

Antropofagia, sentimento íntimo e sincronicidade: uma possível introdução para a análise do humor na literatura brasileira

Eduardo Melo França

Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Avenida Professor Moraes Rego, 1235, 50670-901, Recife, Pernambuco, Brasil. E-mail: eduardomelo-franca@gmail.com

RESUMO. O objetivo deste trabalho é, a partir de uma reflexão sobre a fundação da literatura brasileira, no século XIX, e da relação que se estabeleceu desde então entre literatura e nação, propor uma problematização sobre a presença do humor – enquanto estrutura literária, elemento mimetizado e meio de reflexão – entre os autores que compõem a literatura brasileira. Para isso, admitindo a ideia machadiana de sentimento íntimo, recortes sincrônicos e uma perspectiva antropofágica, propomos investigar se é possível reconhecer nas obras nacionais, marcadas pelo humor, traços de um diálogo com (1) tradições literárias, autores e retóricas relacionadas ao humor, com (2) reflexões teóricas, psicológicas, filosóficas ou sociológicas sobre a origem, manifestação e efeitos decorrentes do humor e a (3) possibilidade dessa manifestação expressar algum traço característico de determinado período histórico ou cultura particular.

Palavras-chave: riso; literatura nacional; metodologia.

Anthropophagy, intimate feeling and synchronicity: a possible introduction to analysis of humor in Brazilian literature

ABSTRACT. The aim of this work is to analyze a problematization of the foundations of Brazilian literature in the nineteenth century, and the relationship established between literature and the nation, to propose a problematization about the presence of humor - as a literary structure, of reflection - among the authors that compose the Brazilian literature. In order to do this, by accepting the idea of intimate feeling, synchronic cutouts and an anthropophagic perspective, we propose to investigate whether it is possible to recognize in the national works, characterized by humor, traces of a dialogue with (1) literary traditions, authors and rhetoric related to humor, psychological, philosophical, or sociological aspects of the origin, manifestation, and achievements of humor, and (3) the possibility of this manifestation to express some characteristic trait of a particular historical period or particular culture.

Keywords: laughter; national literature; methodology.

Received on February 20, 2018.

Accepted on July 10, 2018

Introdução

Quando se pensa em literatura brasileira, deve-se ter em mente muito mais do que um título supostamente incontestado e neutro sob o qual podemos agrupar de forma mais ou menos cronológica os textos escritos por autores considerados nacionais. A literatura brasileira é antes de tudo um conceito, uma expressão carregada de possíveis significados e propósitos estabelecidos, facilmente contextualizada e historicamente mapeada. Como qualquer outra organização literária ou cultural, deve ser compreendida como um processo artificial; não apenas influenciado, mas conduzido por perspectivas críticas, teóricas, literárias, históricas, sociológicas e institucionais.

Entretanto, não são apenas os autores que projetam intenções e significados ao escreverem suas obras. Uma tradição crítica é igualmente responsável por lançar sentidos e arquitetar organizações que costumam silenciosamente toda essa teia de obras e autores, dando-lhe uma aparência de irrefutável naturalidade e

incontestável teleologia. Por isso, mapear os propósitos implícitos e explícitos, assim como as principais etapas e atores envolvidos no processo de solidificação ou cristalização desse conceito significa ao mesmo tempo desnaturalizá-lo, mas também ampliá-lo. Pensar novos modos de articular obras e autores que constituem a literatura brasileira implica, conseqüentemente, investigar os meandros da construção e legitimação de uma ideia fundada no século XIX que para seguir o rumo pretendido ora rejeitou ora privilegiou missões, autores, obras, temas, formas, teorias e metodologias.

A fundação da literatura brasileira e o compromisso nacional

Ao longo do processo de fundação da literatura brasileira, no séc. XIX, a condição literária se equívaleu a um projeto nacional. Partiu-se do princípio de que, se por um lado, para que fosse possível a existência de uma literatura nacional, seria preciso antes que houvesse uma nação à qual ela fizesse referência, dela fosse fruto ou de alguma forma com ela se relacionasse; por outro lado, a existência de uma literatura nacional passou a ser parte fundante de um projeto que pretende elevar um país a uma condição de nação (Zilberman, 2014), com território e organização política definida, uso expressivo da língua e cultura representativa. A partir do Romantismo, é possível reconhecer por parte da crítica literária um movimento que nos leva a crer que cabe também à literatura, juntamente com a história e a sociologia, a missão de representar e pensar o país. Muito porque se o Romantismo iniciou um projeto determinante de modernidade literária, este, em terras brasileiras, concretizou-se principalmente num gesto nacional. No caso da literatura brasileira, sua fundação se confunde com a emergência de um ideal nacional e autônomo, que por sua vez se alicerça em um projeto romântico e moderno. Se, do ponto de vista romântico, tomarmos a relação consciente entre nação e literatura como ponto fundamental para a existência de uma literatura nacional, somente a partir do próprio Romantismo faz sentido falar de uma literatura brasileira, nacional, consciente de si, moderna e autônoma.

Na história da literatura brasileira há coincidência entre sua fundação e origem. Essa equação pode parecer óbvia, mas em alguns países europeus, como em Portugal, a sistematização fundante da sua literatura nacional se dá a partir do século XIX. No entanto, esse mesmo processo de fundação e sistematização remonta a períodos anteriores, que, no caso de Portugal, implica reconhecer como parte de sua literatura nacional as obras de Camões, do século XVI, e mesmo as trovadorescas, que encontram seu ápice a partir do século XII. Já no Brasil, o ato de fundação que problematiza e teoriza a literatura nacional brasileira no século XIX, e que pode simbolicamente ser resumido no discurso de Gonçalves de Magalhães publicado em 1836 na *Revista Niterói*, simultaneamente estabelece o seu ponto de origem. Isto quer dizer que os critérios e propósitos instituídos pelo projeto romântico não reconhecem nas obras anteriores a essa fundação o mesmo estatuto de nacionalidade proposto pelos românticos-nacionalistas-e-modernos. Segundo os românticos, o que se observa antes do século XIX são, no máximo, predecessores, como Basílio da Gama e Santa Rita Durão, ou, como diz Antonio Candido (1975, p. 72, v. 1) “[...] manifestação isoladas de nativismo”. Tudo isso porque o conceito de literatura brasileira, tanto por parte dos autores quanto pela crítica, nasce da admissão de um desejo consciente de ser antes de tudo nacional, de ter uma literatura que priorize a representação da nação. Caberia ao autor falar sobre seu país e ao crítico justificar a relação intrínseca entre a obra ou um conjunto literário e o povo que a gerou.

As dimensões estética, social, filosófica e psicológica propostas pelos românticos europeus se harmonizaram na realidade brasileira com um objetivo específico e determinante: uma ruptura com o passado literário lusitano e a fundação de uma nova tradição literária, simultaneamente nacional, moderna e romântica. Para que se instituisse uma fundação literária nacional brasileira, seria preciso que se constituísse um momento de ruptura radical diante de tudo que antecede o ato fundador. De outra forma, permanecendo ligados a um projeto de continuidade que havia antes do século XIX, continuaríamos dependentes da literatura e cultura portuguesa. Por isso, é preciso ao mesmo tempo ver a constituição da literatura nacional brasileira como um projeto histórico e particular, mas também como resultado das possibilidades de ruptura que somente a modernidade romântica poderia oferecer.

Não se trata somente de uma espécie de sentido patriótico dado ao Romantismo, como supõe Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, mas de um real condicionamento das premissas românticas ao

projeto não apenas literário, mas precisamente da construção de uma nação. Não custa lembrar que nesse momento, em solo brasileiro, literatura e nação não se ultrapassam, mas se equivalem e se constituem como realidade e ficção, criadora uma da outra. Ser romântico era ser nacional, que por sua vez era ser moderno; a independência nacional nos levaria à independência literária e esta reafirmaria nossa autonomia como povo, nação e produtor de uma cultura autônoma.

A partir do início do século XIX, no afã de fundar uma literatura nacional, o Brasil se colocou em uma encruzilhada. Antes de tudo, era preciso se desvincular, cortar os laços e superar aquele que o precedia literariamente: Portugal. Esse era o problema fundamental a ser resolvido: como construir uma literatura a partir de uma intencional lacuna cultural? Falamos intencional porque culturalmente o Romantismo brasileiro não apenas institui sua nacionalidade como instaura no mesmo momento sua fortuna crítica. Em outras palavras, como fundar uma literatura nacional, a partir de uma ruptura, sem precedentes formais ou temáticos, sem tradição cultural ou, como diz Antonio Candido, sem “produções do espírito” (1975, p. 18, v. 1) que caracterizem o registro particular de uma nação e de um povo? Mais, como fazer nascer uma literatura nacional e brasileira sem que ainda tivéssemos a consciência das possibilidades de ser brasileiro, sem investigar ou sentir o que poderia nos proporcionar o sentimento de pertencimento a uma cultura particular?

Se a literatura brasileira não existia como tradição ou ‘produção espiritual’ a partir da qual fosse possível definir sua identidade por meio de formas, temas e de um olhar original e próprio sobre si mesma, surge como via imediata de originalidade e autonomia a tentativa de construir uma literatura que antes de qualquer coisa parecesse diferente das demais. Na busca pela originalidade, antes de se saber quem era, antes de pertencer e parecer consigo mesma, a literatura brasileira desejava se mostrar diferente das outras e particularmente daquela que a precedia, a portuguesa.

A própria literatura portuguesa também vivia naquele momento um dilema na sua definição. Se Garrett, com o *Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa*, fundou a história da literatura portuguesa (Zilberman, 1997, p. 63), para isso, retrospectivamente, precisou dissociá-la da literatura espanhola e, prospectivamente, ainda que não fosse seu projeto consciente, da brasileira. Para que a literatura brasileira se admitisse diferente da portuguesa, seria preciso que esta se definisse e delimitasse seus parâmetros formais, históricos e temáticos. Nesse exercício de constante diferenciação entre as duas literaturas, a instrução dada pelos portugueses Garrett, Herculano, Pinheiro Chagas e pelo francês Ferdinand Denis era sempre na mesma direção, a valorização da cor local e do autóctone.

As linhas que poderiam construir o Brasil como uma nação produtora de uma cultura e literatura autônoma estavam intrinsecamente relacionadas àquelas que definiriam a substância da nação portuguesa. Seria impossível que uma se implicasse nessa questão sem que a outra viesse a reboque. “O problema da modernidade da literatura portuguesa”, diz Abel Barros Baptista, “[...] é inseparável do problema da delimitação nacional da literatura brasileira”. O processo de nacionalização da literatura brasileira ocorreu porque ela se separou da portuguesa, mas também porque a portuguesa dela se separou, “[...] ambos os movimentos foram ativos, e ambos afetaram o destino das duas literaturas” (Baptista, 2003, p. 25-26).

Pensando no autóctone e na natureza exuberante como suposta solução e delimitador temático e formal para a nacionalização da literatura brasileira, vejamos o que diz Antonio Candido sobre as literaturas latino-americanas e suas relações com a realidade histórica:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nela os vínculos nesse sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura (Candido, 1975, p. 18, v. 1).

Na falta de um lastro cultural nacional de uma produção de espírito original, já que a nossa até o momento era antes de tudo uma herança portuguesa, a literatura brasileira admite todas as instruções dadas pelo Romantismo europeu/português, que nos chega principalmente através de Denis e Garrett. Esse compromisso com a solução exótica, com o pictórico superficial, com a imagem do índio e da cor local,

resultaria naquilo que Luiz Costa Lima chama de controle do imaginário e de veto ao ficcional. Aos olhos da crítica lusitana, restaria, portanto, aos escritores brasileiros, a fim de se modernizar e construir uma literatura nacional, adotar como conteúdo temático e diferenciador as belezas da pátria, o autóctone, a cor local e o exótico como traço original definidor, marco da ruptura e instituidor da modernidade.

A persistência desse modelo romântico-historicista-nacionalista que nasce no Romantismo e parece persistente até os dias atuais também foi percebida por Regina Zilberman, que, apontando Ferdinand Denis como responsável pelas ideias que coordenaram nosso Romantismo, ressalta que o historiador francês transplantou para a literatura um modelo historiográfico no qual são “[...] as tintas [pitorescas da cor local] que garantem a nacionalidade da literatura. Ao fazê-lo, [Denis] estabelece um paradigma para a história da literatura que se mantém vivo contemporaneamente” (Zilberman, 2014, p. 20). Passado o século XIX e admitindo que os autores nacionais, abandonando ou não o Brasil, alargaram seu leque temático e formal, ainda assim a tentativa de reconhecer sistematicamente entre as obras brasileiras uma representação/expressão da nação é até hoje uma das mais persistentes marcas da crítica nacional.

A partir do Romantismo, de forma geral, entre autores e críticos, fazer literatura brasileira passou a significar, de diferentes modos, retratar a nação. A literatura brasileira foi sendo lida por importantes críticos como missionária de uma representação nacional. Mais do que isso, é longa a lista de estudiosos que tentaram encontrar na literatura brasileira algum traço que a relacionasse à nação.

Vejam, por exemplo, quatro autores basilares que retratam bem essa ideia e sua persistência: Sylvio Romero, Araripe Junior, Afrânio Coutinho e Antonio Candido. É muito importante notar que no final das contas a questão fundamental para esses críticos era encontrar um elo supostamente indissociável entre a nação, seu povo e a literatura por ele produzida. Para Sylvio Romero, assim como para Araripe Júnior, pois ambos partem do naturalismo de Hippolyte Taine, a produção nacional seria melhor explicada se admitido seu condicionamento por três elementos: o meio, a raça e o momento. No caso de Romero, o elemento privilegiado era a raça. Para Araripe Júnior, o meio seria o fator determinante. Afrânio Coutinho, apesar de aparentemente livre das amarras românticas ou positivistas, mesmo que discretamente, lança mão da mesma tese de Araripe Júnior, a de que o meio seria determinante; a ‘obnubilação’ causada pelo nosso clima nos portugueses que aqui aportaram criaria nos trópicos um novo homem e uma nova história, o que inevitavelmente levaria a uma nova literatura. Por isso, para Coutinho, a literatura brasileira nasceria já no Barroco, coincidindo com a descoberta do Brasil, quando o português em terras tropicais deixasse de ser o mesmo português, por influência de elementos históricos e climáticos, e assumisse uma nova condição histórica e existencial. Como resume Anco M. T. Vieira, para Coutinho, “[...] o assinalado ‘torneio de frase’ só poderia advir da experiência sócio histórica do autor, e não da própria tradição literária” (Vieira, 2016, p. 390, grifo do autor).

Antonio Candido, ainda que bem mais sofisticado, apelando para uma chave sociológica não mais positivista e com importantes e pertinentes ponderações estéticas, permanece, do mesmo modo, na tentativa de traçar um elo irredutível entre a literatura brasileira e o Brasil, no caso a realidade nacional – trata-se de sua tese de transformar aspecto social externo em dispositivo literário. Para Candido, a literatura brasileira de fato toma para si um sentimento de pertencimento a partir da transição do Arcadismo para o Romantismo, momento no qual há uma tomada de consciência nacional – isto é, os autores brasileiros deliberadamente adotam o projeto de construir uma literatura nacional assimilando às suas formas e temas, que seriam os aspectos ‘internos’ da literatura, os traços de uma realidade nacional, ou seja, os aspectos ‘externos’, mais especificamente a cor local e determinados aspectos da dinâmica social brasileira.

Antes de concluirmos este tópico, deixemos claro um ponto. Não se trata de negar que em determinados autores o Brasil e sua formação ocupam lugar central, como em José de Alencar, Gonçalves Dias, Lima Barreto, Euclides da Cunha e tantos outros; mas de reconhecer que a historiografia crítica, para forjar o conceito de literatura brasileira, empenhou-se na direção de instituir a relação entre nação e literatura como elemento fundador e definidor do conceito de literatura brasileira – não devemos perder de vista que há aqui a persistência do argumento romântico. Em outras e poucas palavras, não estamos criticando os autores que privilegiaram o Brasil como possível elemento literário, mas o pensamento crítico que insiste em classificar, valorar e organizar o que seria a literatura brasileira a partir da possibilidade de reconhecer

em determinados autores esse traço de representação nacional. Como alega Sergio Paulo Rouanet (Rouanet, 1993), no Brasil se priorizou um pensamento historiográfico marcado por um modelo de identidade nacional tipicamente romântico, 'historista' e empenhado na diferenciação em relação ao outro.

A principal consequência da naturalização dessa interdependência estabelecida entre o processo de formação do Brasil, como nação, e da construção de uma identidade literária nacional e brasileira – ou, em outras palavras, da subordinação do eixo literário ao histórico – foi o empenho em delimitar e eleger os temas e formas supostamente mais apropriados para a concretização do projeto de nacionalidade literária, o que, por consequência, não deixou espaço para a exploração da diversidade temática e formal. Tal como conclui Luiz Costa Lima (1989), o veto à ficção e ao imaginário no século XIX brasileiro é decorrente de um compromisso nacionalista, um empenho em construir uma nação. A literatura brasileira nasce do desejo de ser nacional, romântica e moderna, o que implica na legitimação de sua autonomia a partir de um processo radical de ruptura, tal como se prega a cartilha da modernidade romântica.

Foi com essa vontade de fazer mais literatura brasileira do que literatura, adotando para si a missão de decidir quais temas seriam essencialmente nacionais e promotores de uma independência literária, que nossa literatura se tornou antes de tudo nacional e brasileira. A questão que se coloca é: como a crítica pode superar o modelo romântico nacionalista e admitir outras formas de problematizar a pluralidade daquilo que chamamos de literatura brasileira?

Entre a psicologia e a história, o universal e o particular, o indivíduo e a cultura: Machado de Assis e o relativismo do sentimento íntimo

O conceito de literatura nacional que nasce com o Romantismo deve ser compreendido antes como consequência de uma nova concepção de história, indivíduo e filosofia do que como um ponto de partida ou um desejo natural de cada nação e povo de ter uma literatura para chamar de sua. A demanda por uma nacionalidade literária é fruto de uma nova consciência histórica, da necessidade do homem de ver a si mesmo e aos seus atos não mais como entidades abstratas e imutáveis, mas como partes de momentos históricos e culturais delimitados e contextualizados.

Um dos aspectos que define a modernidade romântica é sua pretensão de estabelecer uma relação de coerência e harmonia entre a realidade histórica, as formas e os temas, o que contrasta com o retorno às formas clássicas empreendido pelo Neoclassicismo na busca de um universalismo abstrato e anti-histórico. De forma mais ampla do que parece ter sido compreendido e explorado pelos românticos brasileiros, o que chamamos de cor local, tal como trabalhado pelos românticos franceses e alemães, resume a ideia de que a literatura deve refletir (criticamente, originalmente, ficcionalmente etc) a condição humana, mas imersa na realidade histórica na qual se inscreve. O Romantismo não nega as paixões universais, mas entende que estas devem ser reconhecidas através das manifestações particulares da história.

A literatura nova, moderna e romântica mergulha na realidade histórica, reflete as ideias e dilemas do seu tempo e cultura, descrevendo e apropriando-se do que passamos a chamar de cor local. Vejamos o que diz Victor Hugo no prefácio que escreveu ao seu *Cromwell*:

A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore. O drama deve estar radicalmente impregnado da cor dos tempos; ela deve, de alguma forma, estar no ar, de maneira que não se note senão ao entrar e ao sair que se mudou de século e de atmosfera (Hugo, 2014, p. 70).

Se a literatura brasileira, na sua sede de identidade nacional, privilegiou uma imagem de cor local predominantemente pictórica, pitoresca e exótica, a concepção apresentada por Victor Hugo é muito menos descritivista e mais psicológica, filosófica e histórica. Victor Hugo explica o conceito de cor local como a apreensão e expressão de um modo de ser contextualizado no tempo e espaço, uma condição subjetiva particular, fosse ela condicionada pelo local ou pela época. A cor local, compreendida mais amplamente, seria aquilo que se relaciona com o que é característico do seu tempo, com um modo específico de ser na história e na cultura, mas não necessariamente com o simplesmente visual, pictórico, exótico e folclórico.

De outra forma, tal como dito por Madame de Staël, ao fomentar a consciência histórica e, por consequência, de modo mais profundo, refletir a cor local, o Romantismo fundamenta uma harmonia entre arte, cultura, natureza e as instituições cultivadas pelo homem; valorizando, por conseguinte, os elementos nacionais, suas histórias, temas, lendas e mitos; o que, inevitavelmente, opunha-se ao processo artificial de assimilação da mitologia e das formas clássicas em plenos tempos modernos (Staël, 2011).

O Romantismo articula autor e nação, individualidade e cultura. Admitindo a própria ambiguidade da afirmação como parte de um modo de pensar romântico, o gênio criativo deve ser concebido como uma figura idiossincrática e inconfundível, símbolo máximo da individualidade moderna, herdeiro de Dom Quixote, de Hamlet e pintado como um viajante sobre um mar de névoa por Caspar David Friedrich, mas também como retrato de condições históricas particulares de cultura e existência. A personalidade psicológica também é cultural, o indivíduo inevitavelmente é nacional; ou como diria Novalis “O que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente” (apud Nunes, 2008, p. 59).

Antes de seguirmos, lembremos que do solo romântico nasceu a Psicanálise (Roudnesco, 2016), que por sua vez também traz em seu bojo teórico e terapêutico o mesmo ímpeto de articular as dimensões individuais e culturais do sujeito. Renato Mezan, ao falar sobre o entrelaçamento entre essas duas instâncias, homem e cultura, indivíduo e sociedade, interno e externo, psicologia e história, considera que a ideia de humanização de um recém-nascido, por exemplo, não é outra coisa senão um processo de culturalização. A mente, a consciência ou o inconsciente não se restringem apenas a engendrar fantasmas, afetos e imagens produzidas no círculo mínimo e íntimo criado pelos braços dados entre mãe, pai e filho. Mais do que isso, muitos dos objetos, entidades, representações, estilos de existência e de relacionamento com a realidade são recebidos pela criança, o indivíduo psicológico, do mundo exterior, da cultura; “Como esses meios são fruto do processo cultural, a transformação da psique em psique humana equivale à sua transformação numa psique marcada pela cultura” (Mezan, 1998, p. 62).

Tendo em mente que Herder caracteriza o gênio como representante da história, vejamos como a Psicanálise compreende a relação entre sujeito e cultura:

A Cultura não se opõe à psique individual como o fora ao dentro, mas ela lhe é simultaneamente interior e exterior: interior porque é aquilo mediante o qual o indivíduo se constitui como indivíduo, e exterior porque não depende apenas dele e continua a subsistir após a sua morte física. Em virtude disso, a teoria sobre o psiquismo individual é necessariamente e ao mesmo tempo uma teoria sobre a cultura e sobre as modalidades pelas quais a psique se culturaliza, isto é, torna-se humana (Mezan, 1998, p. 62).

Se os princípios modernizantes propostos por Victor Hugo, Madame de Staël e Herder parecem em terras tupiniquins resumidos à representação do exótico, do tipicamente local – ou seja, a redução da cor local em cor nacional –, Machado de Assis, com seu *Instinto de nacionalidade*, mostrou que a relação entre uma literatura nacional e a nação que lhe originou nasce menos de uma tentativa deliberada e institucionalizada de autonomia diante de um outro que nos precede e mais de um longo processo no qual ambas as partes, nação e literatura, mediada pelo indivíduo e a sociedade, dependem do amadurecimento mútuo dos dois lados.

A cor local, tal como posta em prática pelos indianistas brasileiros, simplesmente não era uma questão fundamental para o autor de *Brás Cubas*. Fosse a representação da natureza exuberante ou a assimilação do elemento indianista, Machado estava menos interessado em percorrer o atalho da representação nacional, que supostamente diferenciaria a literatura brasileira da portuguesa de maneira rápida e proclamada, como que um grito de independência, e mais preocupado em fazer uma literatura capaz de falar do Brasil, não através de uma imagem cristalizada e exótica, mas a partir do brasileiro, das suas ambiguidades e contradições históricas, da força de seus desejos psicológicos, do seu aprimoramento social, de seus meandros culturais, retratando uma condição ao mesmo tempo nacional e humana.

Se seguirmos a linha de pensamento exposta no *Instinto de nacionalidade* (Assis, 1997, v. 3), concluiremos que um autor será sempre um gênio nacional, pois, ainda que sua existência seja marcada pela individualidade, inevitavelmente traz em si as marcas indeléveis da cultura na qual se formou. Ou, como diz Herder (2007, p. 55), que, tal como Machado, parece conciliar dois polos aparentemente opostos como a

psicologia e a história ou o indivíduo e o nacional: “En cierto sentido toda perfección humana es nacional, secular y, estrictamente considerada, individual”.

Admitir um condicionamento nacional à representação da cor local simplificada ou ao indianismo, termos e ideias que no contexto nacional em última instância se confundem, não apenas limita o leque de possibilidades da fundação de uma literatura nacional, mas também da representação e problematização do que é ser brasileiro, do seu gênio, seu modo de ser, suas expressões culturais, sociais, psicológicas e principalmente daquilo que lhe transcende a nacionalidade.

Sobre o projeto de tratar a literatura a partir do duplo prisma do nacional e universal, Machado de Assis (1997, p. 914, v. 3), em 1878, em carta a Francisco de Castro, escreve:

Que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos. Ninguém o desconhece, decerto, entre as novas vocações; e o esforço empregado em achar e aperfeiçoar a forma não prejudica, nem poderia alterar a parte substancial da poesia, – ou esta não seria o que é e deve ser.

Machado não nega a especificidade e nem mesmo uma certa ‘função’ da cor local diante do cenário romântico e de independência literária e política. No entanto, é fundamental, principalmente para nossa proposta, lembrar que com a ideia de sentimento íntimo ele afirma a necessidade de pluralização e relativização das possibilidades de capturar e expressar um país e seu povo. Cabe ao escritor falar não apenas do seu conterrâneo, mas do ser humano. Pensando como Machado, a literatura deve encontrar o ponto de contato entre a humanidade no seu sentido mais largo e sua representação nacional. Um ponto deve levar ao outro sem que haja com isso prejuízo formal ou psicológico; um crítico criativo é capaz de sair da repetição metodológica e reconhecer nas mais variadas representações e formas a densidade humana e artística.

Machado escreveu o *Instinto de nacionalidade* tendo em vista a situação vivida pela literatura brasileira no século XIX. No entanto, por ora, pensemos as ideias postas por Machado nesse texto menos como uma proposta sobre a literatura brasileira e mais como um modo de ver ou teorizar a possível construção de uma literatura nacional. Em outras palavras, vejamos o *Instinto de nacionalidade* como uma visão psicológica-literária sobre as implicações de se conceber uma literatura que simultaneamente se pretende nacional e universal.

Pensando dessa forma, escapando da obrigatoriedade de temáticas cristalizadas, da apreensão de uma cor local definida e principalmente se livrando da missão nacionalizante da literatura brasileira que condiciona a literatura à nação, Machado relativizou o que deveria ser compreendido como literatura nacional brasileira e como representar o brasileiro. Se admitirmos a perspectiva machadiana como íntima e psicológica, tanto a literatura nacional escapa do verde-e-amarelo quanto o brasileiro dos hábitos supostamente mais locais e regionais. Ao contrário do que se pode pensar, não se trata de negar a condição nacional aos romances, poemas e personagens. Pelo contrário, a proposta machadiana é libertadora e muito mais ampla.

Machado lançou sobre a ideia de fundação de uma literatura nacional, enquanto elemento cultural representativo de um povo, um olhar francamente psicológico. A literatura brasileira deveria admitir o indivíduo nacional, e não a nação unitária, como fonte inesgotável de possibilidades de ser nacional. De forma concisa e talvez um pouco extrema, poderíamos pensar que Machado propõe uma literatura nacional que nasça não do Brasil, único e histórico e imagético, mas do brasileiro, admitindo sua pluralidade psicológica, íntima e individual. Mais lhe interessava reconhecer um certo sentimento íntimo de nacionalidade na diversidade das formas humanas e literárias do que na pretensão exportadora e exótica da cor local. Se pensarmos no que escreveu Afrânio Coutinho, diremos que o *Instinto de nacionalidade* se situa na passagem de um segundo para um terceiro e mais amadurecido tipo de nacionalismo literário, que nas suas palavras seria um “[...] brasileiro [ou sentimento nacional] interior” (Coutinho, 1981, p. 26).

A complexidade do *Instinto* está no duplo nó que ele pretende não desatar, mas aprimorar e esclarecer. Sua proposta se situa numa encruzilhada entre a leitura psicológica e histórica da literatura. Ao mesmo

tempo em que admite a ideia de uma literatura nacional e representativa de um povo, sublinha o risco de só “[...] reconhece[r] o espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura” (Assis, 1997, p. 803, v. 3). Ao que parece, Machado desejava compreender a literatura brasileira antes como literatura, da mesma forma que lhe interessava o brasileiro antes como ser humano. Esse jogo de ambiguidade parece resolvido na afirmação de que: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Assis, 1997, p. 804, v. 3).

A chave que importa é aquela que nos permite ver na ideia de sentimento íntimo o reconhecimento do homem e do brasileiro não apenas nos símbolos nacionais ou nas temáticas pretensamente universais, mas em todos os atos e formas de representação literária. Lembremos do conto *O empréstimo*, de Machado, e vejamos o uso que Custódio, personagem do conto, faz do pensamento de Sêneca¹: “Cada dia, ao parecer daquele moralista, é, em si mesmo, uma vida singular; por outros termos, uma vida dentro da vida. Não digo que não; mas por que não acrescentou ele que muitas vezes uma só hora é a representação de uma vida inteira?” (Assis, 1997, p. 334, v. 2).

Publicada entre *Papéis avulsos*, livro de contos no qual Machado mergulha definitivamente na investigação psicológica, a passagem acima nos faz pensar que, se a imagem de uma vida pode se concentrar num dia ou quem sabe apenas numa hora, podemos supor que a condição nacional, secular ou cultural, antes de ser representada através de signos e símbolos instituídos, também pode ser expressa e por isso reconhecida em qualquer ato, por mais íntimo, psicológico e silencioso que ele seja. Certa vez, com precisão, Antonio Callado disse que Machado, “[...] ocupando um espaço cada vez menor, é capaz de fazer tudo numa mesma casa. Machado, se ele continuasse um pouco mais, não deixaria ninguém mais sair de casa” (Bosi et al., 1982, p. 319). A leitura de Callado, assim como a associação estabelecida pelo próprio Machado com a emenda de Sêneca, leva-nos a pensar que essa densidade psicológica reconhecida numa hora apenas da vida também nos remete ao total relativismo da expressão nacional, que poderia, inclusive, ser apreendido dentro de casa. Um personagem é um sujeito do seu século, da sua nação e de uma cultura, não apenas quando retratado como um índio, entre árvores, vivenciando guerras históricas ou imerso em cenários característicos e bem definidos. O personagem se expressa e revela aquilo que o constitui de forma mais definitiva, suas raízes, possibilidades, ocidentalidade ou nacionalidade, em uma cena, em um minuto, tomando café, conversando, amando, chorando, sorrindo e fazendo rir.

Machado de Assis, que nas palavras de Haroldo de Campos, “[...] é nacional por não ser nacional” (Campos, 1992, p. 236), com sua concepção íntima de literatura nacional descortinou as diferentes maneiras de reconhecermos traços literários de sentimento nacional e abrangência humana nas mais diversas elaborações formais, nas construções psicológicas de personagens, em digressões filosóficas, análise social de um determinado contexto, descrições de cenário, desdobramento de enredo ou qualquer outro aspecto relacionado à estrutura ou detalhe de uma ficção.

Partir da premissa de que as obras que obviamente retratam alguma realidade empírica brasileira estão mais relacionadas ao Brasil do que os romances de Machado de Assis, Raul Pompeia ou Clarice Lispector não apenas limita o leque de possibilidades da fundação e desenvolvimento de uma literatura nacional, mas também da representação e problematização do que é ser brasileiro, do seu gênio, seu modo de ser, de suas expressões culturais, sociais e psicológicas.

O humor como sentimento íntimo, a antropofagia e a sincronicidade. Uma proposta de análise entre planos: crítico, teórico e cultural

Observando os projetos críticos ou historiográficos que até hoje são produzidos, circulam e dominam os debates sobre a literatura brasileira, temos a impressão de que pouco ou nada mudou desde o Romantismo. Encontramos na maioria das principais tentativas de periodização da literatura brasileira o predomínio de uma relação naturalizada entre literatura brasileira e representação daquilo que se supõe nacional. De modo

¹A associação entre o conto machadiano e Sêneca foi explorada por Abel Barros Baptista no seu livro *Três emendas de Sêneca*, ver bibliografia.

geral, o que a crítica literária nacional pretendeu, segundo Haroldo de Campos, foi “[...] detectar o momento de encarnação do espírito (do Logos) nacional, obscurecendo-se a diferença (...) para melhor definição de uma estrada real: o traçado retilíneo dessa logofania através da história”. O ápice desse percurso histórico seria a descrição do “[...] que seja essa substância entificada – o caráter nacional”, caindo, deste modo, “num retrato médio, aguado e convencional” (Campos, 1992, p. 236).

Antes de seguirmos adiante, vale salientar que ao longo do século XIX, com algumas exceções, entre elas, Machado de Assis e Álvares de Azevedo, o projeto literário romântico de fato se assentou sobre a ideia de construir uma literatura autônoma, nacional e brasileira, a partir da representação e da construção da imagem de uma nação cultural, literária e politicamente independente. Nossa principal questão não se dá sobre esse primeiro passo dado pelos autores românticos, mas em relação à persistência da crítica em submeter a organização da literatura brasileira a esse mesmo critério nacional e nacionalista. Como escreveu Machado, é digno de aplauso essa iniciativa romântica em pleno século XIX. Contudo, se tal postura nacional literária poderia ser questionada como limitadora já naquele momento, quem dirá em tempos posteriores.

O que se vê na maioria das tentativas de organização, análise ou especificamente de historicizar a literatura brasileira são abordagens diacrônicas, pouco criativas e que se interessam em colecionar os fatos e seus desdobramentos na história. Como diz Haroldo de Campos, esse modelo de pesquisador literário, mantendo-se na média da reprodução pouco reflexiva, apresenta sempre uma postura “[...] esteticamente neutra” (Campos, 1972, p. 205). No caso da literatura brasileira, esse processo tem mostrado mais preocupação em acumular ao longo de um eixo temporal as diversas manifestações da nacionalidade literária, sem que esta necessariamente seja tomada como um elemento literário ou formal, mas principalmente como evento sociológico.

A crítica historiográfica de vertente diacrônica e nacionalista enxergou a nacionalidade literária configurada no Romantismo menos como dispositivo literário e mais como elemento sociológico nacional fundamental, uma espécie de crivo a partir do qual, por um lado, os autores que lhe antecedem parecem mais ou menos pré-românticos, na medida em que anunciam essa nacionalização literária através de algum vislumbre nativista, como Basílio da Gama, Santa Rita Durão ou Alvarenga Peixoto, e, por outro, aqueles que sucedem o Romantismo e sugerem perpetuar essa ‘missão’, como diz Nicolau Sevcenko (2003), são classificados como adeptos e colaboradores desse projeto literário nacional, como Aluísio Azevedo e Euclides da Cunha, ambos analisando o país via positivismo, Lima Barreto com seu tom de denúncia social, ou os modernistas que inegavelmente dedicaram parte de suas forças para a criação de uma suposta nacionalidade de vanguarda ou de uma vanguarda nacionalista.

Seja na obra de Basílio da Gama ou na de Mário de Andrade, interessa ao observador diacrônico-nacional constatar a evolução, no sentido progressivo, da indissociabilidade entre a obra e a realidade ou a forma de ser nacional. Essa postura nacionalista fez com que nas antologias e manuais de literatura brasileira se instituisse uma valorização de autores esteticamente pouco criativos, como Gonçalves de Magalhães, Santa Rita Durão ou Bernardo Guimarães, e a marginalização de outros menos representativos do nosso verde-amarelismo, no entanto mais instigantes e inventivos, como Sôsândrade ou Cruz e Sousa.

Outros dois casos nos servem de exemplo para que compreendamos os prejuízos implicados nessa média geral cristalizante imposta pela diacronia literária e nacionalizante: Gregório de Matos e Oswald de Andrade. O primeiro, o Boca do Inferno, ainda que tenha sido excluído por Antonio Candido da *Formação da literatura brasileira*, costuma ter a obra valorizada principalmente pelo enfoque crítico dado à realidade brasileira. Da mesma forma, a leitura nacionalista, herdada pelo Romantismo nacional e reatualizada pelo próprio Modernismo, tende a privilegiar a dimensão da obra oswaldiana que ironiza, constrói e reconstrói a paisagem da São Paulo e do Brasil moderno, industrial, tecnológico e marcado pela chegada dos imigrantes. O mesmo poderíamos dizer sobre a leitura da obra de Mário de Andrade.

Essa abordagem deixa de lado, ou ao menos não prioriza como o deveria, aspectos antes de tudo literários e criativos desses autores; a assimilação antropofágica marioandradiana, o processo de ‘tradução’, como diz Haroldo de Campos, realizado por Gregório em relação a Camões ou Góngora, ou a reinvenção narrativa empreendida por Oswald na construção dos seus ‘antirromances’ – *Serafim Ponte Grande* ou

Memórias sentimentais de João Miramar –, nos quais prevalece uma representação fragmentada, tanto no plano formal quanto discursivo, da dissolução subjetiva dos personagens, das ideias e da trama.

Não é o caso, como já falamos, de negar que muitos autores tomaram como ponto central de suas obras algum aspecto evidentemente relacionado à realidade ou à formação brasileira. O que estamos problematizando é a persistência em manter o critério obra-nação para valorar e organizar a literatura brasileira. Em outras palavras, ainda que considerando autores como Euclides da Cunha, parte da obra de Monteiro Lobato ou José de Alencar, não seria possível pensarmos novas formas de organizar a produção nacional, além da nacionalista, diacrônica e teleológica? Mais do que isso, mesmo reconhecendo a legitimação e importância dessa leitura que articula literatura e nação, não poderíamos ampliar o leque e admitirmos novos eixos de pesquisa, novos pontos em torno dos quais autores e obras possam ser articulados e investigados?

Muitos outros temas e formas poderiam ser pensados como dispositivos organizadores, não apenas de antologias, mas de modos de articulação entre diferentes autores e obras diversas. Para utilizar e ao mesmo tempo ir além do que propõe Antonio Candido, podemos pensar na inserção de determinados autores da literatura brasileira não apenas no sistema nacional e nacionalista, mas em outros de espectro ocidental que possibilitem uma significação e articulação criativa e vertical dessas obras, permitindo a construção de um possível cenário crítico mais amplo e que aponte para a pluralidade formal e temática da literatura brasileira. Ainda, em outras palavras, é possível pensarmos na construção – não necessariamente nacional-nacionalista – de outras paideias, como diz Pound, ou famílias espirituais, como quer Haroldo de Campos, a partir das quais autores nacionais seriam reunidos e organizados, postos em contato com autores não necessariamente nacionais e dialogando em torno de diversas formas, temas e concepções literárias.

Pensando na possibilidade de desviarmos da medida nacionalista teleológica e ao mesmo tempo admitindo a viabilidade de tantas outras possibilidades organizadoras, propomos uma investigação da presença do humor entre autores e obras nacionais. Nesse sentido, nossa análise se daria em três planos: crítico, teórico e cultural.

Para chegarmos a esses três planos investigativos, partimos de três premissas. A primeira é admitir o humor enquanto estrutura literária, reflexão sobre o mundo e fenômeno mimetizado. A segunda, privilegiando recortes sincrônicos, é que não nos interessa reconhecer no humor apenas alguma essência nacional ou parte de um desdobramento histórico e evolutivo da literatura brasileira. De outra forma, tal como Machado, pretendemos concebê-lo como um sentimento íntimo, denso e relativo. Por último, ao invés de reconhecer o humor como manifestação literária que incorpora uma unidade aclimatada e nacional, preferimos analisá-lo como um fenômeno antropofágico que tende a valorizar a persistência da heterogeneidade. Em outras e resumidas palavras: (1) o humor como fundo e forma, (2) o humor como sentimento íntimo, e (3) o humor como elemento capaz de refletir uma heterogeneidade antropofágica de elementos que ultrapassem a condição nacional e temporal. Dentre os autores nacionais que privilegiaram o humor e imediatamente aparecem como parte dessa ‘família espiritual’ (Campos, 1992) fundamentada no riso, podemos pensar em Gregório de Matos, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Drummond e Millôr Fernandes, por exemplo.

No primeiro plano, que denominamos de crítico, investigaríamos como as tradições, gêneros literários, modos, autores e procedimentos formais e retóricos que privilegiam o humor são assimilados por cada um desses autores – falamos aqui, por exemplo, da comédia, sátira, auto medieval, burlesco, grotesco, paródia, chiste e autores como Cervantes, Sterne, Voltaire, Aristófanes, Luciano de Samósata, Swift, entre outros. Livrando os autores nacionais do condicionamento histórico que a princípio nos faz entendê-los como documentos sociológicos ou parte de um arco temporal teleológico nacional, poderemos, adotando um olhar sincrônico, entre outras coisas, investigar como cada um assimilou, para não dizer que devorou, num dialético oswaldiano, outros grandes autores e tradições humorísticas ocidentais que os antecedem. Sobre essa liberdade temporal, o recorte sincrônico, Haroldo de Campos (1972, p. 207) diz que ele nos permite investigar “[...] aquela parte da tradição literária que, para o período [ou autor] em questão, permaneceu viva ou foi revivida”.

O segundo plano, o teórico, consistiria em verificarmos até que ponto é possível estabelecer um diálogo entre a obra desses escritores e as mais diversas teorias sobre a origem, a prática e o efeito do humor,

desenvolvidas e especuladas por autores que como Platão, passando por Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Hobbes, Kant, Shopenhauer, Spencer, Freud, Bergson, Nietzsche, Pirandello, Bataille, Jean Jacques Rousseau, George Bernard Shaw e Georges Minois, por exemplo, entre outros. Nesse momento, salientamos que as obras dos autores nacionais envolvidos com o humor podem servir como materialização literária ou representações que exemplifiquem as ideias desses teóricos, mas também, senão principalmente, como construções ficcionais capazes de contestar, reafirmar ou ampliar o que já foi escrito e teorizado sobre o tema.

A terceira via, a cultural, investiria na possibilidade de reconhecermos nas manifestações de humor desses autores uma relação determinante com uma cultura ou realidade particular. Nesse sentido, expressões e representações literárias da nacionalidade, se pensarmos como Machado, devem ser compreendidas de forma mais ampla, íntima, relativa e densa. Desta forma, o leque se amplia e se tornam incontáveis os modos de reconhecermos nas obras escritas por autores brasileiros, através da problematização da forma ou do objeto mimetizado – que pode ser um ato, um sentimento ou um cenário –, o cruzamento entre o nacional e o universal.

Uma investigação sobre o humor, nesse sentido, enquanto produto cultural, visão de mundo e dispositivo literário, aparece como uma oportunidade de nele reconhecermos um exemplo do que seria esse sentimento íntimo complexo e relativo dito por Machado, mas também como um aglutinador de reflexões teóricas, formais e de tradições literárias. Estudado livre do condicionamento histórico-teleológico e nacionalista, o humor pode ser admitido como mais um possível ponto de partida para novas formas de reorganizarmos desprovincianamente a literatura brasileira.

O objetivo fundamental deste trabalho é propor uma metodologia para o estudo do humor na literatura brasileira. Contudo, para que nossa proposta fique ainda mais clara, tomemos brevemente alguns aspectos da obra machadiana apenas como índice do tipo de exercício crítico que pode ser desenvolvido a partir da abordagem dos três planos propostos: crítico, teórico e cultural.

Sobre a abordagem crítica, que investiga a possibilidade de filiarmos um autor à determinada tradição literária relacionada ao humor, pensemos em Machado de Assis como exemplo bem-sucedido de antropofagia *avant letter*, pré-oswaldiana. A tarefa de tentar reconhecer um diálogo entre Machado e alguma determinada tradição literária humorística ligada ao riso é facilitada pelo próprio autor que, no prólogo da terceira edição das suas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, explicita não apenas e necessariamente os autores que poderíamos considerar como suas grandes influências, mas principalmente a qual família ou tradição literária pretendia se filiar:

Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode dizer que viajou à roda da vida. O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo (Assis, 1997, p. 513, v. 1).

Roberto Schwarz é um ótimo exemplo de como o pensamento nacionalista pode persistir, mas disfarçado de crítica literária sociológica, moderna e estética. No seu longo ensaio *Um mestre na periferia do capitalismo*, o autor defende a tese de que Machado teria escrito seu romance, forma e tema, mas principalmente forma, como alegoria da dinâmica social brasileira, oscilante entre a modernidade iluminista e o conservadorismo de uma sociedade persistentemente escravista. No entanto, a partir de estudos como *Riso e Melancolia*, de Sergio Paulo Rouanet, *O calundu e a panaceia*, de Enylton de Sá Rego, e do pioneiro *Gênero e estilo nas Memórias póstumas de Brás Cubas*, de José Guilherme Merquior, ficamos cada vez mais convencidos de que não apenas a forma machadiana, mas o humor ácido, cético, meio barroco, que balança entre o riso e a melancolia e de vertente psicológica, é fruto não de uma observação da realidade nacional, mas, como quer Sá Rego e Merquior, de uma adesão deliberada de Machado à Sátira Menipeia, uma tradição clássica e latina, marcada pelo humor e caracterizada pela (1) ausência de distanciamento com relação aos personagens e à ação; (2) a mistura do sério e do cômico; (3) liberdade do texto com relação aos ditames da

verossimilhança; (4) a frequente representação de estados psíquicos aberrantes; e (5) o uso constante de gêneros intercalados (Rego, 1989).

Sergio Paulo Rouanet, partindo da tese da Sátira Menipeia, mas especificando-a, defende que a forma e o humor machadiano só podem ser compreendidos se levada em conta não apenas a adesão que Machado faz à forma e visão de mundo da Sátira Menipeia, mas também um refinamento desta, de vertente inglesa, que por sua vez caracterizaria uma nova tradição, que Rouanet chama de Tradição Shandiana, marcada pela forma livre, da qual Machado, a partir da reiteração e sofisticação de determinados aspectos da prosa de Sterne, seria o fundador e principal comunicante. As características fundamentais dessa tradição seriam: (1) o misto de riso e melancolia, (2) a subjetivação espaço-temporal, (3) a hipertrofia subjetiva do narrador e, por fim, (4) a digressão e fragmentação (Rouanet, 2007).

O tipo de humor que marca os romances maduros de Machado se alinha ao que encontramos em Sterne, nos autores já mencionados no prólogo de *Brás Cubas*, mas também em Rabelais, Robert Burton, Cervantes e Diderot; um riso meio melancólico, que surge sempre que a morte e a seriedade da defesa de qualquer causa parecem querer tomar protagonismo. Para Machado, herdeiro de Sterne, nada deve ser levado tão a sério e nenhuma promessa de felicidade lhe parece realmente convincente.

Se o riso machadiano pode ser concebido como parte de uma tradição shandiana ou luciânica, sabendo que a primeira é parte da segunda, ele também é ampliação e reflexão, nunca apenas cópia e inserção. Em Sterne, por exemplo, o riso aparece como solução de salvação diante do tédio e da melancolia. Em Machado, o humor melancólico assume postura ainda mais radical e debocha da própria possibilidade de se salvar do tédio. Essa visão se apresenta, por exemplo, no episódio do Emplasto Brás Cubas, quando seu inventor ridiculamente morre, apenas por conta de um vento encanado, justamente quando tentava salvar o mundo da hipocondria – é o humor melancólico rindo e debochando de qualquer tentativa humana de escapar do tédio e da melancolia.

Em outras palavras, podemos dizer que o humor machadiano é filiação e reatualização antropofágica da tradição shandiana ou luciânica. A persistência de um humor melancólico é marca que permite reconhecer na obra de Machado sua inserção na família literária humorística que conta com Sterne, Cervantes, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett, Luciano de Samósata, entre outros.

Como exemplo do que pode ser explorado no segundo plano, o teórico, pensemos em *O alienista* (Assis, 1997, v. 2). Simão Bacamarte é encarnação ridícula da pretensão e prepotência científica, que nos faz rir da tentativa humana de definir e ordenar a forma correta de ser e agir, de segmentar limpidamente o que é a sanidade e a loucura. Nessa novela machadiana, o humor ataca uma imagem específica de realidade, aquela na qual se supõe poder definir o que é normal e patológico. Rimos porque é presunçosa e desastrosa a seriedade e convicção com a qual Bacamarte decide diagnosticar sucessivamente seus pacientes e posteriormente a si mesmo. Através do distanciamento imposto pelo humor, Machado nos faz rir e mostra que a possível imagem de mundo criada por um tipo de ciência é apenas uma das possibilidades entre tantas outras de organizar a realidade e classificar o comportamento humano.

Se o humor é uma disposição de espírito que nos permite rir de tudo, é porque está implicado nessa sentença um distanciamento crônico e cético por parte de quem faz rir. Rir das coisas, das ideias, de si, dos outros, das atitudes, é denunciar a prepotência ridícula do homem, um sujeito finito, com tempo limitado de sobrevivência, de tentar e supor conseguir abarcar o todo, explicar o mundo e ditar verdades e normas. Sobre o distanciamento cético propiciado pelo humor e sua capacidade de desvelar outras possibilidades além das naturalizadas, Georges Minois considera que aqueles que não trazem consigo essa espécie de ‘sexto sentido’ que é o humor:

[...] imergem totalmente nesse mundo, material ou espiritual, real ou imaginário, mas são incapazes de assumir uma distância crítica, de se desprender, de ser livres; agarra-se a sua representação do mundo sem perceber que se trata apenas de uma representação; desempenham seu papel com tal convicção que não veem que é só um papel (Minois, 2003, p. 79).

Um dos aspectos tratados com humor n’*O alienista* é a desconstrução da fantasia que a ciência nos oferece de claramente distinguir entre o normal e o patológico. Lembremos do exemplo dado por Pirandello,

no seu *O humorismo*, sobre a rã que inchada de tanto ar finge ser um boi. Segundo Pirandello, o humor, neste ponto próximo à ironia, “[...] consistiria na punctura de alfinete que esvazia a rã inchada” (Pirandello, 2009, p. 49). Machado, podemos dizer, alfineta e murcha a ciência inchada e disfarçada de verdade incontestada. O pensamento de que a ciência ou qualquer discurso conforta o sujeito ao garantir que louco são sempre os outros é justamente o que *O alienista* põe em xeque. Pensamos e rimos diante da inesperada inversão de julgamentos, do questionamento atrevido em relação às regras científicas e, por fim, da surpresa de vermos admitindo-se como louco aquele que justamente supunha ser capaz de reconhecer a loucura. O que diferencia Simão Bacamarte do leitor machadiano, que dele ri, é que enquanto o primeiro tem fé, supõe fatos, como a loucura, a sanidade, a ciência e a estatística; o segundo, mais distante e cético, ri da crença e é como se dissesse: não se trata das coisas serem fatos e existirem, mas sim de acreditá-los.

Veremos que todas as ficções da alma, todas as criações do sentimento, são matéria do humorismo; isto é, veremos a reflexão como que converter-se em um diabrete que desmonta o mecanismo de toda a imagem, de todo fantasma instigado pelo sentimento; desmonta-o para ver como é feito, deixa a mola soltar-se e todo o mecanismo chiar, convulso (Pirandello, 2009, p. 158).

Lembremos da diferenciação proposta pelo próprio Pirandello (2009, p. 158) de que o humorismo, mais do que simplesmente o cômico, pode emergir da disposição do homem de:

[...] refletir que a vida, não tendo fatalmente para a razão humana um fim claro e determinado, precisa para não tatear no vazio, ter um fim particular, fictício, ilusório, para cada homem, ou baixo ou alto; pouco importa, visto que não é, nem pode ser o fim verdadeiro, que todos buscam afanosamente e ninguém encontra, talvez porque não exista.

O humor antes de tudo nos faz rir porque denuncia a ridícula tentativa humana de dominar a vida e o mundo, ditando-lhe regras, decidindo significados e impondo modos e padrões. O riso, podemos dizer, “[...] faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (Minois, 2003, p. 19); mais do que isso, do confronto e questionamento sobre tudo o que supomos fundamental e assertivo sobre sua existência.

Através do humor, Machado demonstra quão frágil é a coluna que sustenta a ideia de normal e patológico, expondo com graça o ridículo que conforta e nos dá a sensação de pertencermos ao padrão que deve ser seguido como norma. A postura humorística, que nos leva a rir daquilo que é oferecido como natural, normal e inquestionável, revela o que foi deixado de lado, o resto, a pluralidade jogada para debaixo do tapete em nome da admissão de uma verdade única. Como sugere Freud em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1974), o humor, o chiste, a piada, a tirada inesperada que emerge do inconsciente sem a censura prévia da vida diurna faz rir porque traz à superfície o que não deveria ser visto, verdades vergonhosas sobre nós mesmos, ideias menos nobres sobre a sociedade, a cultura e as coisas ou aspectos infantis que deveriam ter desaparecido em nome da maturidade esperada pela vida adulta e os códigos sociais e culturais.

Pensando como Freud, o humor d’*O alienista* traz à tona a verdade inesperada e indesejada que deflagra o questionamento inevitável sobre qualquer suposta verdade acerca do mundo e do que é normal. Se Freud no seu ensaio insiste na ideia de que humor, através do chiste, revela a porção inconsciente que vem à luz do dia inesperadamente, o humor em *O alienista* expõe aquilo que tentamos encobrir ou fingir que não existe, a contingencialidade das verdades científicas, as precariedades discursivas, teóricas e racionalistas. George Bataille (2016a; 2016b), que escreveu linhas interessantes sobre o humor, chega inclusive a associar toda e qualquer filosofia ao riso, já que seria ele um canal privilegiado para acessar ‘o fundo das coisas’, tudo aquilo que ele considera ter sido estigmatizado pela *ratio* como um não saber, um não ser, um não pensar. Para Bataille, estudar o que nos faz rir é entrar em contato com outras verdades sobre o mundo e nós mesmos, algo semelhante ao que a sexualidade e o inconsciente representam na teoria freudiana – aquilo que foi silenciado.

O ensaísta Joseph Addison (1915) no ensaio intitulado *True and false humor*, afirma que a raiz do humor assenta na premissa de que a verdade é a conformidade entre as noções e as coisas. Pensando em *O alienista*, ele está correto, afinal, o riso que emana da obra machadiana põe em questão justamente o casamento entre

a realidade, com sua pluralidade, relativismos e contingências, repleta de indivíduos singulares, e a noção de normalidade e de padrão de comportamento. Enfim, duvidar desse suposto elo indissociável entre as noções e as coisas também pode nos remeter às contradições referidas por Pirandello e à força do inconsciente freudiano, que teima em nos levar a fazer e sentir coisas que desmentem e embaralham o que a vida racional espera de nós.

No caso de Machado, ao investigarmos se há alguma vertente cultural no seu humor, a possibilidade do riso em suas obras trazerem consigo algum traço de nacionalidade ou de ligação particular com o contexto específico do Brasil oitocentista, não podemos deixar de pensar que seu riso está muito mais relacionado ao que apontamos no primeiro plano, uma proximidade com a literatura inglesa, principalmente com Sterne, do que com a tentativa de encarnar um humor brasileiro ou mesmo de abordar uma realidade histórica específica. Aliás, sobre isso, não podemos perder de vista que a concepção de nacionalidade machadiana é extremamente íntima e psicológica, basta lembrarmos do *Instinto de nacionalidade*.

Sobre a adesão de Machado ao modelo formal e humorístico inglês, em detrimento do francês, Hélio de Seixas Guimarães sugere que o autor “[...] parece plenamente consciente do deslocamento que opera em relação aos modelos franceses” (Guimarães, 2008, p. 97). Em 1880, o ano no qual *As memórias póstumas* ainda eram publicadas em capítulos, Artur Barreiro escreve em artigo publicado na *Revista Brasileira* de 10 de junho de 1880:

É opinião minha (e hoje creio que é da crítica) que este extraordinário romance, inspirado diretamente nos humoristas ingleses, dissecando cruamente a alma humana com uma observação maravilhosa, não se limitando a julgar parcialmente este microcosmo chamado homem, mas abrangendo numa síntese poderosa todos os grandes impulsos que nos alevantam acima de nós mesmos e todas as pequeninas paixões que nos conservam acorrentados à baixa animalidade; é opinião minha, repito, que este extraordinário romance de Brás Cubas não tem correspondente nas literaturas de ambos os países de língua portuguesa e traz impressa a garra potente e delicadíssima do Mestre (apud Machado, 2003, p. 135).

Vale também destacarmos como Magalhães de Azeredo, escrevendo sobre *Quincas Borba*, em 1892, no jornal *O Estado de São Paulo*, aponta o humor machadiano como elemento novo no ambiente literário brasileiro:

Não terminarei sem me ocupar do seu humorismo, uma das qualidades principais que lhe assinalei. É predicado quase absolutamente novo e desconhecido nas nossas letras. Em geral, entendemos por humorismo o hábito de encarar as coisas pelo seu lado cômico, provocando com remos joviais a gargalhada das turbas.

Não se parece nada com esse impropriamente denominado humorismo o de Machado de Assis: é um humorismo mais fino, mais aristocrático, mais acerbo (apud Machado, 2003, p. 175).

Também não podemos deixar passar despercebido que a concepção de humor machadiana e ao mesmo tempo sua filiação literária humorística são expostas pelo próprio autor no conto *Teoria do Medalhão*:

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebenatar de riso os suspensórios. Usa a chalaça (Assis, 1997, p. 294, v. 2).

Aqui, um pequeno parêntese. Por mais universal ou ocidental que seja nossa postura, certamente admitimos que um autor pode deixar no seu trabalho marcas de uma cultura nacional assim como também reflexos do seu século, ainda que falando sobre qualquer tema remoto no tempo e no espaço. Portanto, é plausível que reconheçamos esse traço inevitável de uma cultura específica (de tempo e espaço) nas formulações genéricas, nos desdobramentos da tradição ou na mimetização literária das diversas manifestações humanas, culturais, psicológicas, históricas etc, relacionadas ao humor.

Pensando assim, podemos investigar a complexidade que envolve admitir que o humor, tanto em Oswald quanto em Machado, por exemplo, encerra uma atitude ocidental, humana, num sentido transhistórico, teórica (reflexiva) e crítica (literária), mas também encerram elementos que refletem ou dialogam com uma determinada realidade ou cultura. A soma dessas três leituras, teórica, crítica e cultural, em relação à

presença do humor nas mais diversas obras nacionais, postas no mesmo plano e com total liberdade de articulação, estimulada por uma postura sincrônica e antropofágica, diferentemente do que ocorre normalmente no que diz respeito ao movimento centrípeta decorrente do viés nacional, pretende empreender um sentido dispersivo e centrífugo, que ao mesmo tempo permite uma contextualização, mas que não deixa de apontar para as mais diversas possibilidades de abordagens teóricas e críticas, sem qualquer amarra ou compromisso teleológico.

O humor encontrado nas obras nacionais – quando observado a partir de suas possíveis relações com a sátira, latina ou grega, com a comédia, com a tradição menipeia, com recursos retóricos e imagéticos, como a ironia, o chiste ou o grotesco, com autores como Cervantes, Laurence Sterne, Voltaire, Luciano de Samósata, Petrónio, ou com estudos sobre o tema feitos por Freud, Bergson, Nietzsche, Aristóteles, Schopenhauer, Platão, Kant, Pirandello e outros tantos – sem dúvida nos oferecerá muito mais uma visão sobre como compreender a literatura e o ser humano numa dimensão mais rica do que qualquer outra com visão teleológica, circunscrita e diacrônica.

Não nos interessa reconhecer um determinado tipo de humor e classificá-lo como essencialmente nacional – ainda que haja a possibilidade de alguma relação especial entre o humor nas obras desses autores e a realidade brasileira. Pensando na abertura necessária sobre a qual as problematizações literárias devem versar em relação aos nossos autores, como diz Haroldo de Campos,

[...] a necessidade de se pensar a diferença, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não como unção platônica da origem e rasoura acomodática do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar de traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo (Campos, 1992, p. 237).

Por mais que projetemos análises do humor a partir de uma postura sincrônica, vendo as obras como “[...] entidades fechadas, autossuficientes”, no “[...] reino do eterno e atemporal” (Campos, 1972, p. 216), não se deve perder de vista que todo texto é produto de sua época. Daí a tentativa de reconhecer nos mesmos autores tradições ocidentais literárias e teóricas sobre o humor, mas também, num terceiro plano, admitir a possibilidade de encontrar evidências de marcas do tempo e de culturas particulares. Essa admitida ambiguidade entre a diacronia e a sincronia, entre o ocidental e o particular, mesmo que se priorize enfaticamente uma das duas, não chega a caracterizar um problema metodológico. De outra forma, reforçamos a necessidade de trabalhar as duas “[...] consciências [...]” da obra, “[...] a atual e a da obra analisada” (Campos, 1972, p. 216). Ao desvincularmos esses potenciais autores de pressupostos condicionantes temporais, passamos a admiti-los “[...] impreterivelmente vinculad[os] às necessidades do presente” (Campos, 1972, p. 222), o que, por sua vez, pode problematizar, reforçando ou rechaçando, a atualidade de suas obras e suas posturas formais e miméticas humorísticas.

Assim como partimos da ideia de sentimento íntimo para entender a proposta de fundação de uma literatura que se pretende na mesma medida nacional e ocidental, façamos algo parecido com a antropofagia de Oswald de Andrade. Tomando emprestada as palavras de João Cezar de Castro Rocha, pensemos a “[...] antropofagia oswaldiana como promessa de uma imaginação teórica da alteridade, mediante a apropriação criativa da contribuição do outro” (Rocha, 2001, p. 648). A antropofagia nos servirá como instrumento para analisarmos a complexidade através da qual se dá por parte de nossos autores a assimilação, intertextualidade ou qualquer outra forma de diálogo estabelecida com as tradições literárias e teóricas ligadas ao humor.

Se reconhecermos, por exemplo, nas obras de Machado de Assis e Oswald de Andrade um diálogo com teóricos, autores e tradições ocidentais relacionadas ao humor, enquanto dispositivo literário, elemento mimetizado ou postura diante da realidade, mas também uma relação específica com as demandas de seu tempo e cultura, poderíamos concluir que haveria nesses textos justamente o perseguido cruzamento entre o universal e o particular, um nó entre o nosso e o do outro, o daqui e o de lá, o de ontem, o de hoje e o de amanhã, estando todos esses elementos em posições horizontais, sem subordinação temporal ou espacial e cultivando a heterogeneidade interna da obra – como diz Oswald de Andrade (1983, p. 353), “[...] só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”. Ao invés de concebermos esse processo de

devoração de todas as tradições e autores relacionados ao humor como um processo de “[...] angústia da influência”, como fala Rocha (2001, p. 656) sobre a antropofagia, pensaríamos em uma espécie de “[...] produtividade da influência”.

No lugar do pensamento sistemático de Antonio Candido, no qual cada obra é resultado de um processo unificador, temporal e nacional, propomos, num tom oswaldiano, que cada obra seja vista como cenário de uma verdadeira antropofagia de elementos diversos, teóricos, críticos e culturais, coadunados e revitalizados pelo humor, enquanto estrutura literária, objeto mimetizado e modo de compreender e significar o mundo. Nesse sentido, nada mais apropriado do que lembrar o que disseram Oswald de Andrade e Haroldo de Campos: “[...] só a antropofagia nos une”, pois propõe uma “[...] agudo[a] necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (Andrade, 1983, p. 353). Mais, a antropofagia é “[...] o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (...), mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mal selvagem’, devorador de brancos, o antropófago” (Campos, 1992, p. 234, grifos do autor).

Interessa-nos na relação entre essas três perspectivas sobre o humor (crítica, teórica e cultural) não necessariamente a convergência ou a ‘aclimatação’ nacional, como supõe Antonio Candido, mas a heterogeneidade presente no processo: “[...] uma transculturalização; melhor ainda, uma ‘transvalorização’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (Campos, 1992, p. 234, grifos do autor).

Não é nossa preocupação ver o humor como ponto de chegada ou elemento harmonizador das diferenças teóricas, críticas e culturais, mas como espaço da heterogeneidade, do contraste, do rangido e da elaboração de novas formas de organização literária, formal e de mundo. Se a antropofagia incita “[...] um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal” (Campos, 1992, p. 234), o procedimento de devoração da tradição nos permite, entre outros possíveis olhares, pensar o humor como elemento semiótico, signo literário, estruturante e temático, catalizador e radiador, através do qual o seu funcionamento potencialmente antropofágico aglutina potencialidades críticas, teóricas e culturais, tanto no plano ocidental quanto nacional. Pensar o humor dessa forma significa, sem desprezar o ato nacional, problematizar a literatura a partir de um traço antes de tudo humano e estético.

Conclusão

A literatura feita no Brasil pode comportar vários sistemas sem que necessariamente estejam subordinados a um maior, mais importante que vise a “[...] um sentido único e tautológico” (Candido, 1989, p. 148); no caso de Candido, a determinação nacional. Propomos que uma das possibilidades de renovarmos a historiografia crítica nacional é reconhecer que determinados autores, como Gregório de Matos, Machado de Assis, Oswald de Andrade e Millôr Fernandes, entre outros, sejam concebidos como membros de sistemas não necessariamente nacionais. Tanto Machado quanto Oswald, por exemplo, podem ser lidos como partes de um possível sistema que relaciona as marcas do passado e as demandas do presente, articulando em recortes sincrônicos, antropofagicamente, autores e tradições ocidentais, de diversas línguas e momentos históricos, recebendo e transmitindo informações e renovações acerca das diferentes obras, formas, retóricas e teorias relacionadas ao humor como forma literária, objeto mimetizado e visão de mundo.

Enfim, interessa-nos propor o humor como um possível eixo sistemático, enquanto forma, visão de mundo e objetivo mimetizado, a partir do qual autores e obras, não necessariamente nacionais, articulem-se e ressignifiquem-se. As análises críticas, teóricas e culturais que construirão esse sistema, baseadas em obras marcadas por formas e ideias relacionadas ao humor, privilegiarão a construção de leituras e sistemas que valorizem, dessa vez, muito mais a heterogeneidade à homogeneidade, o ocidental ao nacional ou a reconstrução à reafirmação.

Referências

Addison, J. (1915). True and false humour. In J. Morrison (Org.), *The spectator: essays I – L* (p. 136-139). London, GB: Macmillan.

- Andrade, O. (1983). Manifesto antropofágico. In G. M. Teles (Org.), *Vanguarda Europeia e modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje* (7 ed., p. 353-360). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Assis, M. (1997). *Obras completas. Volumes 1, 2 e 3*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar.
- Baptista, A. B. (2003). *A formação do nome. Duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas, SP: Unicamp.
- Bataille, G. (2016a). *A experiência interior: Seguida de método de meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica* (Vol. 1). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Bataille, G. (2016b). *Teoria da religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Bosi, A. (1982). *Machado de Assis*. São Paulo, SP: Ática.
- Campos, H. (1972). *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios* (2 ed.). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Campos, H. (1992). Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura Brasileira. In *Metalinguagem e outras metas. Ensaio de teoria e crítica literária* (p. 231-255). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Candido, A. (1975). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (5 ed., Vol. 1). São Paulo, SP: Itatiaia.
- CANDIDO, A. (1989). Literatura e subdesenvolvimento. In *A Educação pela noite & outros Ensaios* (p. 140-162). São Paulo; Ática.
- Coutinho, A. (1981). *Conceito de literatura brasileira*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Freud, S. (1974). *Os chistes e sua relação com o inconsciente* [1905] (Vol. 8). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- Guimarães, H. S. (2008). A emergência do paradigma inglês no romance e na crítica de Machado de Assis. In F. Ricieri, L. Granja, & M. L. Guidin (Orgs.), *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea* (p. 95-108). São Paulo, SP: Unesp.
- Herder, J. G. (2007). *Filosofia de la história para la educacion de la humanidad*. Madrid, ES: Ediciones Espuela de Plata.
- Hugo, V. (2014). *Do grotesco ao sublime*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Lima, L. C. (1989). *O controle do imaginário: razão e imaginário nos tempos modernos*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Machado, U. (2003). *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro, RJ: UERJ.
- Mezan, R. (1998). A querela das interpretações. In *A vingança da esfinge. Ensaios de psicanálise* (p. 67-82). São Paulo, SP: Editora Brasiliense.
- Minois, G. (2003). *História do riso e do escárnio*. São Paulo, SP: Unesp.
- Nunes, B. (2008). A visão romântica. In J. Guinsburg (Org.), *O romantismo* (p. 51-74). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Pirandello, L. (2009). O humorismo. In J. Guinsburg (Org.), *Pirandello: do teatro ao teatro* (p. 41-177). São Paulo, SP: Perspectiva.
- Rego, E. J. S. (1989). *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a Sátira Menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Rocha, J. C. C. (2001). Uma teoria de exportação? ou “Antropofagia como visão de mundo”. In J. C. C. Rocha & J. Ruffinelli (Orgs.), *Antropofagia hoje: Oswald de Andrade em cena* (p. 647-668). São Paulo, SP: Realizações Editora.
- Rouanet, S. P. (1993). A Coruja e o sambódromo. In *Mal-Estar na Modernidade* (p. 46-95). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Rouanet, S. P. (2007). *Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Roudnesco, E. (2016). *Sigmund Freud na sua época e em nosso tempo*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar.
- Sevcenko, N. (2003). *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (2 ed.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Staël, M. (2011). Literatura e instituições sociais. Sobre as Literaturas do norte e do meio-dia. Sobre poesia clássica e sobre poesia romântica. In R. A. Souza (Org.), *Uma ideia moderna de Literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)* (p. 79-83). Chapecó, SC: Argos.
- Vieira, A. M. T. (2016). Sistema e sistemas na literatura colonial. *Remate de Males*, 36(2), 381-411. doi: 10.20396/remate.v36i2.8647908
- Zilberman, R. (1997). Almeida Garrett e o cânone romântico. *Revista Via Atlântica*, (1), 54-65.
- Zilberman, R. (2014). “Cor local” e história da literatura. *Léngua & meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural*, 13(6), 9-21.