



UM SOBRADO, UM CORTIÇO E UM PACTO NO RIO

Charles Borges CASEMIRO¹

RESUMO: O objetivo deste ensaio – *Um Sobrado, um Cortiço e um Pacto no Rio* – é apresentar, em visão panorâmica, um possível enquadramento das obras *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, como parcelas de perspectivas estéticas brasileiras paródicas à dupla articulação histórica do Brasil na economia-mundo capitalista – seja no plano da infraestrutura ou da superestrutura –, o que, neste caso, se configura, de um lado, por meio de um processo de regionalização do tecido narrativo europeu no Brasil (tese regionalista a respeito da adequação da paisagem estética narrativa europeia à uma paisagem narrativa brasileira), e, por outro lado, por um processo de europeização do tecido narrativo do Brasil (tese antropofágica a respeito da adequação da paisagem estética narrativa brasileira à uma paisagem europeia), no sentido de cumprir, como representações estéticas narrativas duplamente articuladas e como expressões máximas de um belo realista de tese psicológica, sociológica e naturalista, uma função da-guerreotípica de representação crítica do espaço e do sujeito brasileiros da segunda metade do século XIX. Para mediar estas considerações a respeito da dupla articulação da paisagem estética narrativa brasileira na economia mundo capitalista, propõe-se uma leitura do mito fáustico como chave interpretativa tanto para o tecido material, quanto para o tecido cultural brasileiro do século XIX – metonímia e metáfora, ao mesmo tempo, da construção de uma economia-mundo moderna e contemporânea, em que se inserem as obras de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa brasileira. Regionalismo. Antropofagia. Machado de Assis. Aluísio Azevedo.

A TOWNHOUSE, A SLUM AND A PACT IN RIO

ABSTRACT: The objective of this essay – *Um Sobrado, um Cortiço e um Pacto no Rio* – is to present, in a panoramic view, a possible framing of the works *Dom Casmurro* (1899) by Machado de Assis and *O Cortiço* (1890) by Aluísio Azevedo, as plots of Brazilian aesthetic perspectives parodic to the double historical articulation of Brazil in the capitalist world-economy – whether in terms of infrastructure or superstructure –, which, in this case, is configured, on the one hand, through a process of regionalization of the European narrative

¹ Doutor em Letras, no Programa de Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP); Mestre em Letras, no Programa de Comunicação e Letras (Literatura Brasileira e Comparada), pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo – Campus São Paulo. Membro do Grupo de Estudos da Linguagem do Instituto Federal de São Paulo (GELIF). Editor Gerente da *Revista Metalinguagens*. <charlescasmiro@ifsp.edu.br>.

fabric in Brazil (regionalist thesis regarding the adequacy of the European narrative aesthetic landscape to a Brazilian narrative landscape), and, on the other hand, through a process of Europeanization of the narrative fabric of Brazil (anthropophagic thesis regarding the adequacy of the Brazilian narrative aesthetic landscape to the a European landscape), in the sense of fulfilling, as doubly articulated narrative aesthetic representations and as maximum expressions of a beautiful realist with a psychological, sociological and naturalistic thesis, a daguerreotypical function of critical representation of Brazilian space and subject in the second half of the 19th century. To mediate these considerations regarding the double articulation of the Brazilian narrative aesthetic landscape in the capitalist world economy, a reading of the Faustian myth is proposed as an interpretative key for both the material fabric and the Brazilian cultural fabric of the 19th century - metonymy and metaphor, at the same time, the construction of a modern and contemporary world-economy, which includes the works of Machado de Assis and Aluísio Azevedo.

KEY WORDS: Brazilian narrative. Regionalism. Anthropophagy. Machado de Assis. Aluísio Azevedo.

A ARTE NARRATIVA BRASILEIRA: UMA VISÃO PANORÂMICA

A história da Arte Narrativa no Brasil, entre 1500 e 1945, pode ser compreendida a partir da relação dialógica e dialética que ela mantém com a história de construção do próprio território nacional, da nação brasileira e das identidades nacionais.

O início dessa história remonta, portanto, ao começo da história de inserção da América (século XVI) na história da expansão do capitalismo europeu (9FURTADO, 2000; PRADO JÚNIOR, 2000; FERNANDES, 2000) e à participação portuguesa nesse processo que, entre outras coisas, constituiu, como fatura econômica e política, uma história do sistema colonial na América e, como fatura discursiva, uma história da especialização e regionalização do discurso narrativo europeu, de modo especial, o ibérico, na América, em decorrência das intenções e tensões histórico-econômicas e socioculturais do empreendimento colonizador português. Tais tensões e intenções podem ser lidas, inequivocamente, já na prosa de portugueses colonizadores, como Pero Vaz de Caminha, Pero Magalhães de Gândavo,



Gabriel Soares de Sousa, Fernão Cardim, André João Antonil, Ambrósio Fernandes Brandão, Sebastião da Rocha Pita, etc.

Entretanto, com o advento da Independência Brasileira (1822) e o que ela significou do ponto de vista histórico-econômico e sociocultural para o Brasil como partícipe da economia-mundo capitalista – ou seja, com a independência e a quebra do laço jurídico-administrativo entre o Brasil e Portugal, com a construção de um estado nacional e do seu papel na política e na economia internas e externas, com a redefinição da base econômica brasileira e sua rearticulação na economia-mundo capitalista, com a reordenação da estrutura de classes e do seu papel no cotidiano político e econômico nacional e internacional e com a construção de uma nova imagem-simbólica identificadora do Brasil e dos Brasileiros –, prosadores nativos do Brasil buscaram construir – como renovada fatura discursiva – um discurso narrativo brasileiro que se vinculasse às intenções e às tensões de um processo descolonizador, autonomizador, identificador e modernizador do Brasil; o que se pode ler, inequivocamente, na prosa de José de Alencar, Manuel António de Almeida, Nísia Floresta, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Júlia Lopes de Almeida, Euclides da Cunha, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria etc.

Desse modo, como uma espécie, portanto, ora de metonímia, ora de metáfora da formação do território, das gentes e das culturas nacionais, o discurso estético narrativo, primeiro, como Arte Narrativa Portuguesa no Brasil, deu forma literária à colonização e às suas vicissitudes, e, depois, como Arte Narrativa do Brasil, deu forma literária à descolonização, à autonomização, à identificação e à modernização do Brasil e às suas vicissitudes, sobretudo, buscando a representação e a interpretação histórica dos espaços e dos sujeitos brasileiros.

Uma história literária de sentido regionalista mas, ao mesmo tempo universalista, duplamente articulada, de um lado, devedora da realidade material nacional, de outro lado, devedora da realidade material internacional. Mais especialmente, uma história literária de representação e de interpretação do mundo, ideologicamente regionalista, voltada para dentro, mas, ao mesmo tempo, ideologicamente universal, voltada para fora, de um lado, porque espelha e é espelhada por uma ideologia especializada, nascida de uma relação dialética endógena entre sujeitos e espaços da América portuguesa, ou entre colonização e descolonização como discursos; de outro lado, porque espelha e é espelhada por ideologias exógenas, transplantadas de outras partes do mundo ocidental na América portuguesa, mercadoria discursiva, portanto, de importação, por uma espécie de processo antropofágico, ao menos, depois do tempo imperial da colonialidade.

Esse desenvolvimento da Arte Narrativa, primeiro, no Brasil e, depois, do Brasil, como representação, explicação e compreensão da história do povoamento, da vida material, da vida social e da vida cultural brasileira, encontra ressonância em obras clássicas de estudo e de interpretação do Brasil e dos Brasileiros, caso de *Raízes do Brasil* (1984), de Sérgio Buarque de Holanda, *Formação do Brasil Contemporâneo* (2000), de Caio Prado Júnior, *Formação Econômica do Brasil* (2000), de Celso Furtado, *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica* (1974), de Florestan Fernandes, *Casa Grande e Senzala* (1933) e *Sobrados e Mocambos* (1936), de Gilberto Freyre, *Dialética da Colonização* (1992), de Alfredo Bosi, ou mesmo, se insistimos em passadismos, *Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira* (2000), de Oliveira Lima – todas, empenhadas no desvendamento das tensões entre o processo colonizador e o processo descolonizador do Brasil, especialmente, o desvendamento do sentido dialético de suas formações sociais, econômicas, culturais, ideológicas e discursivas.

Quando se observa mais atentamente a literatura colonial (a prosa dos viajantes – de catequese ou de informação, presa às primeiras impressões recolhidas sobre o litoral nordestino, suas primeiras empresas e habitantes; ou a prosa barroca, presa ao contexto da empresa do açúcar e da mineração, sobretudo, em torno do litoral nordestino e dos campos gerais; ou a prosa das academias, ligada, sobretudo, à empresa do ouro e à empresa pecuária nas minas gerais e no sul etc.), pode-se reconhecer facilmente o sentido regionalista dessa prosa, vinculada, sem dúvida, em sua história, ao sentido econômico que a circunscreveu como representação da própria história, da geografia e dos sujeitos do Brasil; pode-se reconhecer, como seu pano de fundo, o propósito específico da fixação e da divulgação de uma imagem das potencialidades naturais das diversas regiões do Brasil, a fim de despertar o interesse colonizador e valorizar as terras coloniais americanas aos olhos do mercado europeu; pode-se, finalmente, reconhecer, como centro dessa prosa, o espaço brasileiro de que tanto se ufanaram os primeiros colonos por conta de sua exuberância e riqueza.

Sérgio Buarque de Holanda (2000), nesse sentido, cobre-se de razão quando faz referência a uma visão do paraíso, interpretando a imagem do Brasil no início do processo colonizador na América portuguesa e suas motivações geopolíticas, refazendo, por via de sua teoria econômica e de sua antropológica de símbolos, o modo europeu de olhar o Brasil, já que foi, nestes termos da Cia. Comercial e da Cia. Jesuítica que cada uma das regiões produtivas de produtos exóticos tropicais foi se fazendo importante para o mercado econômico e simbólico europeu. Otimistamente, esse Brasil de Pero Vaz de Caminha a Rocha Pita, do pau-brasil ao ouro, foi apresentado ao olhar europeu, por uma Arte Narrativa Portuguesa no Brasil, especializada, regionalizada, à medida que modulou sua forma e seu sentido históricos ao colonialismo.

Pode-se dizer, assim, que esta Arte Narrativa Portuguesa no Brasil fez-se regionalista mas, ao mesmo tempo, universal, porque se circunscreveu às realidades regionais da colonização, mas, mesmo passo, objetivou circunscrever essa realidade a uma visão de mundo ibérica e, mais amplamente, europeia

Depois, entretanto, desta era colonizadora, a Arte Narrativa do Brasil alçou voo pela era da descolonização, pela era da independência, pela era da autonomização, da identificação e da modernização do Brasil e dos Brasileiros.

A princípio, arroubos nativistas traduziram-se na perpetuação de uma visão enaltecida das diferentes potencialidades naturais de cada região brasileira: um olhar brasileiro oficializado por um processo histórico que buscava definir o que era o Brasil e o que era Ser Brasileiro em concomitância com a própria construção de um Estado Nacional centralizador, monárquico, patrimonialista e patriarcal.

Reescreveu-se, para tanto, nesta Arte Narrativa do Brasil, o Brasil dos indígenas, o Brasil do açúcar, o Brasil do ouro, o Brasil do gado, o Brasil do cacau, o Brasil do algodão, o Brasil do café e, pela primeira vez, o Brasil da corte carioca e da cidade – lugar para onde convergiram todas as novas-velhas imagens literárias do paraíso tropical dos primeiros prosadores, naturalmente, decantadas pelo novo ponto de vista de uma Nação livre, autônoma, em busca de sua identificação e reconhecimento.

O Brasil recriado e reinterpretado pela história discursiva do século XIX se fez, daí por diante, um referente especial da Arte Narrativa do Brasil e não por acaso. Para Caio Prado Júnior, o século XIX – um império de idealistas e realistas da Arte Narrativa – constitui a síntese do Brasil que houve antes da Independência, além de indicar o caminho dos Brasis que viriam depois:

[...] de um lado ele nos fornece, em balanço final, a obra realizada por três séculos de colonização e nos apresenta o que nela se encontra

de mais característico e fundamental, eliminando do quadro ou pelo menos fazendo passar ao segundo plano, o acidental e intercorrente daqueles trezentos anos de história. É uma síntese deles. Doutra lado, constitui uma chave, e chave preciosa e insubstituível para se acompanhar e interpretar o processo histórico posterior e a resultante dele que é o Brasil de hoje. Nele se contém o passado que nos fez; alcança-se aí o instante em que os elementos constitutivos da nossa nacionalidade – instituições fundamentais e energias – organizados e acumulados desde o início da colonização, desabrocham e se completam. Entra-se então na fase propriamente do Brasil contemporâneo, erigido sobre aquela base. [...] (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 1)

Flora Sússekind (1990), ao estudar como a Arte Narrativa e a Arte Pictórica de viajantes naturalistas que circularam pelo Brasil Imperial do século XIX influenciaram na construção de uma Literatura Imperial Brasileira, também aponta, em concordância com Ana Maria Mauad² e com Prado Jr. (2000), a imagem do Império como uma importante síntese ideológica e discursiva do Brasil.

O mesmo Brasil que já havia sido retratado pela Arte Narrativa Portuguesa no Brasil – ora sob as lentes da visão mítica do cristianismo jesuítico, ora sob as lentes da visão naturalista³ e materialista mercantil –, agora, se reengendra na Arte Narrativa do Brasil, que se volta inteiramente para uma utopia burguesa local, confundida, invariavelmente, com o conceito de nacionalidade e nativismo, em

2 [...] A problemática da verdade na criação de uma imagem de Brasil enfatiza o papel dos relatos de viajantes, principalmente, o dos estudiosos naturalistas. A escrita em trânsito fornecia o tom de testemunha ocular aos relatos, escritos no estilo simples da verdade. O mesmo tom estaria presente nas aquarelas e desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições. Ender, Rugendas, Taunay, Hércules Florence, eram eloquentes na sua necessidade de tudo registrar. Tal eloquência fica ainda mais patente se pensarmos que foi esse mesmo Hércules Florence o descobridor, no Brasil, seis anos antes de a notícia chegar da França, da possibilidade de fixar desenhos com a luz: a fotografia. O empenho do desenhista Florence em encontrar alguma técnica que copiasse a natureza com toda a fidelidade, é exemplar na construção da imagem de um Brasil muito mais ligado com o futuro imperial do que com o seu passado de colônia. [...] in: MAUAD, Ana Maria. *IMAGEM E AUTOIMAGEM DO IMPÉRIO*. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de – Organizador – (1997). *HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL: IMPÉRIO – A CORTE E A MODERNIDADE NACIONAL*. Coleção dirigida por Fernando A. Novais. São Paulo: Cia das Letras. p. 187)

3 O deslumbramento causado pela realidade tropical aos olhos europeus desponta de duas naturezas: uma que figurava a realização do mito cristão do paraíso terreal, outra que figurava a descoberta de uma diversidade ecológica tão exuberante que, de algum modo, também foi mitificada pela ciência naturalista da época.

conformidade com o liberalismo econômico, político e cultural que era possível à classe senhorial agrária, à classe liberal urbana e à classe nobilitada pela política monárquica imperial.

A criação e a valorização do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro – IHGB (1838), bem como a manutenção e a estima da Academia Imperial de Belas Artes pela elite econômica, política e cultural do Segundo Império seguiram no mesmo passo das Artes Narrativas, refletindo a necessidade de se elaborar – de um ponto de vista subjetivo mas que se passasse por um ponto de vista objetivo – uma fotografia elucidativa e interpretativa do Brasil e dos Brasileiros, a ser fixada como discurso identitário local, no conjunto dos discursos identitários ocidentais.

A chegada ao Brasil do hábito de fotografar (1840) e, com ele, a ideia de se poder capturar e conservar uma imagem ou autoimagem, de maneira metafórica, pode sintetizar, com suas possibilidades e propósitos, a emergência e auge desta Arte Narrativa do Brasil Imperial e sua dupla articulação com a realidade material e simbólica da economia-mundo capitalista: o Brasil em si, regionalizado, recolocado e repensado como território, nação e nacionalidade, todavia, como parte da fatura cultural de uma economia-mundo europeia e burguesa:

[...] Finalmente passou o dagarreótipo para cá os mares e a fotografia que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria (...) Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. Foi o abade Compte que fez a experiência: é um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa L'Orientale, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a apresentação dos objetos de que se deseja conservar a imagem (...) É preciso ver a cousa com seus próprios olhos para se fazer ideia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circundantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade,

que bem se viu que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista.[...] (Jornal do Comércio, R. de Janeiro, 17/01/1840 in: MAUAD, 1990, p. 188-189)

É nesse sentido fotográfico ou autofotográfico do século XIX que se pode entender mais profundamente o descritivismo idealista enaltecedor ou o descritivismo realista crítico da Arte Narrativa do Brasil, ora tocada pela filosofia romântica alemã, ora tocada pelo cientificismo positivista francês e, de certo modo, entender, ainda, a sua perpetuação posterior, durante a primeira metade do século XX, ora tocada pela psicanálise, ora tocada pelo materialismo histórico, todavia, em linhas gerais, ainda vinculada ao princípio daguerreotípico do século anterior: transformar o tempo, o espaço e as pessoas da realidade brasileiras em paisagens estéticas narrativas identitárias.

De modo muito peculiar, portanto, a Arte Narrativa do Brasil converteu-se, a partir da Independência até meados do século XX, em um verdadeiro discurso de autoformação e de autoeducação, muito semelhante, no seu conjunto, à ideologia do *Bildungsroman* europeu, se bem que ocupado da construção de paisagens estéticas identitárias capazes de representar o espaço, o tempo e os sujeitos brasileiros, individualizados e coletivizados, regionalizados e universalizados, por uma espécie de reforço de imagens e autoimagens da dupla articulação do Brasil na economia-mundo capitalista, seja no plano da infraestrutura, seja no plano da superestrutura. Esse é o caso de *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e, também, de *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo.

DOM CASMURRO, O CORTIÇO E O FAUSTO

Ao se aproximar o romance *Dom Casmurro* (1900), escrito por Machado de Assis, do romance *O Cortiço* (1890), escrito por Aluísio Azevedo, chamam a atenção dos leitores dois aspectos comuns à configuração destes discursos narra-

tivos do Brasil: primeiro, a sua tentativa de mimese absoluta, segundo, a sua configuração paródica, em amplo sentido, que, de um lado, permitiu-lhes uma apropriação literária de discursos sociais, políticos e econômicos brasileiros, sintetizados como memória coletiva do Brasil; e, de outro lado, a apropriação brasileira do mito de Fausto, discurso universal, tomado como matriz interpretativa da memória coletiva e do processo de modernização do Brasil, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX.

Nesse sentido, antes de se prosseguir nessa perspectiva de análise, repise-se alguns lugares comuns da História da arte (HAUSER, 1988) e da Metapsicologia freudiana, lida por Marcuse (MARCUSE, 1983), ainda que panoramicamente, para se poder manejar com mais facilidade algumas ligações entre Magia, Arte, Religião, Mito e Ciências, criações humanas inextricáveis da construção do mito de Fausto, a partir de 1587, e das suas releituras como Ideologia da Modernização presentes em *Dom Casmurro* e *n'O Cortiço*.

MAGIA, ARTE E RELIGIÃO

A relação entre Magia, Arte e Religião remonta às próprias origens da Arte na Pré-História, quando a Arte fazia parte da práxis cotidiana e da dinâmica de preservação da vida humana pré-histórica. Essas relações da Arte com a vitalidade Humana e esse Humano, como primeiro ator da Arte, remontam ao final do Período Paleolítico (desde aproximadamente 35 mil anos a. C.), passado, a partir do qual, começa o Humano a construir seu pensamento mítico.

Naquele momento originador, não fazia sentido falar de Arte sem falar de sua função na vida coletiva cotidiana. De fato, a Arte se definia exatamente por conta desta sua função: era pragmática, era mágico-religiosa e se disponibilizava aos seus atores coletivizados, como um instrumento de dominação sobre a Natu-

reza. Fosse na forma das estatuetas femininas de pedra – como símbolos de fertilidade –, fosse na forma dos esboços narrativos implícitos nas pinturas rupestres – em sua função didática, educativa e formadora; ou em sua função mágica de antecipar e encenar o Devir – a Arte cumpria um papel histórico-social bastante definido, valendo, assim, estritamente, por sua função, por seu pragmatismo social. A função estética ou poética confundia-se, então, quase que inteiramente, com a função prática da subsistência; confundia-se, portanto, com o próprio trabalho de viver. Não se podia, nesse sentido, diferenciar o prazer estético do prazer do trabalho, ou, como diria Sigmund Freud, o princípio do prazer do princípio da realidade⁴ e, desse modo, fazia-se a Arte, naquele mundo de caçadores e coletores, um instrumento fundamental de preservação da própria vida.

Com a transição do estágio da coleta e da caça para o estágio da agricultura e da pecuária – já no chamado Período Neolítico (desde aproximadamente 6 ou 5 mil a. C.) –, a forma e o conteúdo da vida cotidiana passaram por profundas transformações. A divisão do trabalho, a maior tendência para a sedentarização, o maior domínio do Humano sobre a Natureza e a construção – ainda que precária – de uma consciência sobre a potencialidade humana no enfrentamento com as forças invisíveis, agora, imaginadas como sobrenaturais e sobre-humanas, estabelecem rígida distinção entre aqueles atores sociais que voltavam a sua *Poiesis* (fazer...) para lidar com as forças naturais e aqueles que voltavam a sua *Poiesis* para lidar com as novas forças sobrenaturais, intuídas e pressentidas. Fosse, portanto, de um lado, na forma de vasilhas, armas, ferramentas, objetos ornamentais, uma Arte profana, como instrumentação para o cotidiano visível; fosse, de outro lado,

4 [...] A proposição de Sigmund Freud, segundo a qual a civilização se baseia da permanente subjugação dos instintos humanos, foi aceita como axiomática. (...) A livre gratificação das necessidades instintivas do homem é incompatível com a sociedade civilizada: renúncia e dilação na satisfação constituem pré-requisitos do progresso. (...) O sacrifício metódico da libido, a sua sujeição rigidamente imposta às atividades e expressões socialmente úteis, é cultura. [...] (MARCUSE, 1983, p. 21).

na forma de estátuas de pedra, de ídolos, de amuletos, de cerâmicas, de monumentos funerários, de aras ou de templos, uma Arte sagrada, como instrumentação espiritual e religiosa para, no cotidiano, se poder lidar com o invisível – a Arte como produção humana no Período Neolítico, desse modo, se especializa, como um trabalho em favor da vida.

Nesse sentido, os atores sociais que voltaram sua *Poiesis* para a instrumentação mágico-religiosa do grupo ganharam grande proeminência social, visto que se faziam portadores da capacidade de estabelecer relações positivas entre um universo de forças visíveis e um universo de forças invisíveis, tornando-as, correlatamente, forças propícias à preservação do indivíduo e do grupo. Seja como for, encontra-se no universo cotidiano do Humano pré-histórico, um universo correlato de forças naturais e sobrenaturais que, de algum modo, acabaram por impulsionar a Arte, de um lado, para um universo sagrado, de subjetividade, de abstração, de misticismo e de religião, e, de outro lado, para um universo profano, de objetividade, de concretude, de materialismo e de técnica: ambivalência sobre a qual se tem construído, desde então, a experimentação estética humana, que funcionam como conjunto de Narrativas Coletivas que têm o proveito de situar e acomodar o Humano na realidade, a bem dizer, nas entrelinhas do embate entre as forças visíveis e as forças invisíveis que se imagina como realidade.

MITO, ARTE NARRATIVA E CIÊNCIA

A preservação e perpetuação da arte como forma de Narrativa humana, como discurso, como História humana, supõe, antes de tudo, em sua origem, um Mito⁵ pré-histórico; e, melhor dito, todo Mito supõe, antes de tudo, como forma de

5 [...] Do ponto de vista antropológico e filosófico, o mito é encarado como a palavra que designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica, à Arte. Corresponderia à “história do que se passou ‘in illo tempore’, a narrativa do que os deuses ou seres divinos fizeram no começo do Tempo. Dizer um mito é proclamar o que ocorreu ‘ab origine’. Uma vez dito, isto é, revelado, o mito trona-se verdade

atualização e de manifestação da História humana, uma forma de Arte Narrativa histórica que o atualize.

Nesse sentido, há no Mito, considerado em sua própria natureza, essa suposição de que ele, portanto, invariavelmente, possa ser uma forma de expressão histórica coletiva de sentidos coletivos que o antecedem e que, de algum modo, se habilitam e se presentificam, como Discurso⁶, para estabelecer um diálogo estetizado entre as origens do Ser, a existência do Ser e o destino do Ser no mundo, seja do ponto de vista ontogenético, seja do ponto de vista filogenético, ou, em outros termos, seja do ponto de vista de uma História humana individual, seja do ponto de vista de uma História humana coletiva.

Para Marilena Chauí, um Mito se define como:

[...] uma narrativa sobre a origem de alguma coisa (origem dos astros, da Terra, dos homens, das plantas, dos animais, do fogo, da água, dos ventos, do bem e do mal, da morte etc).

Quem narra o mito? O poeta-rapsodo. [...] Acredita-se que o poeta é um escolhido dos deuses, que lhe mostram os acontecimentos passados e permitem que ele veja a origem de todos os seres e de todas as coisas para que possa transmiti-la aos ouvintes. Sua palavra – o mito – é sagrada porque vem de uma revelação divina. O mito é, pois, incontestável e inquestionável.

Como o mito narra a origem do mundo e de tudo que nele existe? De três maneiras principais: 1) Encontrando o pai das coisas e dos seres [...] A narração da origem é, assim, uma genealogia, isto é, uma narrativa da geração dos seres, das coisas, das qualidades dadas por outros seres, que são seus pais ou antepassados. 2) Encontrando uma rivalidade ou uma aliança entre os deuses que faz surgir alguma coisa no mundo. Nesse caso, o mito narra ou uma guerra entre as forças divinas, ou uma aliança entre elas para provocar

apodítica: funda a verdade absoluta.”. [...] ELIADE, Mircea in: MOISÉS, M. DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. São Paulo, Cultrix, 1995, p. 342.

6 [...] Tomado em sua acepção mais ampla, aquela que ele tem precisamente na análise de discurso, esse termo designa menos um campo de investigação delimitado do que um certo modo de apreensão da linguagem: este último não é considerado aqui como uma estrutura arbitrária, mas como a atividade de sujeitos inscritos em contextos determinados. [...] MAINGUENEAU, D. TERMOS-CHAVE DA ANÁLISE DO DISCURSO. Trad. Márcio Venício Barbosa e Maria Emília A. Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, p. 43.

alguma coisa no mundo dos homens. [...]. 3) Encontrando as recompensas ou castigos que os deuses dão a quem os desobedece ou a quem os obedece. [...] (CHAUÍ, 1982, p. 32,33)

Nesse sentido, pode-se vislumbrar a ideia de que os Mitos são concebidos pelo Humano desde o mundo pré-histórico, desde quando, portanto, o Humano passou a se ocupar da relação entre as forças naturais e as forças sobrenaturais que regiam o seu mundo subjetivo e objetivo: seja com a forma de suas Artes mágicas – para ensinar e/ou prever o devir –, seja com a forma de suas Artes profanas – para interferir na realidade imediata, mudar a Natureza e facilitar cotidiano –, seja com a forma de suas Artes religiosas – para compreender as forças sobrenaturais que originam e regem a Natureza e o cotidiano em seus desígnios de satisfação ou de privação, de produção do bem ou do mal, universo discursivo narrativo em que o Humano passou a imaginar e figurar, esteticamente, espaços, tempos e sujeitos narrativos, aceitos como História e Revelação simbólica tácita de seu próprio Ser e do se próprio Existir (HEIDEGGER, 2010).

Todavia, apesar de suas funções precípuas de amoldamento do Humano ao mundo, a Narrativa mítica, como forma de representação do mundo subjetivo e do mundo objetivo, foi, como sugere o Positivismo, de Auguste Comte (Século XIX), condenada por dois grandes saltos – dados com botas de sete léguas – da própria História do pensamento humano, no sentido de tornar o Humano ainda mais sujeito “à” ou “da” realidade objetiva, um Ser exclusivamente mundano: primeiro, fazendo dele um sujeito mais crítico e mais reflexivo (Grécia, a partir do século VI a.C., com o advento da Filosofia); depois, fazendo dele um sujeito mais crítico, mais reflexivo e mais radicalmente empírico (Mundo Ocidental, a partir do século XIV d.C., com advento do Renascimento e do Cientificismo Moderno).

Para Herbert Marcuse (1983), lendo Sigmund Freud, em *Eros e Civilização*, tal evolução histórica do pensamento humano é a História do Humano Natural

passando a Humano Mítico, até chegar ao Humano Civilizado. Nada menos, portanto, segundo Freud, que uma História da repressão dos próprios instintos humanos originais em favor da coletividade e do progresso. Em *Mal Estar da Civilização* (s.d.), Freud descreveu tal mudança como uma transformação do princípio de prazer em princípio de realidade, razão fundamentadora da História da Civilização mas, ao mesmo tempo, razão primeira de sua negação radical, posto que supõe um estado paradoxal do Ser e do Existir, esfacelado entre os augúrios de Eros (o Prazer) e de Thanatos (a Morte). Nesse sentido, diz Marcuse, citando a Metapsicologia freudiana:

[...] O conceito de homem que emerge da teoria freudiana é a mais irrefutável acusação à civilização ocidental – e, ao mesmo tempo, a mais inabalável defesa dessa civilização. Segundo Freud, a história do homem é a história da sua repressão. A cultura coage tanto a sua existência social como a biológica, não só partes do ser humano, mas também sua própria estrutura instintiva. Contudo, essa coação é a própria pré-condição do progresso. Se tivessem liberdade de perseguir seus objetivos naturais, os instintos básicos do homem seriam incompatíveis com toda a associação e preservação duradoura: destruiriam até aquilo a que se unem ou em que se conjugam. O Eros incontrolado é tão funesto quanto a sua réplica fatal, o instinto de morte. Sua força destrutiva deriva do fato de eles lutarem por uma gratificação que a cultura não pode consentir: a gratificação como tal e como um fim, em si mesma, a qualquer momento. Portanto, os instintos têm de ser desviados de seus objetivos, inibidos em seus anseios. A civilização começa quando o objetivo primário – isto é, a satisfação integral de necessidades – é abandonado.

As vicissitudes dos instintos são as vicissitudes da engrenagem mental na civilização. Os impulsos animais convertem-se em instintos humanos sob a influência da realidade externa. Sua “localização” original no organismo e sua direção básica continuam sendo as mesmas; contudo, seus objetivos e manifestações estão sujeitos à transformação. Todos os conceitos psicanalíticos (sublimação, identificação, projeção, repressão, introjeção) implicam a mutabilidade dos instintos. Mas a realidade que dá forma tanto aos instintos como às suas necessidades e satisfação é um mundo sócio-histórico. O homem animal converte-se em ser humano somente através de uma transfor-



mação fundamental da sua natureza, afetando não só os anseios instintivos, mas também os “valores” instintivos – isto é, os princípios que governam a consecução dos anseios. A transformação no sistema dominante de valores pode ser assim definida, de um modo probatório:

De:	Para:
Satisfação imediata	Satisfação adiada
Prazer	Restrição do prazer
Júbilo (atividade lúdica)	Esforço (trabalho)
Receptividade	Produtividade
Ausência de repressão	Segurança

Freud descreveu essa mudança como transformação do princípio do prazer em princípio de realidade. [...] (MARCUSE, 1983, p. 27-28)

Nesse sentido, a Arte Narrativa ocidental seguiu amoldando-se, de maneira íntima, aos caminhos que vão do Mito às Ciências, da Natureza à Civilização, tomando formas históricas, capazes, dentro do processo de repressão dos instintos naturais do Humano, de atender aos princípios da satisfação adiada, da restrição do prazer, da valorização do esforço, da produtividade e da segurança, como realidades discursivas vicárias e especulares em que, de um lado, possa o Humano reencontrar a sua natureza mais bárbara, em uma experiência dionisíaca de Prazer, e, de outro lado, possa encontrar a sua natureza mais civilizada, em uma experiência apolínea de Realidade. É possível ver nessa ambivalência, a fonte de explicação psicanalítica e materialista-histórica, tanto para a natureza mais profunda da Arte Narrativa, quanto para a sua especialidade como Registro do desenvolvimento humano.

Nesse sentido, elucidar a relação ambivalente entre a Barbárie e a Civilização, entre o Antigo e o Moderno, entre o Mundo Subjetivo e o Mundo Objetivo, entre a História do Indivíduo e a História da Coletividade, entre o Passado e o Presente, entre a Origem e o Destino, entre o Mito e a Ciência é muito mais premente e

necessário para se compreender a Arte Narrativa do que se poderia supor, ao menos quando se deseja compreendê-la como forma histórica da *Poiesis* humana colocada como alternativa entre o Mito e as Ciências.

O FAUSTO COMO MITO OCIDENTAL: DEMONIZAÇÃO DO PRAZER E DA CULTURA

O Fausto está inscrito no universo mítico moderno ocidental, conforme o insinua Ian P. Watt (1997) e, por isso mesmo, como Mito, o Fausto tem uma origem histórica. Vale dizer, nasceu na Alemanha, de um universo de histórias populares e eruditas que giram em torno de Jörg Faust (Georges Faustus, em latim), uma espécie de teólogo e mágico, de cientista e charlatão, de louco e filósofo, de nigromante e alquimista que teria vivido entre os anos de 1480 e 1540 e que seria capaz de prodigiosas coisas, a partir de seu largo domínio sobre as ciências e sobre a magia, que adquiriu em um Pacto com o Diabo.

Isso posto torna importante entender como o conjunto destas histórias populares ou eruditas sobre o Dr. Fausto se converteu em um Mito para o mundo ocidental, a partir de suas primeiras formas de Arte Narrativa: o *Faustbuch* (Frankfurt, 1587); o *Manuscrito De Wolfenbüttel* (Wolfenbüttel, 1572-1587); e a peça *The Tragical History Of Doctor Faustus* (1588), de Christopher Marlowe, para que se possa assim, utilizá-lo como ferramenta de leitura das transformações históricas modernizadoras do Ocidente, figuradas, como aqui se propõe, tanto pelo romance *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, quanto pelo romance *O Cortiço*, (1890) de Aluísio Azevedo.

Watt associa essa transformação das histórias do Dr. Jörg Faust em Mito, às forças simbólicas contraditórias que giravam em torno dessa figura histórica:

[...] Um charlatão gabola e desagradável, sem dúvida; mas também um individualista impenitente, capaz de abrir seu próprio caminho

numa sociedade em que cada vez mais se exigia das pessoas um trabalho regular e uma residência fixa. Nele se reuniam a antiga e a nova tradição. A primeira é representada por aquilo que o levou a ser chamado de mago [...] Mas o Fausto era também uma encarnação das forças novas que impulsionavam a mudança – por exemplo a ressurreição dos conhecimentos clássicos pelo humanismo renascentista, paralelamente à sua busca de uma ciência mágica – e, por isso conduzia em si mesmo alguns dos interesses da Reforma em relação aos estudos bíblicos e ao alargamento do âmbito de ensino universitário.

[...] O mito do Fausto desponta no momento em que o cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o mal e o bem, conferindo à luta entre as duas partes uma nova intensidade e um novo rigor. Isso inevitavelmente proporcionou ao Diabo e sua hierarquia uma importância teológica e psicológica sem precedentes. [...] (WATT, 1997, p. 26- 27)

Com o Diabo promovido – ou rebaixado... – à elite das forças históricas dinamizadoras do mundo real – natural e social – pelo protestantismo luterano (DURANT, 1957), a imagem e a ideologia do Pactário com o Diabo tornaram-se cada vez mais comuns como explicações para alguns desvios de conduta moral e para alguns empenhos do Humanismo filosófico e científico em busca do Conhecimento, do Prazer e da Civilização assentados na superação dos estádios primitivos do Humano. Para Watt:

[...] O rápido crescimento da perseguição às feiticeiras aumentou o interesse pelo Fausto, bem como a animosidade contra ele, nos decênios após a sua morte. A caça às feiticeiras foi obra de todas as religiões, mas, na Alemanha, um empenho principalmente dos luteranos, até porque eles haviam destruído toda a linha intermediária de defesa contra a feitiçaria criada pela cristandade medieval. Lutero reduziu ao mínimo os rituais... [...] (WATT, 1997, p. 32-33)

A franca necessidade de uma educação do povo luterano, em vernáculo, a possibilidade tecnológica da imprensa e a dinamização de um público leitor interessado em novas reflexões e instrumentos de defesa contra os ardis satânicos conferiram à publicação do *Faustbuch* (1587), em Frankfurt, um destaque especial e o transformaram em sucesso de leitura como Literatura de Formação (*Bildungsroman*) e, portanto, como ideologia (CHAUÍ, 1982) de Fausto.

Para João Barrento, no artigo *Fausto: As Metamorfoses de um Mito* (1984):

[...] O mito nasceu, assim, da História, para logo des-historicizar o seu objeto, transformando, como diria Barthes, uma “contingência” numa “eternidade”: o mito de Fausto funciona, assim, já nas origens, como ideologia de Fausto.” [...] (BARRENTO, 1984, p. 107-108)

E, acrescenta: como Mito e como Ideologia, o Fausto possui os dois ingredientes de caráter antropológico e filosófico, sob a visada positiva ou negativa – como espelho e espelhamento – que o enquadram, como Arte Narrativa do próprio processo civilizatório em todos os seus momentos cruciais:

[...] em primeiro lugar, o desejo de conhecimento e, a partir daí, a contestação do saber e do poder instituídos e dos limites que eles impõem [...]; depois, o princípio do prazer, o que não admira, dado que se trata duma tradição mítica contestatória e subversiva que nasce, adentro da tradição ocidental judaico-cristã, no Renascimento e nos alvares do puritanismo e da ascese burguesa. [...] (BARRENTO, 1984, p. 109)

Para o mesmo Barrento, todavia, seria somente com Johan Wolfgang Von Goethe, em seu *Fausto: Uma Tragédia* (1790-1832), que o Mito ganharia forma completa para a modernidade. No *Fausto*, de Goethe:

[...] A história tradicional sofre uma elaboração que a transforma na tragédia do gênero humano, Fausto assume um recorte universal,



alarga-se imenso a sua significação e ele passa a ter, na consciência coletiva ocidental (metonímica – e talvez abusivamente? – tomada por universal), uma dimensão simbólica própria dos mitos. [...] (BARRENTO, 1984, p. 111-112)

Tal como permitem entrever os versos do próprio Goethe, na voz de seu Mito, o Fausto:

[...] Fausto: – Não penso em alegrias, já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é doado,
Quero gozar no próprio EU, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer. [...]
(GOETHE, 2004, p. 175)

Em nota aos versos transcritos, Marcus Vinícius Mazzari, socorre-se de outra obra de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (2006), e acrescenta que:

[...] “Quem quiser fazer ou fruir tudo em sua plena humanidade, quem quiser associar tudo o que lhe é exterior a tal espécie de fruição, este haverá de passar sua vida numa aspiração eternamente insatisfatória”. [...] (MAZZARI apud GOETHE in: GOETHE, 2004, p. 175).

Como bem poderia autenticar a Metapsicologia de Sigmund Freud: como Arte Narrativa, alçada à categoria de Mito e Ideologia, o Mito de Fausto, seja em Goethe, seja em suas origens históricas – populares ou eruditas –, apresenta-se como Fantasia, como Arte subordinada aos princípios de construção da destruição ou destruição da construção:

[...] A fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às “fleurs du mal”. [...] são um símbolo do que teve de ser suprimido para que a supressão pudesse prevalecer e organizar o cada vez mais eficiente domínio sobre o homem e a natureza – um símbolo da identidade destrutiva entre liberdade e felicidade. [...] (MARCUSE, 1983, p. 56)

[...] A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas mas reprimidas ideias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade. [...] (MARCUSE, 1983, p. 126)

O PACTO: MAGIA DE DEUS E MAGIA DO DIABO

No ceme do Mito de Fausto encontra-se, sem dúvida o Pacto entre o Humano e o Diabo: (Fausto = Luz \Leftrightarrow Mefistófeles = Aquele que nega a luz). Todavia, a ideia do Pacto, como Mito, remontaria à própria ancestralidade mágico-religiosa do Humano: os sacrifícios oferecidos às forças sobrenaturais com o propósito de apaziguá-las com o Humano estão na base dessa visão pactária. Relações de troca – em que a culpa humana podia ser purgada, por meio do sangue derramado; relações, a partir das quais o Humano obtinha algum tipo de favorecimento de forças invisíveis, sobrenaturais.

O Mito da Queda de Adão e Eva, como está narrado no *Gênesis*, na *Bíblia Cristã* e, portanto, de igual modo, na *Torá Judaica*, institui uma forma universal do sentimento de culpa da humanidade e, simultaneamente, um modo de sua superação. Em primeiro lugar, a Queda vem de uma ruptura no plano das forças divinas, em que Lúcifer (Anjo de Luz) desafia a Deus (o Pai). Expulso dos Céus, ele

passa a habitar a Terra, criando oportunidade de contato com o Humano. Ao seduzir Eva – e, por isso mesmo, também a Adão, Lúcifer, conduz toda a criação à destruição, separando o Humano de seu Criador. O Pacto entre o Diabo (a Serpente) e o Humano assim se fez e abriram-se os olhos de Adão e Eva para as Ciências do Bem e do Mal. A reabilitação do Humano só poderia, assim, acontecer, por meio de outro Pacto: um plano de remissão da culpa, em que o Cristo se disporia a dar a vida (o seu sangue) como pagamento do desvio do Humano, possibilitando, com esse sacrifício vicário, a sua redenção.

Equivalentemente, no universo clássico-pagão, o Mito de Prometeu também envolve um Pacto entre uma força sobrenatural e divina (Prometeu) e o Humano: Prometeu roubou o Fogo dos Céus e deu ao Humano e, por conta disso, a fúria de Júpiter voltou-se contra Prometeu e contra o Humano. Prometeu foi acorrentado ao Monte Cáucaso por 30.000 anos e, todos os dias, uma águia viria ferir-lhe o fígado que, por sua vez, todos os dias, se curaria. Um Super-humano, Hércules, livrou Prometeu de seu castigo, mas, Quíron, o centauro, teve de ocupar o lugar de Prometeu no Cáucaso, como sacrifício vicário. O Humano também foi punido. Criada por Vulcano, Pandora recebeu de Minerva (Sophia) a vida e a sabedoria. De Júpiter, ganhou uma caixa em que todos os males estavam aprisionados. Assim, ela foi entregue como punição, como presente de grego ao Humano. Quando Epimeteu – o primeiro Humano a desposou, adquiriu toda sabedoria de Minerva, todavia, ao abrir a caixa de Pandora, passou também a desposar todos os males antes aprisionados na caixa e que, fugindo, se espalharam pelo mundo dos Humanos.

Muitas foram, assim, as formas de atualização do Pacto entre o Humano (potência natural) e os Deuses (potência sobrenatural) na História Ocidental, todavia, visto à luz do Mito de Fausto, o Pacto delineia-se da conjunção entre o universo judaico-cristão e o universo clássico-pagão, entre a Moral e a Ciência, afigurando-

se como Mito ocidental em torno de um axioma: o desejo de Saber e o desejo do Prazer convertidos em satisfação e tragédia, como bem insinua a Metapsicologia de Freud (FREUD, s.d.): um mal que faz o bem ou um bem que faz o mal.

O PACTO CASMURRO: O BEM QUE FAZ O MAL

A proposição de *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis como Arte narrativa afiliada ao Mito de Fausto, obviamente, só é possível no campo da Paródia e, nesse sentido, como uma *Poiesis* que é um canto ao lado, uma espécie de contracanto, no sentido de operar uma carnavalização do Mito, como sugere J. Cândido Martins, lendo Mikhail Bakhtin⁷, ou seja, no sentido de operar uma atualização, uma dessacralização e uma ruptura tanto do Mito, quanto de toda a realidade histórico-econômica e sociocultural brasileira (DAMATTA *apud* FREYRE, 2004) por ele representada:

[...] a compreensão disso que chamamos Brasil. De um Brasil lido como uma sociedade que nasce e rotiniza-se baseado na família extensa “patriarcal” e “tutelar”, dominada pelo “pater famílias” (ou, em inversões significativas, pela mulher-mãe), e por uma multidão de personagens subordinados, dotados de graus diferenciados de prestígio e autoridade como os capelães, os filhos, os afilhados, os bastardos, os criados e, claro está, por uma pletora igualmente hierarquizada de escravos cuja posição no grupo era marcada por sua paradoxal presença como estrangeiros-íntimos e mortos sociais mas, sem os quais o sistema não teria vida, já que eles eram os seus braços, pernas, mãos e, posteriormente, conforme se acentua reiteradamente neste livro, máquinas e bestas de carga. [...] (DAMATTA in: FREYRE, 2004 p. 13)

Por essa conta, Machado de Assis reelabora a técnica paródica que, pouco antes dele, fora bastante valorizada pelo Grupo Alemão de Jena (F. Schlegel, A. W.

7 Paródia: [...] uma forma de diálogo plural e irônico entre dois ou mais textos. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. J. Cândido Martins, p. 61-74.

Schlegel, Novalis, Schelling...) e, ainda, por românticos posteriores ao primeiro romantismo alemão, como J. W. Von Goethe, com o propósito de construir uma espécie de colcha de retalhos de fragmentos, um *puzzle* de citações e de rearticulações narrativas – artísticas ou não – imbricado de registros de conhecimentos filosóficos, científicos, sociológicos e psicanalíticos – caso de *Dom Casmurro* (1899) que, como representação discursiva totalizante da realidade histórico-econômica e sociocultural do Rio de Janeiro da segunda metade século XIX, deveria ser carnalizada, esvaziada e re-significada pela Memória do Narrador Pactário dessa realidade, tendo em vista, de um lado, a compreensão da franca dissolução daquele mundo, e, por outro lado, a aprendizagem de outro mundo que se prenunciava como nova realidade. Nessa conta, poderíamos inserir o *Dom Casmurro* (1899) também na fatura do *Bildungsroman*⁸ da Escola de Jena.

[...] Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração – se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto. [...] (MACHADIO DE ASSIS, s. d. [1899], p. 10).

Esta também é a razão deste romance autobiográfico permear sua fatura narrativa de reflexões e intermédios, em que se dão inúmeros diálogos (SCHLEGEL, 1994) – como bem apreciaria, mais uma vez, o Grupo de Jena – entre o Narrador memorialista (Memória subjetiva) e seu Leitor aprendiz (Memória coletiva).

8 É designado com o termo alemão *Bildungsroman* (romance de aprendizagem ou formação) o tipo de romance em que é exposto de forma pormenorizada o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de uma personagem, geralmente desde a sua infância ou adolescência até um estado de maior maturidade. *Os Anos De Aprendizado De Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Lehrjahre*, no título original em alemão), de Johann Wolfgang von Goethe, é considerado o marco inicial do *Bildungsroman*.

Como no *Prólogo Do Teatro*, do *Fausto*, de J. W. Von Goethe, a Narrativa de Machado de Assis, busca, já, nos dois primeiros capítulos – I. *Do Título* e II. *Do Livro* –, estabelecer uma reflexão dialogada, intertextual e paródica sobre sua própria constituição de obra de Arte Narrativa e seus princípios compositivos: no primeiro capítulo, em torno do poeta-popular do trem, de quem Bento colheu, de mal grado, uns versos suburbanos; e, no segundo capítulo, a citação aberta do *Fausto*, de Goethe: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...”, certamente para indicar, não apenas a relação de sua Arte Narrativa com o Mito de Fausto, mas também para indicar todo um arcabouço de técnicas e temas narrativos precedentes, inclusive aqueles introjetados na própria identidade de seu Leitor, enfim, para indicar as ligações entre a Narrativa que se dava e a Memória Narrativa social em torno do mito fáustico que a compunha.

Desde então, o Narrador Paródico Bento segue em seu desfile fragmentário, tentando reunir uma diversidade de pequenos cacos de lembranças a inúmeros comentários e considerações que vão dando suporte ao seu intento de manipular e ensinar, a partir da paródia, da ironia, da dessacralização daquilo que, como Ideologia e como Mito, assegurava a superficial harmonia da história encoberidora da perversidade da sociedade carioca patriarcal patrimonialista do Segundo Império (FERNANDES, P. 39).

[...] a ideologia liberal, inócua e excluída ao nível da dominação patrimonialista (pela persistência concomitante da escravidão, do mandonismo, do privatismo e do localismo), encontra na sociedade civil, nascida da Independência, uma esfera na qual se afirma e dentro da qual preenche sua função típica de transcender e negar a ordem existente. [...] (FERNANDES, 1975, p. 39)

A espinha dorsal de *Dom Casmurro* (1899) é, por isso mesmo, sempre a Narrativa escondida que, todavia, deve ser revelada por meio do dialogismo pa-

ródico. Caso de *Othelo* (cerca de 1603), de Willian Shakespeare. *Dom Casmurro* (1899), como já é muito sabido, não é nada mais, em termos dorsais, que uma paródia a *Othelo* (cerca de 1603) de Shakespeare, se bem que adensada e adoçada como narrativa, de um lado, com uma diversidade de reflexões e diálogos com os leitores, a fim de despir e de por diante do riso dos novos olhos cômicos modernizantes de fins do século XIX, os resultados de uma Narrativa trágica que alegoriza a História da sociedade brasileira conservadora patrimonialista patriarcal, em sua mais profunda crise; de outro lado, adensada e amargada pelo Mito de Fausto, a fim de delinear os caminhos da dissolução e da tragédia para a qual caminhava aquela sociedade e sua fatura de perversidade, como uma espécie de purgação histórica da culpa e indicativos de um novo mundo que se avolumava.

O Narrador Bento Santiago – como Memória individual e coletiva – aparece, assim, como fonte da imbricação entre *Othelo*, *Dom Casmurro* e *Fausto*, além de todas as outras tradições narrativas e reflexivas populares ou eruditas a que seu texto, eventualmente, se reporta. Ele é quem constrói todo edifício de relações intertextuais e os espelhamentos paródicos entre todos os relatos e reflexões, na forma de um *puzzle que, de um alado*, indica sua formação discursiva e, de outro lado, a formação discursiva de toda a sociedade brasileira do Segundo Império.

Mas Bento é, todavia, como no Mito de Fausto, o Bem que faz o mal – o Humano, o Fausto em busca de um Pacto, herdeiro de uma sociedade patriarcal, em que o prazer e o poder do patriarca se assentam na posse: a posse de escravos, a posse de terras, as propriedades urbanas, os aluguéis, as apólices de investimento... Encontra-se ele já na velhice, como Narrador, no Engenho Novo – tempo e lugar que se insinua, ambivalentemente, como permanência (o engenho) e mudança (o novo) –, quando e onde Bento pode transformar os fatos históricos (subjetivos e objetivos) em Arte Estética Narrativa de viés irônico e paródico: sua existência, apesar

da superfície “de bem” – insinuada pelo enredo folhetinesco de fachada –, conduz o Leitor, todavia, pelo mal e produz o mal, seja na esfera jurídica, filosófica, política ou nas histórias de subúrbios, esferas que, pela via do contracanto irônico, Bento afirma que não abordará na Narrativa, muito provavelmente, pelo inconveniente de serem reveladoras de que os bons Bentos são maus Bentos.

É pela via da contradição, portanto, que Bento seguirá a partir daí, apresentando Pactos e Pactários que, da perspectiva do Bem, sustentam o Mal da perversa sociedade patrimonialista, como Mito e como Ideologia do Estado-Nação brasileiro duplamente articulado na economia-mundo capitalista.

O primeiro Pacto em que se coloca o Narrador-pactário é este que já se anunciava: o Pacto que ele mantém com as tradições narrativas e filosóficas representantes das ideologias da sociedade patrimonialista patriarcal de que ele faz parte – o poeta do trem, César, Augusto, Nero, Massinissa, Goethe, Padre Feijó, Robespierre, Castro Alves, José de Alencar, Álvares Azevedo, Pandora, Ópera, W. Shakespeare, a Bíblia, a Religião, Camões, *Os Lusíadas*, Homero, *Ilíada*, o Teatro, Walter Scott, Ariosto, Júlio César, Dante Alighieri, a Mitologia Clássica, Puccini, São Paulo, Tácito, Alexandre, Menelau, Pátroclo, *Othelo*, Montaigne, Abraão, Isaac, Franklin, as Pirâmides Egípcias, o Discurso Jurídico, Príamo, Aquiles, Heitor, Jesus de Sirach, Vênus de Milo, Catão, Platão, Plutarco, Ezequiel... enfim, uma Memória. Memória que ele, pactariamente, escolheu representar e preservar – apesar da visão fatídica de seu fim –, porque garantia a ele – e a outros como ele – na posição de senhorzinho e herdeiro, o “status”, o “saber”, o “poder” e o “prazer”.

No capítulo LXXII, Bento, muito sarcástico, propõe uma reforma do andamento narrativo da tragédia: como exemplo concreto, propõe reformar *Othelo*, (cerca de 1603), de W. Shakespeare – que começasse pelo episódio trágico do assassinato de Desdêmona e do suicídio de Othelo; que seguisse, então, arrefecendo-

se em minudências dos ciúmes, do cotidiano de pequenas batalhas; e que terminasse no cotidiano banal, mas cheio do amor folhetinesco, quando e onde imperassem a felicidade e a tranquilidade paradisíaca do começo de todas as coisas.

Ao citar *Othelo*, assim, às avessas, Bento parece insinuar que a sua própria Narrativa, cheia de culpa – que rumava para um fim trágico, no mesmo passo em que caminhava a sociedade patrimonialista patriarcal, a partir de 1860, ou seja, para a falência do tripé de sustentação de seu *status quo* (a Monarquia, o Escravidão e o Latifúndio Exportador) – pudesse também ser às avessas e terminar, purgada do mal da dissolução, como começou sob ares românticos em 1822.

Nesse sentido, de algum modo, o Narrador procura encontrar nas articulações e nas rearticulações da Memória pessoal com a Memória social, algum saber, algum conhecimento, uma espécie de magia da Arte Narrativa, algum tipo de Fantasia, de *Poiesis* que pudesse levá-lo a entender o curso inexorável da tragédia histórica do patrimonialismo patriarcal, já que, na limitação do seu saber oficial – como seminarista ou como jurista –, não havia socorro.

Bento carnavaliza, desse modo, a Memória pessoal e a Memória coletiva, brincando com fragmentos de uma tragédia anunciada e com a impossibilidade do ideal, de modo irônico, como insinua Victor-Pierre Stirnimann, lendo F. Schlegel, em *Conversa Sobre A Poesia*:

[...] Irônico é quem, à maneira de Schlegel, percebe o paradoxo – a intuição do absoluto e infinito surge aprisionada no indivíduo, na fratura e na finitude. Um dilema que só encontra resposta na idealização do passado e do futuro, pois tomar o infinito como unidade de medida equivale a rejeitar toda finitude presente, o indivíduo e suas criações. Pode-se observar: não é um horizonte um tanto trágico para o que se pretenderia irônico? Ocorre que a ironia, em sentido estrito, não reside na mera percepção do antagonismo radical nem mesmo no auto-aniquilamento necessário. A ironia provém do volteio subsequente do refletir – se, de um lado, não pode haver acordo entre o finito e infini-

to, de outro a existência do indivíduo que o percebe (captando de algum modo, portanto, a presença virtual do absoluto) é justamente a concretização deste convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade do acordo nasce, a rigor, da meditada afirmação de sua impossibilidade. E, aí sim, é que está a ironia. [...] (STIRNIMANN, in: SCHLEGEL, 1994, p. 21-22)

Vale ainda dizer que, a assunção do Pacto do Narrador Bento com a essencialidade de todos os seus intertextos, implica, exatamente, como sugere Stirmann, na ironização de toda essa escrituração histórico-econômica e sociocultural do Segundo Império a que se remete o Pactário, como representação de sua própria Memória imbricada na Memória coletiva. E como se articula da desarticulação de outros discursos sociais, portanto, o discurso paródico de Bento pode colocar-se nesse universo do “bem dito narrativo” que acolhe para fazer o mal da dissolução e da desagregação da história.

O segundo Pacto, em que Narrador está envolvido (FREYRE, 2004), é aquele em que Dona Glória – sua mãe – promete a Deus que, tendo ele nascido perfeito, havia ele de ser padre. Todavia, essa não era a vontade dela e tão pouco a vocação do filho (FREYRE, 2004). Eis aí uma imagem do Bem que, todavia, intenta fazer um mal. Pode-se ler desse modo o episódio, já que ele se apresenta como uma paródia do Mito Judaico-Cristão, em que Abraão foi compelido por Deus a sacrificar o próprio filho Isaac. Na história bíblica é o próprio Deus, entretanto, que trama a provisão de um cordeiro substituto, um sacrifício vicário, como Bento providenciará em seu caso. Nesse sentido, um rapaz pobre, como o cordeiro substituto de Isaac, foi mandado para o seminário em lugar de Bento e este, pela conveniência do poder econômico (era um Senhor, vontade única e inquestionável na sociedade patrimonialista patriarcal) livrou-se das inconveniências da Religião e de seus pactos, trocando, conscientemente, o saber da Religião pelo saber das Ciências Humanas, a Teologia pelo Direito, o Pacto com Deus por um Pacto com o Hu-

mano, Deus (e a Moral) por Capitu (e o Prazer). Sua mãe, Dona Glória, ficou assim, sem dívida, o que era de bom tom para uma Senhora como ela, herdeira de patrimônio vastíssimo, honestíssima, uma santa mulher católica, mas, especialmente, uma Senhora na sociedade patrimonialista carioca.

O terceiro Pacto em que Bento (FREYRE, 2004) se coloca é o que ele celebra com José Dias – um lago shakespeariano, ou, talvez, de modo mais preciso, uma espécie de Wagner goetheano – discípulo fiel, escudeiro e ajudante de nosso Bento fáustico em todos os seus desígnios, estudos, conquistas, investimentos, enriquecimentos. As palavras do pai de Bento, que José Dias guardou encaixilhadas e penduradas na parede de seu quarto e, obviamente, os interesses sublimes de José Dias são a segurança contratual de seus fidelíssimos serviços à família Santiago e, de modo especial, ao seu Senhorzinho, Bento. José Dias surge assim, na Narrativa, como o agregado servil e perspicaz, não somente na administração do patrimônio em favor de seu Senhor, mas também como agregado ao discurso moralizante e acusatório do ex-seminarista e advogado Bento Santiago contra a, supostamente, adúltera esposa Maria Capitolina, em defesa, nesse sentido, da imagem e da posição do Herdeiro e Patriarca do sobrado; pacto mafioso do favor e da proteção que a uns confere a posição de poder e de opulência e a outros o da subserviência e subalternidade.

O quarto Pacto estabelecido no texto é entre Bento e Ezequiel. Um pacto de amizade e um dos mais demoníacos da Narrativa, posto que significa, historicamente, o Pacto do herdeiro da sociedade patrimonialista patriarcal, monarquista, conservadora com um negociante liberal e civilizador. É certo que, neste Pacto, haverá “traição”, posto que tal negociante, sob a aparência de amigo, segundo Bento, valeu-se do excedente da sociedade patrimonialista do café para estabelecer seus negócios modernos, urbanos, que significavam, obviamente, naquele contex-

to histórico de crise do escravismo, o atestado da falência e da derrocada da sociedade patrimonialista patriarcal agrária, já que contava, certamente, com a abolição do trabalho escravo, com a constituição de um mercado interno livre e dinâmico, com o liberalismo político, ou seja, com um tecido social bem diferente daquele do conservadorismo da família patriarcal, assentado no poder do latifúndio, no escravismo e na monarquia. Ezequiel, sem dúvida, aos olhos de Bento foi um traidor, mesmo que tal traição não tenha sido aquela de dissolução da superfície folhetinesca da Narrativa, aquela do caso adúlterino com Capitu, mas, certamente, o Pacto entre Bento Santiago e Ezequiel Escobar, também, se enquadra na perspectiva do Bem que faz o mal, e espelhava, no fim da conta, a falência pessoal e social de tudo que Bento Santiago representava, porque a existência de Escobar apontava para dissolução do mundo patrimonialista patriarcal monárquico, no mesmo passo que apontava para um futuro liberal e republicano. Eis aí o Bem da amizade fazendo o mal.

O quinto Pacto em *Dom Casmurro* (1899) dialoga ainda mais proximamente com o Mito do Fausto, mas não o culmina: é o Pacto entre Bento (o Homem) e Capitu (a Mulher) ou, antes, como se permite supor pela sonoridade do nome “Capitolina”, “Capitu”, “Capeta”, o Demônio. O Bem e o Mal. Todos os pactos anteriores narrados por Bento – além do último que viria – só fazem sentido se se considerar que giram em torno de Maria Capitolina, a capciosa – objeto do desejo de Bento; uma mulher que, ironicamente, na Narrativa, corresponde à própria ambivalência da figura demoníaca do Mito de Fausto – é o Bem que faz o Mal, sintetizando toda cultura judaico-cristã e a cultura clássico-pagã: é Maria (a virgem, o sagrado), como bem apreciaria o idealismo religioso de um ex-seminarista; mas, é Capitolina (de *Capitolium*; de Capitolina: que refere-se à Porta Satúrnica ou Porta Capitolina, que se abre diante do *Forum Romano*; origem do direito), síntese, pois,

de uma cultura clássico-pagã romana civilizatória, como bem apreciaria o idealismo de um douto advogado; a alma e o corpo: objeto duplo de desejo de Bento, com quem ele estabelece um pacto de amor.

Corroborar, sem dúvida, para a validação de tal imagem, a correspondência paródica entre *Dom Casmurro* e *Othelo*, em que o nome da protagonista, Desdêmona – objeto amado de Othelo – também desponta como uma sugestiva sonoridade demoníaca, além de caracterizar uma mulher livre e astuta, modernizadora, rompedora da ordem patriarcal. O desejo, o prazer, a satisfação que Capitu e Desdêmona significam, conduzem, todavia, à dissolução e à tragédia de seus apaixonados maridos, como se dá com o Fausto, por causa de Margarida. Ótima taça, para o vinho da Metapsicologia de Freud: o abandono do princípio da realidade em favor do princípio do prazer – Eros, que fere o percurso da Civilização e, por isso, se transforma em culpa, punição, dissolução, Morte – Thanatos.

A Capitu dos olhos de cigana oblíqua e dissimulada – da aventura, da tortuosidade moral, da dissimulação – e a Capitu dos olhos de ressaca – ... mares capitolinos da sedução que arrastam para a morte –, esta Capitu assina com Bento um Pacto fatal: ao aproveitar-se do acesso pelo fundo da casa dos Santiago, desde os 4 anos de idade (1847) – talvez uma astúcia do Pádua, pai de Capitu –, para brincar com Bentinho, para escrever e apagar no muro os termos de um Pacto amoroso (Bento x Capitu), para planejar, junto com seu amado Bento, o afastamento dele do seminário, para corroer a relação entre Bento, sua mãe e a Religião, para minar a relação de Bento com seu fiel escudeiro José Dias, para minar a relação de Bento com seu melhor amigo, Escobar, enfim, passa assinar com Bento um Pacto Civil, o Casamento (1865) que, para ela, significava a ascensão e a transfiguração da moça pobre do mocambo, em Senhora do Sobrado da sociedade patriarcal carioca, eis o Pacto. Todo esse enredamento durou 24 anos, entre de

1847 e 1871 – das brincadeiras infantis entre Bento e Capitu, no poço, até o velório de Ezequiel Escobar: os “olhos de ressaca” a afogar amados. Após isso, Capitu e Bento se separaram. Ou melhor, após isso, Bento teve de pagar o preço de seu conluio demoníaco, encontrando em sua dissolução psicológica e em sua dissolução social o preço de seu prazer e conluio com uma mulher livre, moderna, capciosa, dissimulada que se oferta, ao mesmo tempo, como Eros e Thanatos ao amado. O bem do amor que faz o mal.

Mas a pergunta que verdadeiramente fica: por que não seria esse então o Pacto mais demoníaco da Narrativa? A resposta vem fácil: porque os Pactos demoníacos supõe um laço de sangue: e esse, só se deu mesmo entre Capitu e Ezequiel Escobar, no relacionamento adúltero que levou ao nascimento de Ezequielzinho Santiago e à trágica morte de Ezequiel. Diferentemente de outras aberturas da Narrativa: esse é o Pacto mais importante, de que Bento, entretanto, ficou de fora, apesar de sofrer dele as consequências. Esse é o Pacto transformador da realidade: aquele em que a moça pobre, astuta, livre, inteligente, sedutora, manipuladora, síntese das tradições religiosas e pagãs e, portanto, de todo passado ancestral, pactua com o filho de advogado, negociante urbano, modernizador, liberal, e com ele tem um filho. Esse Pacto de sangue é que traz, em sua essência, a alegoria da falência da sociedade patriarcal, simbolizada pela dissolução psicológica de Bento, e a ascensão da sociedade republicana e liberal, simbolizada pelo astucioso empreendimento liberal de Ezequiel Escobar que soube se valer do elemento perverso e demoníaco do Sobrado patrimonialista para desenhar o caminho de sua subversão. Isso é patente, pois Bento se casou com uma moça que não fazia parte de seu mundo, não pertencia à mesma classe de homens de bem (princípio do prazer), apesar do alerta de José Dias (princípio da realidade); casou-se com uma mulher luciferina, dona de si, admiradora do poder, manipuladora, que pisoteava os

hábitos da sociedade patriarcal, que ia ao baile com os braços nus, que interferia na economia da casa e que, primeiro, longe dos olhos de Bento e, depois, aos olhos de Bento, deu um herdeiro a um representante das forças econômicas e políticas que significavam a dissolução do mundo patrimonialista de que Bento era Senhor. Mulher que, na Memória do marido, portanto, e na Memória da sociedade do sobrado, era muito mais mulher do que ele era homem (FREYRE, 2004) e, nesse sentido, revestia-se de uma ambivalência demoníaca, condutora de uma tragédia (FERNANDES, 1975): o bem do amor que faz o mal.

É nesse sentido que Bento reuniu todos os fragmentos de Memória daquela sociedade patriarcal decadente e os rearticulou a fim de acusar e purgar, com uma Arte Narrativa paródica, ao mesmo tempo, metonímica e metafórica, a culpa daqueles que precipitavam a dissolução de seu lugar senhorial: os dois alvos principais – a mulher demonizadora, porque moderna e livre, como a República, e o filho de advogado e negociante urbano modernizador, como o Liberalismo – ironicamente, a melhor amiga e o melhor amigo – forças civilizadoras do Bem que, todavia, a Bento e àquela Sociedade Patriarcal fizeram somente o mal da dissolução.

O DIABO E OS POBRES DO SUBÚRBIO: UM PACTO CIVILIZADOR

O romance *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo focaliza a vida miserável de um grupo de pessoas marginalizadas que vivem em torno do português João Romão, proprietário da pedreira onde trabalham, dos barracos onde moram e do comércio de secos e molhados que frequentam e em que fazem compras. João Romão os explora com a finalidade única do lucro, do enriquecimento a qualquer custo. Para isso, não mede esforços nem meios, configurando-se como uma espécie de Fausto à moda luso-brasileira.

Através da exploração, do vilipêndio e da reificação das pessoas, João Romão vai conseguindo seu intento, auxiliado por sua amante Bertoleza, escrava fugida, para quem Romão forjou uma carta de alforria e a quem se associou, sem que ela pudesse pressupor, em causa própria. Os aluguéis, o comércio, a pedreira, a granja, o boteco, os acordos, a violenta exploração dos desvalidos, os seguros arquitetados, as apólices de investimentos, o mercado de importações, o enobrecimento pelo casamento e pelo patrimônio, enfim, tudo é passaporte para uma ascensão rápida e certa na direção do poder econômico e do *status* do Sobrado, a que Romão almejava (FREYRE, 2004). Para tanto o princípio do prazer é sacrificado em favor do princípio da realidade.

O maior desejo do vendeiro era, nesse sentido, alcançar uma posição social comparável à de seu patrício Miranda, que se mudara para o Sobrado encostado ao Cortiço e que era dono de um negócio de tecidos na Rua do Hospício. Pautado na mesma inveja e na mesma ganância doentia de seu concorrente, Romão não hesitou em seu maquiavelismo: seu fim justificava todos os seus meios, em comunhão com a ideia hobbesiana de que, de fato, o Homem é o lobo de outro Homem. Romão, finalmente, acabará rico e noivo de Zulmira, filha do Miranda, já que considerou o casamento como o mecanismo social que mais rapidamente podia levá-lo à vida e ao *status* de enobrecimento do Sobrado patriarcal. Como precisava casar-se com Zulmira, precisava também se livrar da sócia e amante Bertoleza. Porque não tinha coragem para matá-la ou para mandar matá-la, optou por denunciá-la à polícia como uma escrava fugida. Por conta disso, Bertoleza se matou em frente do armazém, cortando-se com uma faca de escamar peixes, evitando, assim, a sua recondução à condição de escrava. A morte de Bertoleza alegoriza, sem dúvida, a agonia em 1888, de todo um perverso e desumano sistema de trabalho escravo que, mostrava já sua linha de falência desde a década de 1860, e

que culminaria com essa tragédia da exclusão total do escravo da vida social, uma das consequências da modernização da economia. Depois dessa cena, ironicamente, João Romão recebe o título de colaborador emérito da causa abolicionista, situação que evidencia a hipocrisia caricaturada da nova classe de negociantes urbanos liberais que se configurava na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, de modo mais geral.

Concomitantemente, porém, mas de maneira articulada ao percurso da personagem João Romão, o Narrador Onisciente apresenta uma série de histórias paralelas que são protagonizadas tanto por personagens do Sobrado, quanto por personagens dos Mocambos (FREYRE, 2004) que o cercam. Uma delas apresenta a vida do bem sucedido negociante Miranda, que por seu sucesso com o negócio de tecidos, acabou galgando posição econômica suficientemente confortável para ser aceito em uma Família Patrimonialista Patriarcal, naturalmente, por meio do mecanismo do casamento e do contrato do dote matrimonial, ou seja, um arranjo e interesse material tanto do Patriarca do Sobrado, quanto do Burguês enriquecido pelo comércio. O auge da ascensão social do Miranda se dá com o recebimento de um título de nobreza concedido a ele pelo governo português que o integra, definitivamente, à história e às heranças da família patriarcal como Barão de Freixal. No Sobrado do Barão, vizinho ao Cortiço de João Romão, assiste-se, ainda, à história do parasita Botelho, que mora ali de favor, como agregado e, ali, foi se acomodando como um chupim; de certo modo, Botelho repete, na paisagem estética identitária d'O Cortiço (1890), sem ter, contudo, o brilho psicológico do outro, a personagem do agregado José Dias, de *Dom Casmurro* (1899), já que este reveste-se de um papel de fiel escudeiro, como um Wagner para o seu Fausto. Também, no mesmo sobrado do Barão, pode-se acompanhar a História de outro agregado, Henrique, jovem estudante de medicina, filho de importante senhor de fazendas, cliente

do Barão, que veio morar na cidade em função dos estudos e foi, desse modo, acolhido no Sobrado do Miranda, onde também foi se encostando e se enroscando até mesmo com a Senhora da casa, Dona Estela, naturalmente, sem perder de vista e de alcance, uma vizinha do cortiço, Leocádia que, torce para engravidar do moço e, assim, ganhar alguns mil réis como ama de leite.

Outra História que se destaca, ao lado da História de João Romão, já, esta, no próprio ambiente do Cortiço, é a História de Jerônimo, outro português pobre, mas trabalhador e honesto que, após viver algum tempo no Cortiço com a mulher Piedade e com a filha (Senhorinha), viu-se arrebatado pela sedutora e sensual Rita Baiana, namorada do malando Firmo. Jerônimo se envolveu em toda sorte de desatinos e violências por conta do desejo que sentia pela mulata e por conta dos ciúmes ferozes do Firmo: foi esfaqueado em uma briga, abandonou a família, quase morreu, vingou-se, assassinou o malandro namorado da Rita, ajudado por outros dois malandros portugueses abasileirados – Zé Carlos e Pataca. Finalmente, Jerônimo tentou fugir com a “amante mulata”, mas não fez. De fato, tudo isso o abasileirou.

Outra História do cortiço, que também merece menção, é a História de Pombinha, moça pura e religiosa, que veio morar no Cortiço com a mãe. Todavia, a iniciação sexual com Leónie (prostituta e lésbica) e seu trabalho de escrever cartas, a pedido de moradores analfabetos do Cortiço, a colocou diante de toda sorte de promiscuidades, devassidões, luxúrias, desejos, sensações, sentimentos e razões dos relacionamentos humanos, entre os miseráveis, a ponto de fazer dela uma menina-mulher, para quem as noções de normalidade e normatividade sociais perderam os sentidos. Contudo, casou-se com o Costa, antes desatinar e se lançar, com sucesso invejado, na prostituição.

Histórias menores, como a de Florinda que engravidou do Domingos, caixeiro da venda de João Romão; de Leónie, prostituta de primeira linhagem e lésbica, com sua afilhada Juju; de Bruno, marido traído por Leocádia; de Piedade, a portuguesa abandonada por Jerônimo; da Senhorinha, filha do Jerônimo, cuidando da mãe Piedade, que desandou no alcoolismo por conta da dissolução da família; da Machona (Augusta), que desatinou depois da morte do marido; do velho judeu mendicante Libório, mofina que escondia dinheiro e que, roubado por João Romão, acabou morrendo no incêndio que destruiu o Cortiço⁹; de Bertoleza, a escrava fugida, que se matou depois de ter sido a amante e sócia traída de João Romão... Histórias e mais Histórias que se vão configurando no cotidiano do Cortiço e do Sobrado, se vão entrelaçando, como contraponto, da História central de João Romão, mas revelando-se como episódios de uma História brasileira a que espelhavam, como a chegada ao Brasil de muitos imigrantes portugueses, italianos, judeus...; a crise do escravismo; as migrações do campo para as cidades; o inchamento populacional das cidades; o déficit de moradias e o aparecimento de inúmeros cortiços para atender à novas demandas do aumento da população urbana; o crescimento do comércio local e de importação; a transferência de excedentes das atividades agroexportadoras, sobretudo do café da Região do Vale do Paraíba, para a construção do comércio local e das primeiras indústrias, por meio dos mecanismos bancários e dos mecanismos matrimoniais; a ampliação da massa de trabalhadores urbanos livres a conviver com uma massa de trabalhadores urbanos escravos, entre outras mudanças. Histórias que se evidenciavam como Histórias miméticas, conformando uma paisagem estética identitária da coletividade urbana e da re-

9 [...] Não obstante, a verdade é que, como Marx o vê, tudo que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo que é sólido” [...] tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte [...] sob formas cada vez mais lucrativas. [...] in: BERMANN, Marshall (1986). *Tudo Que É Sólido Desmancha No Ar: A Aventura Da Modernidade*. São Paulo: Cia. Das Letras, p. 97

configuração dos espaços urbanos da sociedade brasileira, em sua articulação endógena, com o Brasil rural e, ao mesmo tempo, exógena, com a economia-mundo capitalista (FERNANDES, 1975).

Abrigando desse modo, uma variedade de etnias nativas e emigrantes (portugueses, negros, mulatos, italianos, judeus, mestiços...), uma galeria de tipos sociais e de costumes diversos desfilava pelo espaço do Cortiço e do Sobrado: negociantes e importadores bem sucedidos, burgueses agrários e urbanos, pequenos comerciantes, exploradores, lavadeiras, operários, comerciários, mascates, prostitutas, malandros, homossexuais, religiosos de toda espécie, parasitas sociais, miseráveis, enfim, estas e muitas outras representações de um universo fáustico, no sentido que mimetizavam um momento de mudança modernizadora: de um lado, figurações da dissolução da sociedade patriarcal patrimonialista, mas, por outro lado, figurações da manutenção e da rearticulação da sociedade patriarcal patrimonialista rural com as novas perspectivas da economia mercantil, industrial e banqueira urbanas locais e internacionais.

Como se pode constatar pelo caráter daguerreotípico crítico da obra, no enredo d'*O Cortiço* (1890), tem-se um caso exacerbado de romance realista de tese naturalista. Realista, por conta de se traduzir como um retrato sociológico, em que se destaca a realidade da vida social brasileira no momento específico e dramático da transição da vida patriarcal patrimonialista (monarquia, latifúndio, escravismo, monoprodução exportadora, casa grande e senzala), para uma vida mais urbana, liberal e republicana de sobrados e mocambos (FREYRE, 1987, 2004). Naturalista, porque se tem n'*O Cortiço* (1890), uma das mais contundentes defesas do darwinismo social produzidas na prosa brasileira: a tese determinista que, ora pende para o determinismo do meio, fazendo do ambiente uma espécie de organismo vivo e atuante, que personifica o agitado movimento de mudanças

do cenário brasileiro da segunda metade do século XIX e o estabelece como limites e determinantes para os comportamentos e para os relacionamentos entre as personagens do romance; ora pende para os determinismos biológicos, considerações das hereditariedades e dos instintivos animais que ressaltam o papel da primitividade, da barbárie, da sexualidade e da animalidade na construção das patologias sociais.

Quando se recorre à Metapsicologia de Freud (MARCUSE, 1983) ou ao axioma do Mito de Fausto, assim como aparece em Goethe, torna-se fácil explicar essa dupla articulação d'*O Cortiço* (1890) com a natureza e a barbárie, de um lado, e com o mito do progresso e da civilização, por outro lado, por meio da plenitude aparente oferecida pela Fantasia que:

[...] não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade; como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às “fleurs du mal”. [...]

[...] A fantasia desempenha uma função das mais decisivas na estrutura mental total: liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; preserva os arquétipos do gênero, as perpétuas mas reprimidas ideias da memória coletiva e individual, as imagens tabus da liberdade. [...] (MARCUSE, 1983, p. 126)

As personagens d'*O Cortiço* (1890) emergem da tipologia social do subúrbio das cidades brasileiras da segunda metade do século XIX. Daquele momento paradoxal e conflituoso, de um lado, da falência da sociedade patriarcal rural, escravista e monárquica e, de outro lado, da ascensão de uma nova sociedade burguesa, efetivamente, urbana, liberal e republicana, o que se atesta, então, pelo convívio de imagens sociais, políticas e econômicas que remetem tanto ao passa-

do colonial, quanto ao futuro republicano, como é o caso da presença ambígua de Bertoleza, do Sobrado, como espaço, e do Barão Miranda, como novo tipo social. Caso típico de sociedades de economia periférica e subdesenvolvida, de base colonial, em que, conforme intérpretes do Brasil, como Celso Furtado ou Florestan Fernandes, se supõe o convívio tenso de diferentes estágios do desenvolvimento econômico e social, como parcelas de uma engrenagem maior, ou seja, instâncias pré-capitalistas, por vezes, quase bárbaras, convivendo com instâncias já capitalistas e, talvez, ainda mais cruéis que as primeiras, revestidas, porém, com roupagens muito mais atrativas.

O próprio ambiente e sua tensão entre o Cortiço e o Sobrado, nesse sentido, parece tornar-se uma espécie de personagem vivo e penetrante na vida dos tipos sociais que abriga. Mesmo para o Miranda e sua mulher Estela, que moram no Sobrado, o Cortiço se configura como uma referência de comportamento e um parâmetro de ação e de relacionamento: o princípio do prazer, o Eros desatado; por outro lado, para João Romão e os outros moradores do Cortiço, o Sobrado é que se configura como referência e padrão de *status* social: o princípio da realidade, re-freamento social civilizatório. Nesta tensão estabelecida desenvolve-se e se perpetua o capitalismo.

O ambiente d'*O Cortiço* (1890) é, portanto, elemento de destaque na obra: figurado, a partir de uma antítese estabelecida entre o próprio Cortiço (São João Romão) e o Sobrado (casa do Miranda), e, noutra antítese, entre o Cortiço São João Romão (Carapicus) e outro Cortiço (o Cabeça de Gato), evidencia as tensões econômicas, sociais, políticas e culturais do Brasil dos anos que antecederam a Abolição (1888) e a República (1889).

O conflito de interesses de classes, o conflito entre capital e trabalho, o conflito entre economia agroexportadora e economia urbano-mercantil, o conflito

entre economia agrária para exportação com mão de obra escrava e economia interna mercantil com mão de obra assalariada (ainda que precarizada) e o conflito entre o subúrbio e o centro urbano vão atestando, na obra *O Cortiço*, a sua especificidade como retrato daguerreotípico crítico de espaços e tipos brasileiros, como geografia e como fauna de um tempo “privilegiado” de modernização da economia e da sociedade brasileiras em que se pode surpreender a peculiaridade de um Brasil multifacetado em razão da história de sua dupla articulação na economia-mundo capitalista desde o expansionismo europeu do século XVI.

Pensando como paisagem estética, pouco interessa a dimensão individual de suas personagens ao propósito da Narrativa: seus personagens são tipos coletivizados, representantes das tensões dialéticas verificadas no espaço e no tempo brasileiros da segunda metade do século XIX; são simbologias dos conflitos raciais, sociais, políticos, econômicos e culturais formadores da sociedade daquele instante brasileiro de franca transição de um estágio pré-capitalista que servia café ao mundo capitalista enquanto consumia produtos industrializados importados para um estágio capitalista que ampliava seu mercado interno consumidor e se submetia, tanto no plano infraestrutural, quanto no plano superestrutural, a um processo acelerado de emburguesamento do cotidiano.

Considere-se, pois, nesse sentido, a tensão estabelecida entre as personagens coletivizadas João Romão (o burguês que enriquecia) e Miranda (o burguês enriquecido); entre Estela (a senhora de sobrado e da casa grande) e Bertoleza (a escrava fugida da senzala e comerciante dos mocambos), entre Bertoleza (a escrava: mecanismo de enriquecimento, a partir de sua reificação) e Zulmira (filha da união entre o sobrado e a casa grande: mecanismo de ascensão social e concessão de *status*, por conta dos mecanismos do dote e do casamento), entre Estela (mecanismo de ascensão social ontem) e Zulmira (mecanismo de ascensão so-

cial amanhã), entre Jerônimo (português que se abasileirou e ganhou malandragem) e Firmo (o malandro brasileiro do morro), entre Leónie (a prostituta e lésbica) e Pombinha (a mocinha religiosa e virgem que se torna prostituta) etc. Note-se que nestas tensões evidenciam-se mecânicas sociais observadas pelo Narrador que dinamizam a economia, a política e a sociedade brasileira do século XIX.

É desse modo que, n’*O Cortiço*, assiste-se, por fim, uma reconfiguração da ideia de cidade no Brasil do século XIX, movida pela presença do “Demônio” no cotidiano, em seu Pacto de modernização. Os nomes Demo, Demônio, Diabo, Peste, Coisa Ruim, Bruxa, o Bode aparecem, assim, ao menos 100 vezes no andamento da Narrativa, permeando o espaço histórico – paisagem estética identitária que mimetiza a paisagem brasileira – da presença do sobrenatural, sobretudo, estabelecido na voz e no discurso das próprias personagens, que carregam, no inconsciente, o Pacto que os encaminha para a Ordem e o Progresso, movimento civilizatório que castrará do grupo brasileiro o seu princípio do prazer, associado, desde o século XVI, a uma relação com a Natureza. As atividades econômicas liberais do subúrbio, que se desenvolviam como alternativas de enriquecimento de seus habitantes, em detrimento das atividades rurais escravistas que sempre sustentaram o Sobrado Patriarcal e, conseqüentemente, sustentaram a Monarquia, numa relação de retroalimentação de poder, criavam caminhos para as mudanças no tecido político e social brasileiro, sobretudo, porque se tratava da reconfiguração do Rio de Janeiro, capital do Império e, nesse sentido, uma espécie de metonímia e de metáfora explicativas, ao mesmo tempo, do caminho a ser tomado pelas demais cidades brasileiras, a partir de então, tal como foi tomado por todas cidades que se modernizaram dentro da economia-mundo capitalista.

Alegorias como de Pombinha – um casulo que virou borboleta, a religiosa que vira prostituta; como de João Romão – uma crisálida em transformação, o po-

bre que enriquece e vira capitalista; como o Jerônimo – que se abasileirou; como as imagens frequentes da pulsação sexual que dinamizam todas as relações; como o calor do sol que é energia, ao mesmo tempo, dinamizadora da vida e destruidora também; como a constante presença do prazer e da morte, Eros e Thanatos, estas forças dinamizadoras da contradição entre as pulsões para construção desenfreada da riqueza e para a destruição desenfreada da vida; como o Cortiço que é incendiado e destruído para ser construído novamente, de modo mais eficiente e rentável; como o mesmo Cortiço que anoitece e que amanhece, dissolvendo-se e dissolvendo tudo que nele está na noite e revigorando-se e revigorando tudo que nele há adormecido no dia como força produtiva e transformadora... enfim, como todas estas imagens que surgem como partes que significam o todo, mas, ao mesmo tempo, são o todo que significa transformação sedimentada numa destruição que é construtiva, ou numa construção que é destrutiva, esta lógica inexorável do bem que faz o mal e do mal que faz o bem: mote crucial de construção do mundo moderno e contemporâneo capitalista, que tem como explicação mítica mais esclarecedora, o Pacto entre Fausto e Mefistófeles, desde o século XVI, a Luz que busca aquilo que nega a Luz.

Se se desconsiderar o caso emblemático e metonímico do indivíduo João Romão, na Narrativa, o Pacto demoníaco n' *O Cortiço* (1899) se explicita nem toda a coletividade de personagens e mudanças do cotidiana, dá-se em um campo do inconsciente coletivo, insuflando desejos de prazer e desejos de conhecimento e desenvolvimento, como ideologias sociais que determinam e conformam indivíduos para viverem sob as diversas máscaras da economia-mundo capitalista: o centro, a semiperiferia e a periferia do capital.

É como resultado do meio pactário, n' *O Cortiço*, que, não por acaso, até a metade da Narrativa, o nosso Fausto, João Romão, ainda age com rudeza e violên-

cia, sob o signo da perversidade, comportamento simbolizado pela exploração desumana e maquinizadora que impõe à Bertoleza; todavia, do capítulo XIII em diante, João se convence de que os investimentos (apólices e seguros), de que a livre concorrência (presença do Cortiço Cabeça-de-Gato), de que os acordos entre as diferentes parcelas do capital (acordo de casamento com Zulmira, a filha do Barão), de que a reconstrução mais sofisticada e modernizada do Cortiço, de que a articulação de seus negócios com o mercado de importações e com o capital internacional se afiguram como mecanismos muito mais eficientes para a realização de seu pleno poder econômico, se afiguram como uma garantia de satisfação de uma Fantasia. A troca de Bertoleza por Zulmira é, pois, a alegoria mais bem acabada dessa iluminação fáustica de Romão que, de qualquer maneira, conduz à dissolução de Bertoleza (Escravidão) e à construção de um novo Brasil (o futuro casamento dele com Zulmira, ou seja, dos negócios urbanos, de um lado, com o sobrado e, de outro lado, com o mercado externo, na configuração de um mercado interno). Esta troca alegoriza, por fim, o Pacto do Romão – cujo nome liga-se à Roma e ao princípio de civilização e realidade: símbolo de força prática, civilizatória e dominadora – pacto com o capitalismo, a que se pode ler como o Mefistófeles – o mal que faz o bem, o bem que faz o mal, tanto por suas pulsões de prazer (Eros), quanto por suas pulsões de morte (Thanatos), tal como se prenuncia no próprio *Fausto* (2011), de Goethe:

[...] A noite cai mais fundamente fundo,
Mas no íntimo me fulge luz ardente;
Corro a por termo ao meu labor fecundo;
Só a voz do amo efeito real produz.
De pé, obreiros, vós! O povo todo!
Tome-se um feito o que ideei com denodo.
Pegai da ferramenta, enxadas, pás!
Completai logo o traçamento audaz!
Esforço altivo, ordem austera,

O mais formoso prêmio gera.
A fim de aviar-me a obra mais vasta,
Um gênio para mil mãos basta! [...]
Goethe, Fausto II, p. 965.

Como o Fausto de Goethe, Romão é “um individualista impenitente, capaz de abrir seu próprio caminho [...] Nele se reuniam a antiga e a nova tradição (WATT, 1997, p. 26-27). Nele, as pulsões de prazer dão lugar às pulsões da morte: a satisfação imediata dá lugar à satisfação adiada; o prazer dá lugar à restrição do prazer; o júbilo (atividade lúdica) dá lugar ao esforço (trabalho); a receptividade dá lugar à produtividade; a ausência de repressão dá lugar à segurança. É este o mal que faz o bem da civilização e que conformará fausticamente um novo Brasil da república, do positivismo e do liberalismo político e econômico.

O BEM QUE FAZ O MAL E O MAL QUE FAZ O BEM

Em *Dom Casmurro* (1899) e *n’O Cortiço* (1890), o Mito ocidental do Fausto, de um lado, encontrou uma paisagem estética local em que se podia manifestar, em que se podia regionalizar, ganhar forma nova como uma possível leitura do tecido histórico-geográfico e social brasileiro do século XIX. Por outro lado, encontrou sua atualização e sua reafirmação histórica, tendo em vista que, tanto *Dom Casmurro* (1899), quanto *O Cortiço* (1890) se apresentam como paródias do próprio Mito fáustico, numa espécie de apropriação antropofágica do Mito, no sentido de se utilizarem da força e da vocação alegórica, metafórica e metonímica do mito para elucidar e interpretar, de modo crítico, a ambivalência do processo histórico modernizador do Brasil no século XIX e a sua dupla articulação na economia-mundo capitalista em razão de sua história colonial.

Como paródia contraditória – regionalização ou apropriação antropofágica do mito: de um lado, demolidora e dissolvente e, de outro lado, revolucionária e

construtiva, as Narrativas de Machado e de Azevedo se conduzem por um território que opera “uma inversão do mundo sério e oficial, num clima de extrema vitalidade e de transformação [...]” (MARTINS, 1988, p. 63) de toda paisagem econômica, política, social e ideológico-cultural do Brasil.

Machado de Assis, em seu *Dom Casmurro* (1899), fez o seu Narrador-memorialista Bento enveredar-se pelas vias dos Pactos invisíveis do Bem que faz o Mal e, de modo, aparentemente oposto, mas análogo, Aluísio Azevedo, em seu *O Cortiço* (1890), fez o seu Narrador onisciente e onipresente obrigar a sua Personagem João Romão a enveredar-se pelas vias dos Pactos invisíveis do Mal que faz o bem. Antinomia que, como se pode inferir, se desfaz, todavia, do ponto de vista do Mito em relação à realidade, haja visto que, nas duas narrativas, os Pactários se veem colocados em um universo de forças materiais e culturais que a eles se apresentam como uma realidade histórica, geográfica, econômica, social, cultural e ideológica que, de um lado, os molda e que, de outro lado, é moldada por eles.

Em nenhuma das duas Narrativas, pois, os Pactários pretenderam ou lograram o pleno êxito de Pactos mágico-religiosos, ou qualquer tipo de transcendência ou de ascese. A sua realização é limitada e aterradora e custa-lhes, em sentido ambivalente, a própria alma: Bento angaria a construção de sua própria história, a despeito de como esse bem mimetiza a dissolução da sociedade patrimonialista patriarcal de que ele é metonímia e sua alma metáfora; Romão tem a sua história construída pela história dos mercados, mal que só lhe faz bem, a despeito de ser esse bem uma pulsão para a repressão, para a civilização, para o estado de mal-estar e para a morte de todos aqueles que o cercam.

O Mito ocidental encontrou, nesse sentido, o seu contracanto nas forças visíveis de uma História econômica e sociocultural dependente, duplamente articulada, lançada na via da contradição e do conflito para manifestar-se. Forças bem

visíveis do campo e da cidade, entre a Casa Grande e a Senzala, entre o Sobrado e o Mocambo, entre a Casa Grande e o Sobrado, entre a Senzala e o Mocambo, entre a Barbárie e a Civilização, entre o Antigo e o Moderno, entre o Mundo Subjetivo e o Mundo Objetivo, entre o Indivíduo e a Coletividade, entre a Origem e o Destino, entre o Mito e a Ciência, entre a Monarquia e a República, paisagem contraditória que dá feição local e nova ao Mito do Fausto que, por sua vez, dá sentido ocidental e renovado à realidade local brasileira, esclarecendo a natureza da História política e econômica da dupla articulação do Brasil na economia-mundo capitalista. Eis o Pacto do Rio de Janeiro, na verdade, entre a Casa Grande e o Sobrado, impulsionando, desse modo, o Brasil e os Brasileiros, ora para dentro, ora para fora da Civilização e da Modernidade, ora para o prazer, ora para a morte, pulsões que encontram lugar fácil em toda situação da colonialidade, por conta do convívio de diferentes faces do capital.

Com esta visão panorâmica, intentou-se, pois, apresentar, em suma, um possível enquadramento das obras *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo como parcelas discursivas interpretativas da dupla articulação do Brasil na economia-mundo capitalista – seja no plano da infraestrutura ou da superestrutura – que se configuram, de um lado, por meio de um processo de regionalização do tecido narrativo europeu, mas, por outro lado, por um processo de europeização antropofágica do tecido narrativo brasileiro, no sentido de cumprirem, como paisagem estética duplamente articulada, uma função daguerreotípica de representação crítica do espaço e dos sujeitos brasileiros no tempo da segunda metade do século XIX, expressão máxima do belo realista de tese psicológica, sociológica e naturalista, articulada, desse modo, ao Mito Fáustico.



REFERÊNCIAS:

ADORNO, Teodor. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1985.

AQUINO, Rubim Santos *et al.* *História Das Sociedades: Das Comunidades Primitivas às Sociedades Medievais*. São Paulo: Ao Livro Técnico, 1980.

ARANHA, Maria L. de Arruda; MARTINS, Maria H. Pires. *Temas de filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Unicamp, 2011.

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

AUERBACH, E: MIMESIS. *A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. S. Paulo: Perspectiva, 1994.

BARRENTO, João (Org.). *Fausto na Literatura Europeia*. Lisboa: Ensaio, 1984.

BERMAN, Marshall. "O Fausto de Goethe: A Tragédia do Desenvolvimento", *In Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar*. Tradução de Carlos F. Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo. Edições Paulinas, 1980.

BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e Magia. Uma Crítica Da Economia Moderna à Luz do Fausto de Goethe*. Trad. de Maria Luiza Borges e Marcus Mazzari. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BRAUDEL, Fernan. *Civilização Material, Economia e Capitalismo: Séc XV-XVIII*. Trad. Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRAUDEL, Fernan. *Escritos Sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARDOSO, Fernando Henrique. *Pensadores que Inventaram o Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

CASEMIRO, Charles Borges; GOMES JR., Marcílio. *Literatura Comentada*. São Paulo: Casemiro, 2012.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.



CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DABEZIES, André: *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.

DESDEN, Sem. *Humanismo no Renascimento*. Trad. de Daniel Gonçalves. Porto: Inova, 1968.

DURANT, Will. *A Reforma*. Uma História da Civilização Europeia de Wyclif A Calvino: 1300-1564. Trad. de Mamede de Sousa Freitas. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1957.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Trad. de Rogério Fernandes. Lisboa: LBL, s/d.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa No Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FERNANDES, Florestan. *Sociedade de Classes e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

FREUD, Sigmund. *Obra Completa: Volume XXI – O Mal Estar Da Civilização*. Edição Eletrônica Brasileira. Comentário e Notas: James Strachey. Rio de Janeiro: Imago. s/d.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos*. Decadência Do Patriarcado Rural E Desenvolvimento Urbano. Apresentação Roberto DaMatta. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Nacional / Publifolha, 2000.

GALLE, Helmut e MAZZARI M. (Org.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

GOETHE, J. W. v. *Fausto – Uma Tragédia*. Primeira parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2010).

GOETHE, J. W. v. *Fausto – Uma Tragédia*. Segunda parte. Trad. de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2011).

GOETHE, J. W. v. *Fausto*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.



GOETHE, J. W. v. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. de Nicolino Simone Neto. São Paulo, Editora 34, 2006.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan, 1972.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética: A Ideia E O Ideal*. Trad. de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética: O Belo Artístico Ou O Ideal*. Trad. de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel A. de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 17. ed. Rio de Janeiro, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão Do Paraíso: Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização Do Brasil*. São Paulo: Brasiliense / Publifolha, 2000.

LIMA, Oliveira. *Formação Histórica da Nacionalidade Brasileira*. São Paulo: TopBooks / Publifolha, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. de José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo – O ‘Bildungsroman’ na História da Literatura*. São Paulo, Editora UNESP, 2000.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria: *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record / Itatiaia, s/d.

MARCUSE, Herbert. *Eros E Civilização: Uma Interpretação Filosófica Do Pensamento De Freud*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Clube do Livro, 1983.

MARLOWE, Christopher. *A História Trágica do Doutor Fausto*. Trad. de A. de Oliveira Cabral. S. Paulo, Hedra, 2006.



MARTINS, J. Cândido. A Paródia Camavalesca no Surrealismo Português e a Teorização de Mikhail Bakhtine. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. v. 1. Dossiê: Poesia em Língua Portuguesa, S. Paulo, 1998.

MAUAD, Ana Maria. Imagem E Autoimagem Do Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de – Organizador. *História Da Vida Privada No Brasil: Império – A Corte E A Modernidade Nacional*. Coleção dirigida por Fernando A. Novais. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Bases Da Formação Territorial Do Brasil: O Território Colonial Brasileiro no Longo Século XVI*. São Paulo: Hucitec, 2000.

MORETTI, Franco (Org). *A Cultura D Romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac-Naify, 2009.

PRADO JR., Caio. *Formação Do Brasil Contemporâneo: Colônia*. São Paulo: Brasiliense / Publifolha, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa Sobre a Poesia e Outros Fragmentos*. Trad. e notas de Victor-Pierre Stiminann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário Básico de Mitologia: Grécia – Roma – Egito*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

WATT, Ian. *Os Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

Envio: Novembro de 2023.
Aceito: Dezembro 2023.