do século XIX — e quando nós pensamos na conduta normal de um cidadão do século XIX, nós evidentemente estamos pensando num europeu —, que eu senti a necessidade de entender melhor. Aquela conduta do Brás Cubas parece um disparate total, entretanto você olha melhor, e diz: disparate mas muito correta — ele vive bem, está gordinho, bem alimentado, tem as damas pelas quais se interessa, enfim, ele passa bem, obrigado. Então, existe aqui uma conduta inteiramente esdrúxula que dá certo. Como isso é possível? A partir da concepção normal que nós temos desde o romance realista, a partir da história européia, que é a concepção que está na nossa cabeça, isso não se explica. Essa interrogação nos leva a procurar uma matriz prática em que essa conduta aparentemente esdrúxula é a conduta normal. Aí você de repente descobre que no país — talvez no continente inteiro ou em áreas inteiras da periferia do capitalismo — há certas condutas que do ponto de vista central aparecem como esdrúxulas, que entretanto são perfeitamente adequadas, que

permitem viver etc. A peculiaridade do que estava sendo explorado num romance te leva a refletir sobre uma experiência histórica e a estabelecer essa matriz prática para uma experiência diferente. Isso foi necessário, de certo modo, para explicar a viabilidade daquele romance. Essa necessidade é interessante, talvez seja uma peculiaridade da crítica literária num país como o nosso. Se você estivesse fazendo uma análise literária desse tipo na Europa — por exemplo, sobre um romancista do século XIX —, você teria ali a ilustre companhia do senhor Marx, ou da historiografia de direita, e não vai passar pela cabeça do crítico inventar um esquema histórico-sociológico a título precário. Todo mundo conhece os conflitos, e o que varia mais é o ângulo, que vai ser conservador, ou de esquerda etc.

Em relação ao Brasil não se conhecem os conflitos, esse que é o negócio. Então o Machado, um escritor do nosso mundo, de certo modo obriga a uma reflexão sociológica que mostre como aquela problemática se reproduz e é a normalidade de uma sociedade. Na hora de fazer isso, tive a sorte de fazer parte de uma geração da Faculdade de Filosofia — em parte aqui presente —, companheiros da Maria Antônia que estavam estudando, num outro plano, alguma coisa desse tipo, ou seja, a singularidade da organização da sociedade brasileira como parte da sociedade contemporânea. O problema aí não é só de dizer: o Brasil é peculiar. É de entender essa peculiaridade como parte integrante do mundo contemporâneo. Eu não sei se os diretamente responsáveis se deram conta disso — provavelmente não —, mas é evidente que o trabalho do Fernando Henrique e do Fernando Novais é do maior interesse para a reflexão estética. Porque eles criaram o padrão que manda articular as peculiaridades sociais do país ao movimento da sociedade contemporânea. Isso permite mostrar racionalmente a relevância contemporânea dos escritores brasileiros, ou seja, estes deixam de ser uns exóticos perdidos num canto do mundo para serem um momento na história do Capital. Só para dar um exemplo — e tocar num tema a que o Felipe gosta de se referir —, é óbvio que a preguiça, por exemplo, na poesia do Mário de Andrade, é um grande tema, um tema que tende a ser visto na ótica localista, da caracterização nacional. Mas na hora em que você se dá conta de que o Brasil é parte do mundo contemporâneo você pode também notar que o Mário é muito semelhante ao Marcuse, que o tema da preguiça no Mário de Andrade é da mesma ordem, do mesmo alcance, muito grande, do tema da preguiça no Marcuse. A experiência social no Brasil fazia parte de um ciclo civilizacional de valorização do trabalho em que o tema da preguiça aparece como um valor crítico. A poesia da preguiça do Mário de Andrade obviamente tem como outro pólo a ética do trabalho, não há dúvida, e ela é altamente contemporânea. Enquanto a gente olhar o Brasil do Mário de Andrade como o quintal do mundo, fica apenas uma poesia curiosa, sem relevância contemporânea, mas a hora em que você nota a unidade do movimento mundial, o Mário de Andrade se torna um importante poeta contemporâneo. Hoje é esse o modo de explicar a importância dele.

Davi Arrigucci Jr. — Você no começo dessa última explicação tocou um pouco no próprio processo da sua descoberta — como é que você trabalhou, como é que você se colocou diante da percepção de um descompasso. Queria mudar um pouco o eixo da coisa e ver como está feito o seu ensaio. O ensaio é muito bem feito, você levou anos para realizá-lo, é uma coisa extremamente refinada e há peculiaridades nesse modo de construção. Eu queria que você falasse um pouco do lado artístico do seu ensaio, dos problemas de composição, de como é que foi possível estruturar essa forma. Eu noto algumas questões que são relevantes para esclarecer o tipo de escrita que eu acho que tem aí. Para o leitor desarmado o livro tem um efeito que é muito chocante, às vezes, do ponto de vista da sintaxe — nós já falamos várias vezes disso. Eu penso que uma das maiores invenções da escrita do seu ensaio é como é que ele luta contra a dificuldade da naturalidade. No quadro dos poetas modernos brasileiros a naturalidade é uma questão: no Bandeira aparece uma naturalidade espontânea, no caso do Drummond de Andrade, grande parte do mérito parece que vem da dificuldade da naturalidade. Muito do relevo da sua prosa vem dessa dificuldade da naturalidade. Eu sinto que tem uma coisa brechtiana aí, no movimento de simplificação da frase e no descaramento geral do seu esquema também tem isso. Uma das coisas que mais me encantam no seu livro — e já encantavam no primeiro livro — são problemas de constituição moral da personagem, são filigranas da vida moral que nunca tiveram nome e que é difícil tratar, que aparecem em traços formais. O seu livro dá nome a esses aspectos. O ponto da análise literária que pegava particularidades do comportamento moral das personagens — extremamente delicadas de se apreenderem — aparecia já no primeiro livro e não foi valorizado. E isso porque seu jeito de compor, a frase contra o movimento da naturalidade — que é muito brechtiano e que passa por um processo de simplificação agudo —, mostra muito o esquema, a articulação dos grandes esquemas e esconde, às vezes, valores importantes. "Tem muita coisa importante a que falta nome", diz o Guimarães Rosa. Eu penso que você dá nome a essas coisas, sobretudo no perfil moral de personagens e em formas pequenas da construção do romance. São coisas absolutamente formalizadas e que você trata como entidades formais e que não estavam pautadas na nossa crítica literária — o que é um avanço extraordinário do ponto de vista da linguagem crítica brasileira. Eu gostaria que você falasse um pouco do seu ponto de vista, de como é que é a dificuldade da construção do ensaio.

Rodrigo Naves — Me parece que muitas vezes você mimetiza o próprio Machado de Assis. Em várias passagens do seu livro há procedimentos muito semelhantes àqueles que você aponta no *Brás Cubas*. Por exemplo, na página 128 você diz: "Brilho mundano, um pouco de agnosticismo, galanteios românticos, liberdade no amor — sem prejuízo de vida familiar sólida, consideração pública, oratório de jacarandá no quarto, reputação imaculada, privilégio". Esse é um jogo razoavelmente recorrente no seu

livro e tem muito a ver com o próprio narrador volúvel que você identifica no Machado de Assis. Ou então passagens como a da página 180: "...uma asa de frango como finalidade última e chave explicativa do processo da colonização: por causa da asa foi caçado o africano que plantou o milho que alimentou a galinha cujo osso Quincas Borba filosoficamente está trincando". Ou ainda, na página 189, uma expressão como "a desenvoltura do defunto encastelado na eternidade". Muitas vezes, sintaticamente ou até no jogo de um substantivo com um adjetivo, você faz essa troca brusca entre universalidade e singularidade, você vai do mais abstrato ao mais empírico, e isso de certo modo tem a ver com a força desse narrador volúvel. Como você vê isso?

José Antonio Pasta Jr. — Eu também queria pegar carona nessa questão do estilo, porque o próprio Roberto aqui e ali, em entrevistas, tem desvalorizado um pouco a sua prosa crítica. Você já falou uma vez, sobre seu texto, que se ressentia do andamento forçado, comum em traduções — algo assim. Como ela é uma prosa muito racional, muito cristalina, a tendência geral em nosso meio é de não vê-la como trabalho estilístico. Eu tenho a impressão contrária. E a título de provocação também levanto outras coisas. A primeira coisa que me espantou é uma espécie de esgotamento quase poemático de campos semânticos inteiros. Eu comecei a ler o livro e fui ficando impressionado com a quantidade de termos que eram variantes ou estavam conectados com a palavra-chave "desfaçatez", e como fiquei impressionado, fui tomando nota e até uma certa altura eu tinha anotado 64 — que não se perca pela data — termos variantes de "desfaçatez". É uma espécie de poema em prosa crudelíssimo embutido no seu texto, um rápido poema em prosa contra si mesmo, antipoético. E junto com isso tem uma coisa que já deve ter chamado a atenção de muita gente que é a sintaxe muito culta, muito armada e o vocabulário da filosofia muito presente — das ciências humanas, mas da filosofia em particular — junto com localismos e até caipirismos. No meio de argumentos adornianos você resolve caracterizar o funcionamento do narrador como "conversa de tico-tico". Isso me lembra alguma coisa do Anatol Rosenfeld, por exemplo, quando falava do Schopenhauer, ele dizia que aquilo era uma prosa marcada por um "dandismo mortificado", expressões desse tipo. Nessa linha, eu andei anotando algumas expressões suas. Por exemplo, a geração de 1879, a nova geração que o Machado critica, você chama de "a rapaziada"; o funcionamento stendhaliano para criticar o discurso conservador você chama de "engenhoca"; quando o narrador exorbita, você diz que "põe as manguinhas de fora". Você chega ao extremo de usar termos como "semostração" — são expressões com um pé na cozinha. Há aí uma filiação modernista mais marcada, um cultivo da prosa do Mário e que vai longe, vai a um uso da língua que espanta — um bom gramático, um bom menino colocador de pronomes arranjaria mil encenacas com você, e a gente percebe que é uma coisa deliberada. Por exemplo, você abole os pronomes dos verbos reflexivos. Também em relação

aos diminutivos há um uso particular. O diminutivo usado com a função inversa, o afetivo com sentido de escárnio. Isso acontece com quase todos os diminutivos do livro. Por exemplo, quando você quer dizer que uma coisa é muito ruim, você a chama de "simplezinha". Você quer uma crueldade maior? E a mesma coisa acontece com a pontuação. Você acaba com a virgulação tradicional, com a pontuação entre uma respiração e outra. Só para completar eu anotei aqui uma coisa que eu sempre tive muita curiosidade de perguntar a você. Eu sinto que essa extração do modernismo tem a ver também com o que você mesmo caracterizou como didatismo — uma vontade de ter em conjunto no próprio texto elementos que a sociedade mantenha separados: o diálogo da filosofia com essa linguagem caipira, muito doméstica, e um certo diálogo, que as vezes é mais oculto, mas talvez fosse o caso de pensar se existe ou não, que é entre o tipo muito complexo, a complexidade das ciências humanas, de uma boa análise, e uma simplificação abrupta, que em seguida tem, às vezes, a cara de um *slogan*. Você vai de desenvolvimentos extremamente complicados a particularizações muito súbitas.

Rodrigo Nunes — ...o que é um pouco machadiano, também.

José Antonio Pasta Jr. — ...também é machadiano. O Roberto une certamente Machado, Flaubert e Brecht num movimento muito curioso. Eu senti um diálogo com as vanguardas do começo do século, mas um diálogo específico com o que nas vanguardas já dialogava com os meios de massa. Vejo aí uma junção de filosofia, linguagem localista, e diálogo com a indústria cultural pela mediação da vanguarda.

Luiz Felipe de Alencastro — Me parece interessante o fato de o livro ter sido bolado fora daqui, em Paris. Porque essa situação produz um ponto de vista muito diferenciado. O Roberto deu aula em Vincennes e participou de seminários. Mal ou bem de repente ele era o crítico literário brasileiro lá, e estava estudando o Machado, o romancista brasileiro mais conhecido. Isso tem uma contingência que é importante. De repente você tem a imensa responsabilidade de no intervalo de 15 minutos dar um quadro geral de um país de que você está inteiramente ausente. Nesse isolamento você é obrigado a dar conta da totalidade das coisas. E me parece também que *L'Idiot de la Famille*, de Sartre, e toda a releitura de Flaubert na época em que o Roberto estava na França foram muito importantes. Quanto a essa coisa de combinar questões tópicas jocosas com análises mais profundas, eu quero lembrar aqui que também o Sérgio Buarque faz isso em história...

Roberto Schwarz — De maneira esdrachada o Mário faz isso sempre, e de maneira muito discreta o Antonio Candido também faz.

José Arthur Giannotti — Felipe, eu discordo integralmente. Eu gostaria

de puxar a brasa para a minha sardinha. Esse livro não tem nada a ver com o período parisiense. Esse livro do Roberto é a última flor do Lácio da Maria Antonia. (risos)

Roberto Schwarz — A exposição dialética tem problemas particulares. De maneira muito genérica, penso que a exposição dialética pressupõe, pressupõe a estruturação do objeto. Uma vez o objeto estruturado, você começa a expor o movimento dele, dentro, é claro, das suas possibilidades. Os escritores dialéticos mais interessantes — aí eu estou pensando no Marx, no Adorno, no Sartre, no Benjamin — desenvolveram uma espécie de disciplina, que consiste no seguinte: cada frase tem que conter, de alguma maneira, a contradição de que você está tratando, e os termos da contradição estão dentro da frase, de maneira que você de certo modo interioriza no estilo a contradição que está tentando descrever. Você dramatiza essa contradição, e isso vira uma verdadeira disciplina da escrita. Porque é preciso colocar no espaço breve de uma frase todos os termos, marcando a contradição, marcando o problema e, se você for um bom escritor, você tenta pôr os termos não na sua versão genérica, ou de lugar-comum, mas você precisa pôr os termos dentro da função específica que eles têm naquele momento. É preciso achar a palavra certa para a função que ela tem naquele contexto particular, é preciso particularizar o termo. E isso vira uma disciplina que funciona frase a frase e, de certo modo, você busca através desse método trazer a contundência do problema objetivo para dentro da escrita. O forte da escrita dialética é que ela carrega a escrita, ela carrega a sintaxe, ela carrega a exposição da própria violência do seu objeto prático, do objeto externo.

Isso é uma disciplina de escrita particular que pode ser bem ou mal sucedida, pode ser um horror. Quando é esquemática é uma calamidade. Mas quando se faz o trabalho de particularização, quando você procura dar à contradição, em cada caso, a sua forma específica, é algo que tem grande interesse. Se você for ao mestre dos mestres, no *Dezoito Brumário*, vai ver que esta forma literária pode ser absolutamente sensacional. Dentro das minhas possibilidades, eu procurei ir por essa escola.

Faz parte dessa linha de pensamento e de exposição que você tenha, de um lado, um objeto fortemente estruturado, um argumento lógico fortemente estruturado, e, de outro, o dado do vivido tal qual ele aparece no cotidiano. Há então uma espécie de tensão, um salto da linguagem corrente, do coloquialismo, do dado vivido, à estruturação lógica forte, e isso é da natureza desse tipo de exposição. Quem explora isso muito é o Sartre, que tem um senso agudo das possibilidades desses contrastes. Dito isso, quem queira praticar no Brasil esse tipo de raciocínio, não vai encontrar um modelo pronto. De minha parte, por exemplo, aliás sem querer, a adesão ao coloquial eu tingi de Modernismo, que é a escola local para fazer esse tipo de coisa. Mas eu trato de aproveitar o Modernismo de um jeito um pouco diferente do dele mesmo, porque no Modernismo não há essa preocupação com a lógica do social — salvo no Oswald, que

frequentemente, de maneira meio farrista, é um espírito muito dialético, que incorporou essa questão. Porque o Oswald, de maneira errática, incorporou o que o marxismo pode oferecer de inspiração literária muito mais do que se diz. O Oswald realmente interiorizou a atitude revolucionária na escrita, a atitude revolucionária no sentido político mesmo. Acho que é uma coisa pouco dita. Ele busca radicalizar as questões ao máximo em cada frase, levar ao máximo de escândalo. Se poderia fazer uma análise da disciplina política da prosa do Oswald, da mais anárquica, é claro. Outro aspecto é que quando você faz uma análise, com esse tipo de inspiração, de um grande escritor, sobretudo de um grande escritor muito crítico, como o Machado de Assis, você pega uma espécie de carona na força crítica dele. Você faz uma espécie de paráfrase de um livro fantasticamente arguto, o que, naturalmente, melhora muito a sua situação literária. Efetivamente, mal ou bem, procurei pegar uma carona na sutileza do Machado de Assis.

Davi Arrigucci Jr. — Tem um certo grau de imitação do objeto.

Roberto Schwarz — Tem uma imitação do objeto e uma espécie de benefício da força dele.

Luiz Felipe de Alencastro — Todo leitor que se vê às voltas com um historiador que escreve mal deve desconfiar do cara: é quase sempre um sinal de que ele não fez muita pesquisa, porque a própria leitura do material de trabalho do historiador o leva a um estilo, a uma riqueza de vocabulário, que lhe dá um jeito de escrever diferente dos seus contemporâneos.

Roberto Schwarz — Mas a respeito do que o Luiz Felipe levantou, o Adorno diz, no belo ensaio dele sobre o Lukács, que o Lukács, depois de ter virado comunista, não pode mais ser bom crítico literário porque escreve mal demais. O que ele está dizendo é que não há o esforço de sutileza necessário ao crítico literário. Não há dúvida, a boa crítica literária tem que ser bem escrita. Não há boa crítica literária sem que se faça um esforço de discriminação e de sutileza de expressão considerável.

Francisco de Oliveira — O quadro que você traça está muito centrado no Rio, com a peculiaridade que o Rio era a corte. A gênese de uma forma desse tipo podia ocorrer em São Paulo? — essa é a primeira questão. A segunda diz respeito à discrepância entre a realidade brasileira e a norma burguesa. Será que isso é suficiente? Porque o próprio Machado desconfia das normas burguesas, mesmo as do Ocidente, mesmo as da Europa civilizada. Ele está sempre discordando da idéia de progresso.

Roberto Schwarz — A questão do Rio é muito interessante. Eu vou contar como é que eu cheguei à construção do meu esqueminha. Eu já tinha

mais ou menos uma análise desse narrador volúvel do Machado de Assis, e estava quebrando a cabeça para saber o que é que isso tinha a ver com a realidade brasileira, porque eu tinha a impressão que tinha a ver, mas não achava o elo. Na época eu lia bastante o Sérgio Buarque e lia o Fernando Henrique, *Capitalismo e Escravidão*, e não conseguia passar adiante, porque estava só com o negócio da escravidão na cabeça. Aí eu li o livro da Maria Sílvia, *Homens Livres na Ordem Escravocrata*, um livro saído do mesmo grupo, do mesmo universo intelectual, e com assunto complementar. O trabalho dela tem como documentação os processos-crime em Guaratinguetá, em São Paulo. Ela faz uma observação que me esclareceu e acertou o meu estudo, um estudo que é sobre Machado de Assis e nada tem a ver com Guaratinguetá. Num determinado momento, ela diz mais ou menos o seguinte: o fazendeiro — que tem lá os moradores, os agregados da fazenda dele —, quando lhe convém se conduz segundo os seus vínculos morais, quer dizer, se conduz de maneira paternalista com os moradores, como protetor. Agora, quando ele precisa fazer negócio, quando o papel de protetor não convém a ele, ele vende a terra e eles se ferram. Ali eu entendi o movimento. Em São Paulo, o fazendeiro se comportava como um burguês ou como um senhor paternalista, conforme a sua conveniência. Estava montado o meu esquema, eu tinha encontrado um movimento real com afinidade com o movimento do narrador machadiano. Então você vê a generalidade do esquema do Machado de Assis. O fundamento da generalidade da solução formal do Machado de Assis está na situação do proprietário moderno, mas com dependentes, que é um dado geral da sociedade brasileira. Nesse sentido o Machado de Assis realmente estilizou uma problemática que tinha a generalidade da sociedade brasileira, e isso o torna um artista nacional no sentido próprio.

Francisco de Oliveira — Acho que mais propriamente com os dependentes do que com os escravos.

Roberto Schwarz — Isso depende. Essa relação particular com os dependentes depende da existência da escravidão, se configura a partir dela, inclusive um dos pavores básicos do dependente era ser tratado como escravo, coisa que ele precisava evitar a todo custo. É preciso entender essa realidade como uma estrutura: dependente, escravo e proprietário. Portanto, a temática do Machado de Assis, que é carioca, tem esse fundamento de generalidade que é nacional.

Francisco de Oliveira — Os estudos do Luiz Felipe e do Stuart Schwartz mostram que, mesmo no escravismo, o senhor não pode tudo. Sempre nos passaram uma idéia do escravismo de que como o senhor é dono da peça ele faz o que lhe der na veneta. Esses trabalhos mais recentes demonstram que não havia completa ausência de lei e de formalismo jurídico, e isso perturba um pouco a volubilidade.

Luiz Felipe de Alencastro — Um senhor que botou suas escravas na prostituição, para se comportar como gigolô, teve que alforriar as escravas, porque era ilegal. E é verdade que ele não podia tudo, mas a contradição da lei aparece quando ela vai ser aplicada. Na legislação do século XIX o escravo vira um artigo negociável mesmo, uma mercadoria, o Estado recolhe imposto sobre os escravos etc. Essa coisificação brutal do escravo encontrava limite no quadro legal, mas que não estava adaptado à escravidão. Você não podia matar o escravo, não podia castrá-lo, nada desse tipo de coisa. Mas se você cometesse esses crimes e houvesse uma enquete policial, você suscitava uma insurreição no lugar. Esses incidentes pipocavam diariamente no Rio de Janeiro. Por isso eu digo que o leitor do Machado é um sujeito que está vivendo uma grande aberração histórica e está consciente disso. Os viajantes, os jornais dizem isso. É uma sociedade saturada por essa aberração.

Roberto Schwarz — Bom, eu acho do maior interesse isso que o Felipe diz. Há uma passagenzinha do Araripe Jr. onde ele imagina que os nossos séculos de colônia só podem ter criado coisas muito estranhas, com as quais nós estamos nos acotovelando na rua, mas das quais nós não nos damos conta, e, diz ele, eu tenho medo de ver o que essa semente vai dar no século XX... —, quer dizer, para ele no fim do século XIX, a anomalia é um fato importante, e certamente ele tinha consciência dela... Bem, quanto à questão da norma burguesa, se a gente examinar o tipo de ironia do Machado de Assis, vamos ver que a técnica literária dele consiste em fazer que, frase a frase, as personagens desviem da norma burguesa, a norma que manda formar juízo autônomo, racional e realista. A todo momento as personagens estão escapando a essa norma, para o imaginário, para autocompensações, sempre se conduzindo de maneira por assim dizer maluca. Então norma burguesa no romance dele não é mais do que isso, e a volubilidade é o desvio da personagem em relação a certas normas do razoável. A força do romance dele, entretanto, não vem do desvio isolado, a força do romance dele vem do desvio sistemático, rotinizado, do desvio que acontece a todo momento, como uma característica da coletividade, de uma coletividade histórica, e dá no conjunto uma certa dinâmica geral extremamente estéril e triste. Esse é que é o depoimento do movimento de conjunto.

Para terminar eu queria concordar com o que diz o Giannotti. O meu trabalho alguma coisa terá a ver com Paris, já que estive lá, mas o que tem mesmo a ver é com a Faculdade de Filosofia do tempo da Maria Antonia. Houve de fato uma vontade coletiva, que esteve na ordem do dia nos anos 60, de pensar o Brasil de forma crítica e dialética, e puxando para o nível de cima.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 29, março 1991
pp. 59-84
