

CLOSE, POSE, ZOOM: Machado mágico em tempos de fisiologias

Valeria Rosito*

RESUMO: Estas anotações sublinham algumas das mudanças na economia do olhar, problematizadas pela pena machadiana em “Curiosidade” e “Capítulo dos Chapéus”, amostras produzidas em 1879 e 1883, respectivamente. A discussão dá relevo à autonomia do detalhe e à fantasmagoria do real em resultado [1] da implosão do sujeito pela aceleração dos modos de produção capitalista; [2] da substituição deste sujeito por sua imagem e pela inserção de sua imagem e de suas marcas no mercado de trocas; e [3] das novas formas de narrar adventícias da fotografia e da experiência urbana. Num esforço comparativista, trazemos ao diálogo os contextos literários forjados por Poe em “O homem da multidão” à luz do pensamento de Benjamin, sobre a técnica e a arte e de Lukács sobre o processo de reificação. Atentamos, ainda que brevemente, para a notável transfiguração da prosa literária de finais do século XIX, promovida por Machado de Assis em vista da interlocução estabelecida com seus contemporâneos.

Palavras-chave: Machado de Assis; literatura brasileira; cinema.

Abstract: These considerations underline a few of the changes in the economy of the gaze, as formulated by Machado de Assis in the short stories “Curiosidade” and “Capítulo dos Chapéus”, samples produced in 1879 and 1883, respectively. The discussion highlights the detachment of the detail off the whole and the phantom-like atmosphere resulting from [1] the implosion of the subject by the speeding up of the capitalist production modes; [2] the replacement of this subject by his or her image and by his/her marks and brands in the exchange market; and [3] the new narrative forms stemming from photography and urban experience. A comparative effort with the introduction of the literary context found in Poe’s “The Man of the Crowd” is illuminated by Walter Benjamin’s thoughts on technique and art and by Lukács writings on the reification process. Yet briefly, the notes herein also go over the remarkable transfiguration in literary prose in mid to late nineteenth century, as promoted by Machado de Assis in face of the dialogue established with his contemporaneous fellowmen.

Keywords: Machado de Assis; Brazilian Literature; José de Alencar.

Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isso, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. Machado de Assis.

* Mestre em Estudos Literários pela State University of New York at Buffalo (SUNY/UB); Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Professora de Língua Portuguesa e Literaturas no Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro, FAETEC – Fundação de Apoio à Escola Técnica e Membro do Laboratório de Estudos Marxismo e Educação –LEME/FAPERJ. e-mail: valeriarosito@yahoo.com.br

Introdução

Se fosse nosso objetivo rastrear as fortunas e desastres do hiper-realismo nos espetáculos da contemporaneidade, não poderíamos deixar de beber nas fontes da escola naturalista, que recebeu críticas mordazes de Machado por ocasião da publicação, em 1878, de *O Primo Basílio* por seu contemporâneo Eça de Queirós. Segundo desfiou o bruxo, “não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”, e aplicou ao romance criticado, regras da Antiguidade clássica sobre o decoro – o próprio e o impróprio a ser encenado diante dos olhos dos espectadores.¹ No século seguinte, a literatura ‘social’ dos anos 30, sem ter ainda absorvido o salto estético das vanguardas artísticas das duas primeiras décadas, exacerba a crença na reprodução imediata da realidade extralinguística pela pena dos ‘delegados da realidade’, nos termos de Antonio Candido. Ainda com o crítico brasileiro, o padrão do ‘realismo socialista’ dos anos 30 alimentou, perniciosamente, a visão ‘invólucro-conteúdo’ entre os escritores de esquerda daquela década. A perspectiva adotada no Brasil era a de que a matéria social – tema, objetos sociais, consciência de classe – se pudesse enfraquecer com os “requisitos de fatura”. O crítico conta que Jorge Amado chegou a declarar que em *Cacau* tentara escrever “com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau no sul da Bahia”, o que leva o mesmo analista a afirmar que “o leitor fica com a impressão de que ‘honestidade’ é pouco compatível com ‘literatura’, e que esta (aqui sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade” (CANDIDO: 2003, p. 196-197). Na mesma tônica de Amado, Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* postula sobre nossos intelectuais que “tornando possível a criação de um mundo fora do mundo, o amor às letras não tardou em instituir um derivativo cômodo para o horror de nossa realidade cotidiana. [...] Machado de Assis foi a flor dessa planta de estufa (HOLANDA: 1995, p. 162). O próprio bruxo do Cosme Velho já havia perguntado em *Instinto de Nacionalidade* “se o

¹ A respeito da heroína de Eça, Machado pontifica: “Sabemos todos que é aflitivo o espetáculo de uma grande dor física; e, não obstante, é máxima corrente em arte, que semelhante espetáculo, no teatro, não comove ninguém; ali vale somente a dor moral.” Cf. HORÁCIO, p.60 “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunhas; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furtem-se muito aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medeia trucidar os filhos à frente do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmutará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim.”

Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.”

Como já apontado por Carmen da Matta (MATTA, *passim*) em sua análise da fortuna crítica da produção de Machado de Assis, não foram poucos aqueles que, dominados pelo panorama cientificista de fins do século XIX e especular da primeira metade do século XX, falham em perceber a complexidade de sua fatura. Forjadoras de um novo espaço estético, a “tinta da galhofa e a pena da melancolia”, nos termos do personagem Brás Cubas, despem a sociedade cortesã e imperial, preconceituosa e autoritária diante dos olhos dos leitores e das leitoras e expõe-na à posteridade enquanto objeto privilegiado para o entendimento de nossa própria contemporaneidade. O recorte que pretendemos imprimir à nossa breve discussão é teórica e principalmente caudatário das reflexões de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). É nesse ensaio que o filósofo alemão cuida do processo de ‘desaturização’ da obra de arte e das mudanças na experiência subjetiva e nas narrativas decorrentes do advento das técnicas de reprodução e de montagem, privilegiadas pela fotografia e pelo cinema. Mais especificamente, examinaremos a figuração, pela linguagem literária, da atomização do corpo social e das instituições burguesas, observada no espaço-tempo carioca no último quartel do século XIX. Para tanto, procuraremos observar como a polarização entre essência e aparência naquele contexto espaço-temporal ganha requintes próprios em uma sociedade complexa porque periférica, patriarcal, desigual e conservadora, ainda que central em relação ao vasto território campesino no restante do país. É essa atomização própria ao aburguesamento nas cidades e nas cortes que se deixa capturar, como um fotograma, pela câmara machadiana, com ressalva acentuada para o fato que se o flagrante expõe a descrição miúda, assim o faz para superá-la num horizonte narrativo de alcance crítico e reflexivo, com arremates formais refinados e inaugurais na prosa brasileira. Com vistas a um esforço comparativista, nosso *corpus* encontra no conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe (1840) o pano de fundo para subsidiar a leitura dos contos machadianos *Curiosidade* e *Capítulo dos Chapéus*, o primeiro de 1879 e o último de 1883. Sempre que julgarmos oportuno, acrescentaremos notas de rodapé com chamadas de interesse para nosso recorte, encontradas em alguns dos textos de José de Alencar.

Dos cirurgiões e dos mágicos e o que fazem com as “vísceras da realidade”

Como se coadunam então os *closes* e os *zooms* da pena machadiana enquanto procedimento de investigação ‘fisiológica’ e a incisiva rejeição por parte do escritor da escola naturalista do final dos oitocentos? Que implicações podemos derivar da fatura peculiar de sua produção madura enquanto crítica social na modernidade tardia nas Américas? Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin alerta que “muito já se escreveu, no passado, de modo sutil e estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN: 1994, p. 176). Citando Werfel, endossa que “o cinema não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua faculdade de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural” (ibid, p. 177). Atentemos para o fato que não se trata de resgatar o aqui e agora da recepção “aurática” da fase pré-industrial, mas de preservar a capacidade de imaginar e resgatar a experiência ainda que no processo de rarefação e parcelamento do próprio do mundo e de seus sujeitos em mercadorias. O seguinte trecho inspira as imagens contundentes do cirurgião e do mágico nesse ensaio, indicando a distância entre cada um deles e sua relação com o “corpo” que operam:

O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação (ibid, p. 187).

Simultaneamente a Benjamin, também em 1936, Lukács empreende suas críticas ao naturalismo em *Narrar ou descrever*, com a denúncia exemplar da “arte pela arte”, alienada de suas bases históricas e espirituais, e ostensiva de uma fratura entre parte e todo. Suas ilustrações se estendem das epopeias homéricas até a interrogação imposta pelos romances do século XIX. No *epos* antigo a descrição da confecção minuciosa do cetro de Aquiles, por exemplo, torna-se um dos focos narrativos, pois vincula o guerreiro a seus ancestrais e ao mundo circundante, sendo, portanto, um *zoom*

absolutamente essencial da *Odisséia*. Segundo o pensador, no estágio do capitalismo experimentado em fins do século XIX, ao contrário, a proximidade inconsequente do detalhe forja, não raro, somente “uma biografia das coisas”, originando um espectro de mercadorias que conversam entre si, apagam as marcas dos sujeitos que as produzem e nada dizem sobre as condições simbólicas em que a própria escrita se dá. Grosso modo, tal esgarçamento no mundo dos sujeitos implica a cegueira por parte desses produtores de sentido, incluindo aí literatos e artistas, em relação ao pertencimento de sua produção ao circuito das trocas comerciais.

Mais uma vez, muita atenção deve ser paga aos equívocos cometidos pela geração realista-socialista brasileira dos anos 30, para quem a linguagem atendia somente à função referencial e à comunicação mais fortemente temática das contradições do capitalismo, conforme já comentado na abertura deste trabalho. Para fechar estas breves considerações, lembramos que nosso enfoque aqui será o de apontar como o Machado do recorte feito antecipa técnicas de fotografia e de cinema, como *zoom*, enquadramento, panorâmica, edição e montagem, desfilando uma produção estética rara, inseparável das formas produtivas encontradas na divisão do trabalho do todo social. Assim o fazendo, portanto, muito ao contrário de se apartar da complexidade sociocultural, como acusam muitos de seus críticos, Machado de Assis, de fato, parece retomar a ludicidade da tradição de Cervantes, como ensaiou Carlos Fuentes, por polinizar um discurso que fala de si próprio e resiste ao que ao crítico mexicano chama de “tradição de Waterloo”, a escrita histórico-literária descendente do racionalismo das Luzes.²

O homem que olha

Embora seja consensual a noção de que o século XIX tenha sido o século do olhar, a ingerência escópica na organização da vida (cortesã e campesina, ainda que com acentos distintos) já emergem bastante clara e ritualisticamente no Século das Luzes. O deslocamento do eixo cultural da Itália para a França draga consigo todo um cerimonial culinário que abarca novas gestualidades e experimentações com o exótico a ponto de

² “La tradición de La Mancha es interrumpida por la tradición de Waterloo, es decir, por la respuesta realista a la saga de la Revolución Francesa y el imperio de Bonaparte”, sugierindo Fuentes que Diderot,

“a mesa se torna[r] um local discursivo, de prolongamento do ato de conversar” (CAMPORESI, p. 122). Assim como se comia com os olhos, com a presença obrigatória dos vários cursos no serviço à francesa, “também o amor, como a comida, era antes discutido e observado que usufruído” (ibid, p. 123). Em meados do século XIX, parece-nos, à sensação exacerbada de espetáculo, codificada em tratados de várias naipes, é acrescida a de torpor e lassidão, própria dos que se embriagam, drogam-se e narcotizam-se com demais formas de consumo. Nesse momento já se pode identificar nos centros europeus – e tomamos ainda a França como metro - um contingente proletário significativo, que míngua à sombra da burguesia próspera, cujas contradições se plasmam na retina de muitos dos artistas ultrarromânticos, como Baudelaire, satanistas e decadentistas, sendo estes assim apelidados por seu investimento contra o *status quo* – progressista e redentor. O avanço sem precedentes da industrialização e a aceleração da circulação de mercadorias, gerando o encurtamento igualmente inaudito do tempo e do espaço pelos meios de transporte e de comunicação mais ágeis, encontra na embriaguez e em seus correlatos – drogas, curiosidade infantil, convalescência – a condição *sine qua non* da arte moderna e de seus artistas (COMPAGNON, p. 30). Somente sujeitos entorpecidos podem fazer frente a um *habitat* torpe; o princípio é o do *pharmakon*. A inoculação contém o vírus que se quer exterminar. Esta sensibilidade exacerbada do solitário encontra na intensificação do exercício de seu olhar a razão mesma de sua existência. Paradoxalmente, tal sensibilidade indicia a mutação deste homem num estranho diante de si próprio, fato que vai gerar seu convívio com espectros, fantasmas e imagens – enfim, tudo o que está ausente.

Não ao acaso, o conto de Poe *O homem da multidão* torna-se uma referência capital na visão da alienação do homem moderno. Já no seu título, a oposição que sugere a procedência e o destino do indivíduo diante da sociedade de massa antecipa toda a gama de conflitos que este personagem-narrador encontra em sua perseguição ao seu duplo, à sua imagem. Iniciando suas considerações de forma descritiva, o observador-narrador é levado por curiosidade súbita a uma perseguição delirante a um estranho. Logo na abertura da narrativa, no entanto, este narrador declara seu estado de convalescência; logo após, passa a observar o movimento da multidão, forte e visivelmente estratificada e acaba por, lisergicamente, aventurar-se por dois dias e duas noites seguidas atrás de

Sterne e Machado criam uma realidade que fala de si própria, mistura gêneros e não esquece de sua natureza fictícia. <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a228.htm> (p.1).

um estranho “decrépto”, que chama sua atenção em sua singularidade aberrante. Esse leitor de jornal curioso e atento ao mundo objetivo – um detetive, em outras palavras – ratifica a precedência do olhar sobre os demais sentidos e coloca-nos, leitores e leitoras, diante de um exterior redutível a sombras, fragmentos e indeterminação (cf. BENJAMIN: 1989, p.36). No âmbito da representação, o símbolo perde seu sentido único e fechado na medida em que a atomização do mundo e do sujeito em mercadorias impinge complexidade maior à sua leitura. Alçar as **aparências** ao *status* de **essência**, uma vez que **tudo o que parece ser pode ser**, corrobora a síntese demolidora de toda uma tradição polarizada e excludente entre as esferas do sensível e do inteligível, em que nem uma nem outra dimensão restaura a totalidade perdida.

O estudo das fisiologias, sobre cujo ápice em 1840 Benjamin comenta (1989, p.34), acrescentando ainda que o gênero antecipou o romance policial, pode talvez prover encaminhamento proveitoso ao entendimento de nosso *corpus*. Segundo o pensador alemão, as fisiologias foram marcadas pela inofensividade, no sentido em que descreviam a atividade humana na sociedade capitalista como panorama pitoresco, apagando os conflitos entre capital e trabalho em intensa visibilidade nas cidades. Com certa inflexão obtida pelas linhas irônicas de Balzac em *Fisiologia do vestir e Fisiologia Gastronômica* (1838) ou em Baudelaire em *Sobre a modernidade* (1859), a atenção paga às minudências do mundo sensível atendem à demanda imposta sobre o homem moderno de imiscuir-se com aquilo que se lhe apresenta aos pedaços, extremamente mutante e velozmente circulante no espaço das trocas: as mercadorias e as marcas. Mais do que tudo, pode-se confirmar o apagamento da dualidade espírito/matéria, pois ao homem moderno cabe aprender a enxergar nos corpos de seus pares a identidade que se decorre agora da repetição de seus movimentos e hábitos, de seu trabalho alienado, ou de seu ócio perene, geradores da gestualidade e ritualística cidadina.³ Lembremos que os pequenos funcionários são assim identificados pelo observador-narrador porque trajam o que era envergado dezoito meses antes pelos funcionários de mais alto escalão, pelos nobres.

³ A este respeito, observemos a acidez da seguinte passagem de Balzac a respeito de um arcebispo e cardeal, “a glória da gravata”: “... Se o nó lhe desagradasse, recusava a primeira gravata e tomava outra. Às vezes, chegava a tomar dez, quinze, antes de ficar satisfeito com sua obra; *pois a gravata, expressão do pensamento como do estilo, é amiúde rebelde como este*” (BALZAC, 58).

Baudelaire se detém longamente nas considerações relativas às mudanças nos modos de ver, exaltando Constantin Guys, a quem denomina o pintor da vida moderna, por excelência (p. 17-21). Aproxima-o do homem da multidão no sentido em que aquele que já destacava pelo anonimato, identificando-se por uma marca, uma letra-fragmento de um de seus nomes: “G”. Seus croquis de costume, desenhos ágeis e inacabados, antecipam o fotojornalismo, assim como prestam irrefutável testemunho à aceleração da vida, à acuidade do olhar e à valorização das impressões, que só podem atingir a verdade com a imprescindível mediação da imaginação e o exercício apurado da observação sensível.⁴ A propósito, a maquilagem também ganha um capítulo à parte nas considerações do crítico francês, entendendo este que não se trata de dissimular, mas de realçar o que já é: “Aliás, observou-se que o artifício não embelezava a feiura e só podia servir à beleza. Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza? A maquilagem não tem por que se dissimular nem por que evitar se entrever” (ibid, p. 65). Curiosamente, a observação deste ultrarromântico concorre com as demandas defendidas por Lukács, como já comentado, avessas à cópia da natureza e à sujeição da pena literária ao imediatismo da representação naturalista. Da multidão como massa ao indivíduo como um átomo, tudo deve se interligar na escrita que procura unir indício e revelação, como nos mostra ainda Poe:

Primeiramente minhas observações tomaram um rumo abstrato e generalizante. Eu olhava para os transeuntes em hordas e pensava neles em termos de suas relações agregadas. Logo, entretanto, desci a detalhes e contemplei com interesse pormenorizado as inúmeras variedades de porte, traje, modo de andar, semblante e expressão facial [tradução minha]
http://www.pambytes.com/poe/stories/man_of_the_crowd.html.

A identificação do lugar social de nobres, comerciantes, advogados, financistas, escriturários, trombadinhas, apostadores se vai tornando possível a partir do inventário do detalhes relativos a seus modos, gestos, porte e indumentária. Particularidades aparentemente inexpressivas, como a orelha de abano de alguns, é explicada pelo uso

⁴ É a este pintor, que Baudelaire dedica “Sonho parisiense” em *Flores do Mal*, onde o eu-lírico exclama: “Pintor de genial fantasia/ Sentia em meu quarto sem preço/A embriagante monotonia/ Da água, do metal e do gesso. [...] Ó maravilha dos sentidos!/ Planava sobre a novidade/(Tudo ao olhar, nada aos ouvidos!)/Um silêncio de eternidade [grifos acrescentados]. Cf. http://www.letraslivros.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=476&Itemid=83&limit=1&limitstart=4

prolongado dessa parte do corpo a guisa de porta canetas. É nesse sentido que podemos ver a incapacidade desse observador num primeiro momento de entender os motivos do homem da multidão, seu vagar insano horas após horas pelas ruas da cidade, deixando ao observador, um relance do diamante e do punhal dentro de seu colete. Esvai-se a possibilidade do homem moderno conhecer-se a si próprio, pois a implosão a ele impingida pela divisão social do trabalho força-o a um mundo em pedaços. Vem daí a renúncia final do narrador a perscrutar livros que não se deixam ler, renúncia esta vaticinada na abertura do conto.

Finalmente, a densidade textual faz aflorar os discursos subjacentes ao que se deixa apreender somente por suas aparências. Ainda que falho na apreensão de uma realidade complexa e mutante, o exercício escópico torna-se absolutamente imprescindível ao homem moderno, parte desse livro que não se deixa ler. Dessa forma, é do domínio do *olhar* e do *movimento*, o amplo espectro de verbos encontrados no conto, sublinhado o deslocamento da condição de *flâneur*, sentado, com charuto numa das mãos e um jornal na outra, para a condição de detetive, lançado e engolido pelo movimento da turba. Para ilustrar minimamente tal estratégia, destacamos, além do próprio verbo *ver*, o *olhar*, *espreitar*, *apreciar*, *examinar*, *olhar de relance*, *entrar para o campo de visão*, *encarar*, *observar*, *detectar*, *fixar o olhar*, *captar um fragmento*, *analisar detalhadamente*, *perceber*.⁵ Na esfera do movimento, encontramos *empurrar*, *sacudir*, *abrir caminho*, *seguir*, *apressar-se*, *passar*, *correr*, *proceder*, *deslizar*, *fugir*, *forçar passagem*, *zarpar*, *mover-se*, *impedir o caminho*, *curvar-se em deferência*, *andar de lado*, *pausar*, *cambaleiar*, *dar passadas largas*, *entrar*, *alcançar*, *cair*, além do próprio *caminhar*.⁶ Reiteramos que o estatuto do olhar encontra-se radicalmente alterado nessa Londres que Poe inaugura literariamente e em profunda revisão numa Paris central, mas diversa da capital britânica, e, finalmente, imaginada e recriada por nossos literatos, deles contemporâneos, na periferia longínqua onde espaço e tempo produzem realidades coexistentes e descortinam imagens do novo e do velho de forma heterogênea e particular.

Cenas domésticas: da leitura ao espetáculo

⁵ Termos originais: *see, look, peer, regard, examine, glance, to come into view, gaze, observe, stare, glimpse, scrutinize, notice.*

Como vimos, no conto de Poe o estado psíquico do observador-narrador nos arrasta para dentro dos espaços urbano e narrativo, que se tornam, surpreendentemente, cada vez mais fantásticos e oníricos. Parecem desaparecer as demarcações claras entre o fora e o dentro, uma vez que o único nicho reservado a este novo sujeito entorpecido é a rua, na qual se perde e/ou o mercado de trocas, com o qual se funde. O espaço doméstico é apagado, pois o homem da multidão, como Benjamin lembra, cultua sua solidão na massa urbana, alienada e alienante, trocando sua força de trabalho, seu espírito e sua imaginação por salário (BENJAMIN: 1989, p. 43).⁷

Ao contrário, entendemos os contos *Curiosidade* e *Capítulo dos Chapéus* como partícipes de uma organização espacial através da qual o espaço doméstico é ainda fortemente presente e polarizado ao espaço urbano, ainda que no primeiro conto o espaço público se manifeste no interior do teatro; no segundo caso, a oposição interior vs. exterior correspondem, respectivamente, ao privado e ao público, sendo a rua o espaço exteriorizado por excelência. Como procuraremos demonstrar, a domesticidade brasileira, encarnada em formas tradicionais de previdência e economia, apresenta sinais claros de esgarçamento, sendo provavelmente a constituição da família burguesa o emblema das crises institucionais pelas quais se desenhava o fim do século XIX no Brasil, ainda sem as grandes mudanças urbanas que aguardavam a capital federal nas duas primeiras décadas do século seguinte. Manter as aparências e evitar o escândalo público sobre a vida privada foi mote de inúmeros desenlaces da prosa machadiana. A respeito das alterações político-econômicas em decurso à época do último quartel do século XIX, de interesse particular para os contos de que ora tratamos, John Gledson defende, a propósito de sua análise de *Dom Casmurro*, que Machado realiza, no enredo e na constituição de personagens, os efeitos das mudanças na oligarquia nacional, promovidas com o advento da Lei do Ventre Livre, de 1871. A nós interessa-nos, no momento, destacar um parágrafo-síntese do conto de 1879, em que a cena social crítica se condensa, em poucas e eficazes linhas, no espaço doméstico:

⁶ Termos originais: *push, jostle, make way, follow, hurry on, run, proceed, reel, flee, make one's way, rush, move, impede one's progress, bow, sidle, pause, totter, stride, enter, reach, fall, walk.*

⁷ Marshall Berman acentua que, em 1840, Marx descobria o socialismo em Paris, Gautier e Flaubert desenvolviam a 'arte pela arte' e Comte desenvolvia a mística da 'ciência pura', se autorreconhecendo como movimentos de vanguarda, mas "absurdamente complacentes em relação à crença de que seriam capazes de transcendê-lo, de que poderiam viver e trabalhar livremente, para além de suas normas e exigências" (BERMAN, p.135-136).

-Ainda hoje me não tocou um bocadinho de piano – disse o Conceição.

-Quer?

-Peço.

-Vou cumprir suas ordens – redargüiu a moça com infinita graça.

O noivo acompanhou-a e sentou-se ao pé dela. No outro lado da sala ficava o pai, lendo o Jornal do Commercio. A mãe estava à porta do corredor, dando ordens a um escravo. Foi nessa ocasião que soou a campainha da escada, e outro escravo veio trazer um cartão de visita ao Dr. Cordeiro (KRAUSE, p. 127)

Não é difícil perceber que estamos diante de um *sketch* teatral bem marcado na descrição da cena que deflagra a complicação no enredo. Signos de *status* atravessam gênero e classe. Velhos e novos modos de produção se sobrepõem, como a pena machadiana sói captar. As figuras dos escravos, de um lado, e a presença do jornal do comércio, de outro, atestam o embate entre forças arcaicas de produção e a internacionalização dos mercados, que passam a impor medidas liberais mais significativas para o avanço do mercado consumidor e, conseqüentemente do capital. No plano doméstico, a tensão é sugerida pela forma com que o casal de noivos se entretém e a ameaça de ruptura daquele idílio, trazida pelo caça-dotes Lulu Borges, recém chegado, para quem o casamento não é senão uma forma ainda legítima e resistente de folga substancial no caixa e aumento patrimonial e a mulher, ainda uma mercadoria privilegiada no mercado de trocas. Para completar a cena, basta somente lembrar que o pretexto arranjado pelo “pelintra” para se introduzir na família se traduz por um convite feito ao desejado sogro para que presida uma associação destinada a festejar o 7 de setembro, data emblemática de uma independência política ancorada em bases fortemente conservadoras.⁸ Família, pátria e propriedade se enlaçam de forma orgânica no enredo, dando, as três, sinais das rápidas mudanças à época, mas nas quais o conservador e o transformador caminham lado a lado e de forma bastante complexa. Maior rapidez na circulação e no acúmulo de capital vem promover mudanças institucionais, mas, sobretudo, vem fundar uma forma pela qual o mundo passa a ser contemplado.

⁸ No ensaio *Instinto de Nacionalidade*, também de 1873, o crítico Machado já demarcara os limites da literatura nacional, ironicamente sugerindo que “esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas, muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” <http://www.geocities.com/Athens/Olympus/3583/instinto.htm>. (p.1).

O acento na mercantilização da arte e da mulher já abrira o conto, quando sua heroína lê o anúncio do espetáculo “O que é o casamento?”⁹, interessa-se por ele, “não só porque era mulher, mas também porque era noiva” e continua a ler “os nomes dos personagens, e os atores, a hora em que começava o espetáculo, e, finalmente, entrou a ler as tábuas do teto e os fios de seda de uma das borlas da poltrona em que estava sentada” (ibid, p. 111). Observe-se como o teatro, enquanto objeto de interesse da leitura de Carlota, nos leva panoramicamente, como em uma tomada cinematográfica sem cortes, do jornal às tábuas do teto e, finalmente, ao rosto de sua mãe. Ler agora significa buscar novos significados para velhos códigos em rápida mutação. Como sugerimos, esta ressignificação passa necessariamente pelo espaço urbano e pela exacerbação do exercício escópico, seja no teatro para Carlota ou na rua para Mariana, protagonista de *Capítulo dos Chapéus*. Ambas se deslocam da posição de leitoras para a de espectadoras. Vejamos como.

Numa rápida passagem pela caracterização desta última, antes de seu encontro com a amiga Sofia e rito de passagem pela Rua do Ouvidor, Mariana é descrita como completamente adequada à vida doméstica de mulher casada, no que esta lhe traz de mais monótono, regular e satisfatório:

Os hábitos mentais seguiam a mesma uniformidade. Mariana dispunha de mui poucas noções e nunca lera senão os mesmos livros: - a Moreninha de Macedo, sete vezes; Ivanhoe e o Pirata de Walter Scott, dez vezes; o Mot de l'Énigme, de Madame Craven, onze vezes (ASSIS, p.70).

Observemos agora sua atitude, finalmente de volta à casa, após o mergulho urbano:

Eram cinco e meia; não tardaria [o marido] muito. Mariana foi à sala da frente, espiou pela vidraça, prestou o ouvido ao bond, e nada. Sentou-se ali mesmo com o Ivanhoe as palmas, querendo ler e não lendo nada. Os olhos iam até o fim da página, e tornavam ao princípio, em primeiro lugar porque não apanhavam o sentido, em segundo lugar, porque uma ou outra vez

⁹ A peça foi publicada em 1861, portanto, sua estreia na capital federal é próxima ao que, segundo Gledson, pode-se considerar o apogeu do Segundo Reinado. Trata-se de um conflito decorrente de um mal-entendido entre marido e mulher, gerador do esfriamento de suas relações, sendo seu casamento mantido somente a título de fachada, imperativa à educação da filha do casal. Resolvido o mal-entendido, restauram-se as bases da constituição da família e as da propriedade privada. É interessante observar que enquanto as personagens alencarianas *discursam* sobre os pilares do casamento e *mencionam* a mudança dos tempos, resistindo às mudanças no *status quo*, as personagens machadianas *encenam* tais mutações, sendo estas não só de ordem econômica, mas de ordem formal e de linguagem.

desviavam-se para saborear a correção das cortinas ou qualquer outra feição da sala. Santa monotonia, tu a acalentavas no teu regaço eterno. (ibid, p.82)

O ‘sentido’ de suas leituras é outro porque Mariana tornou-se outra na polis. A monotonia santificada no tempo mítico e histórico é própria da maior parte dos romances que Mariana lê e relê à exaustão. Sua contrariedade matutina com o chapéu que o marido usa, motivo do desentendimento entre o casal, se dá, basicamente, pela inadequação do adereço ao *status* do bacharel.¹⁰ A experiência urbana no passeio com a amiga, no entanto, lhe provê a dimensão mais real das transformações assim como das ameaças que tais mutações delineiam, as quais não se resumem ao modo de trajar, mas envolvem uma consciência acentuada do tempo histórico¹¹ que todas as ‘santas monotonias’ pode abalar. O termo em inglês *bond*, por exemplo, já se intromete, ainda que sinalizando o veículo do lado de fora da janela, no tempo e no espaço domésticos próprios de nossa heroína, lembrando-nos, em sua originalidade linguística, das inversões em capital inglês feitas no transporte urbano do Rio à época, impingindo à cidade um ritmo mais célere.

Palcos urbanos: pose, personagens e plateia

Chegamos ao ponto em *Curiosidade* em que Carlota se apronta para a ida ao teatro. Os modos de Carlota impingem-lhe uma verdadeira *persona* dramática, desde o momento em que se prepara em casa, ao momento em que se encontra no próprio teatro: “Calçou as luvas sem impaciência e desceu a escada sem precipitação”. A espectadora presumida se faz igualmente objeto de contemplação no espaço público, aqui delimitado pelo teatro. Atentemos para o fato que seu pai, Dr Cordeiro, “gostava de teatro

¹⁰ É interessante conferir Balzac em *Fisiologia do vestir*, especialmente quando, ao defender a “gravata romântica” a guisa de uma escrita fisiológica, o escritor francês faz escárnio da composição propriamente inofensiva e detalhada da etiqueta, que prescreve regras e organiza uma taxonomia com “divisões, separações de gêneros, classificações, proibições, toda uma legislação aristotélica [...]” (BALZAC, p.57-58), aniquilando, com ela, a própria genialidade e originalidade do sujeito que a enverga.

¹¹ É igualmente digno de observação o contraste apresentado pela solução machadiana em contrapartida à de José de Alencar, um de seus interlocutores mais notórios, no que diz respeito ao tratamento do tempo em suas respectivas produções. Observa-se na peça alencariana dentro do conto machadiano, assim como, por exemplo, no romance *Cinco minutos*, a adesão do primeiro autor a um ideal de tempo eterno, ainda que pesem referências e alusões ao Rio de Janeiro numa primeira fase de modernização urbana. As complicações de enredo são externas ao desejo dos personagens, resultados de mal-entendidos que se esclarecem ao final, sem deixar marcas históricas sobre espíritos amenos. Se, como em Machado, observamos em Alencar indícios de fetichismo na atomização dos corpos, no farfalhar das sedas e nos pedaços de casimira, não há como negar que o jogo de luz e sombras, assim como o dos véus que encobrem parcialmente objetos de desejo, mais vezes antecipam o todo idealizado, que não surpreende ou causa estranhamento maior nem aos leitores nem aos personagens em questão.

conquanto seu ideal dramático fosse outro que não o gênero já então em moda”. O teatro brasileiro, no caso o de Alencar, substituíra o moderno teatro francês, apontando fortemente para a formação de um público afeito às transformações simbólicas da época. Às divisões da peça alencariana, dentro do conto machadiano, em atos separados por intervalos, corresponde toda uma miríade de ângulos e recortes de visão indicativos do desejo esfacelado de nossa heroína: afastando-a da totalidade da esfera humana, por um lado e, por outro, impelindo-a ao inerte, à natureza morta das mercadorias, no termos de Lukács. A passagem a seguir é especialmente ilustrativa dessa questão:

Durante o resto do intervalo, Carlota limitou-se a olhar para o leque, para a divisão do camarote, para o lustre, e uma ou duas vezes para a platéia. Numa das ocasiões em que olhou para a platéia, os olhos demoraram-se mais do que das outras vezes, e mais do que convinha, dados o lugar e as circunstâncias. Fitara um ponto único, o ponto em que reluzia um pincez-nez de ouro, cobrindo um par de olhos que pareciam negros, e efetivamente o eram. A razão por que Carlota fitara esse pincez-nez de preferência a outros, era difícil achá-la, desde que se ignorasse uma circunstância, a saber, que ela vira, oito dias antes, o referido pincez-nez a vagar na praia da Gamboa. Ora há certos pincez-nez que se vêem e se esquecem; outros, pelo contrário, vêem-se e não se esquecem mais. O de que se trata pertencia a esta categoria – não pela matéria, que era simplesmente ouro – não pela forma, que era a forma mais usada e comum, mas porque estavam diante de uns olhos grandes, bonitos e expressivos; os quais olhos ornavam uma bela cabeça, a qual cabeça era o remate de um corpo esbelto, vestido com certa arte (KRAUSE, p.119).

Note-se que o foco do olhar de Carlota incide sobre detalhes do todo do teatro, que se emancipam desse todo e deixam-na isolada do contato propriamente humano. *Leque, ponta do leque, divisão do camarote, lustre* indicam, primeiramente, por contiguidade, as parcelas mais próximas da observadora. Em seguida, a fixação de seu olhar em um ponto da plateia desliza, sem “cortes”, do *pincez-nez* ao traje, sem, contudo, lograr atingir a alma ou mesmo a face do portador de tais apetrechos, sua identidade propriamente dita. Sintaticamente, sucessivas orações adjetivas vão estabelecendo o elo subordinado entre as partes deste todo inumano, cuja identidade se furta à apreensão do leitor e/ou da personagem-espectadora. Gramaticalmente, o *pincez-nez* se torna sujeito da reduzida de infinitivo *a vagar*, e, mais adiante em “O *pincez-nez* estava de pé, voltado de costas para a cena, conversando com um amigo” (ibid, p.120), invertendo, portanto, noções mais fortemente ontológicas de sujeito e objeto. Naquela mesma noite, Carlota não sonha com Lulu Borges, mas com seus bigodes, para suprir outro exemplo da mesma natureza (ibid, p.123). Da mesma maneira que sua noiva edita visualmente os objetos de seu desejo, ao Conceição é dada somente a escuta parcial de uma conversa

em andamento entre Lulu Borges e um amigo deste, ao ocupar sua cadeira “ao lado do *pincez-nez*”. Neste outro parcelamento, escapa-lhe o nome de sua noiva. Efetivamente, o termo passa a significar a redução do humano ao *status* de coisa, de fetiche, organicamente, portanto, entrelaçando personagem e enredo na fatura literária. Captar o sentido pronto existente no mundo não é mais a condição do homem moderno. Por isso, não só por questões de organização da trama, mas, sobretudo, pela ênfase na refração de sentido, os símbolos cedem lugar às alegorias. O sentido é aberto e tudo que parece *pode ser*.

No conto *Capítulo dos Chapéus* (1883), aprofundam-se questões ideológicas e literárias elaboradas em *Curiosidade* (1879). Um espectro mais amplo de personagens expõe relações de visibilidade entre parte e todo, as quais acrescentam ao processo de reificação, o tempo e o espaço refratado e ágil do capitalismo. Como já sugerido, o tempo-espaço domésticos ligam-se de forma mais conservadora e lenta às mutações em decurso no espaço público, aqui exteriorizadas na Rua do Ouvidor. Aborrecida com o marido por ter-se furtado a usar um chapéu condizente com seu *status* de bacharel, Mariana busca consolo junto à amiga Sofia. A fala do marido Conrado torna-se a força propriamente propulsora da narrativa: “O princípio metafísico é este: - o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado *ab eterno*” (ASSIS, p.71) e mais adiante pontifica: “pode ser até que nem mesmo o chapéu seja complemento do homem, mas o homem do chapéu...” (ibid, p.72). A partir daí, botas, acessórios, poses e até assuntos, como o teatro lírico vêm circular como marcas circunstanciais e efêmeras adequadas a determinados figurinos, como adereços mutantes e substituíveis de um palco montado na cidade moderna. Ao contrário de Mariana, cuja regularidade de hábitos no âmbito doméstico já apontamos, Sofia é afeita aos passeios pelas ruas movimentadas, dentro das quais gozava de plena desenvoltura. Apronta-se para a cena urbana, como a Carlota de *Curiosidade* para o teatro, arrastando a amiga para a Rua do Ouvidor, incluindo aí uma ida ao retratista e ao dentista. Como Lulu Borges do conto anterior se afigurou ao espetáculo teatral, Sofia é também descrita pelo que enverga. Identificada pela figura da metonímia, expressa aqui nos saltos de seus sapatos, e em partes destacadas de seu corpo, Sofia posa para a contemplação alheia:

Os tacões de Sofia desceram a escada, compassadamente. Pronta! disse ela daí a pouco, ao entrar na sala. Realmente estava bonita. Já sabemos que era alta. O chapéu

aumentava-lhe o ar senhoril; e um diabo de vestido de seda preta, arredondando-lhe as formas do busto, fazia-a ainda mais vistosa. (ASSIS, p.74).

O espaço público no interior da Câmara dos Deputados é a arena onde se exercem códigos complexos do olhar e onde, ironicamente, percebe-se a diluição do interesse para as causas públicas e o crescente interesse pela visibilidade pública, ainda que sem os aparelhos de reprodução de imagem de que trata Benjamin.¹² Mariana, ao contrário, entedia-se com os discursos que não entende, enquanto Sofia domina os códigos cinéticos exógenos à natureza política da casa:

O rumor das saias chamou a atenção de uns vinte deputados, que restavam, escutando um discurso de orçamento. [...] Sofia sorriu, agitou o leque e recebeu em cheio o olhar de um dos secretários. Muitos eram os olhos que a fitavam quando ela ia à Câmara, mas os do tal secretário tinham uma expressão mais especial, cálida e súplice. [...] Enquanto acolhia esse olhar legislativo ia respondendo à amiga, com brandura, que a culpa era dela, e que a sua intenção era boa, era restituir-lhe a posse de si mesma (ibid, p.80).

Teatro e teatralidade sustentam a *mis-en-scène* nos dois contos em questão. Neste último, o enquadramento provido pela menção das recorrentes janelas provê, adicionalmente, uma visão de retalhamento em abismo. Permeando tanto o espaço doméstico quanto o espaço público, esse enquadramento escópico torna-se expressivo recurso da fatura literária, pois a delimitação visual e divisão territorial sugeridas - exterior/interior, observador/observado - são próprias do olhar fotográfico e cinematográfico que nos interessa, além de interrogarem a fragilidade entre público e privado nesse período histórico, flagrando a instituição da política fisiológica na corte carioca. Como já assinalado sobre os hábitos regulares da heroína, Mariana deixava sempre uma das três janelas da sala meio aberta, sempre a mesma (ibid, p.402). O espaço doméstico e a regularidade de sua vida explicam a forma como seu próprio corpo pertence ao interior, e que somente seu olhar participa das mutações em andamento à época. Ao chegar à janela da casa de Sofia, enquanto espera a amiga, Mariana observa um cavaleiro, cujo aparato equestre e adequação às circunstâncias visivelmente substituem sua própria identidade, lembrando-lhe, com contrariedade, a relutância do marido em conformar adereços a *status*:

¹² Cf. BENJAMIN: 1994, p.183 “A metamorfose do modo de exposição pela técnica da reprodução é visível também na política. *A crise da democracia pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional.* As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas como as novas técnicas permitem ao

Na verdade, aquele era afetado demais; esticava a perna no estribo com evidente vaidade das botas, dobrava a mão na cintura, com um ar de figurino. Mariana notou-lhe esses dous defeitos; mas achou que o chapéu resgatava-os; não que fosse um chapéu alto; era baixo, mas próprio do aparelho eqüestre. Não cobria a cabeça de um advogado indo gravemente para o escritório, mas a de um homem que esparecia ou matava o tempo (ibid, p.74).

Uma inversão interessante no enquadramento de que tratamos ocorre no trecho a seguir:

A sala do dentista tinha já algumas freguesas. Mariana não achou entre elas uma só cara conhecida, e para fugir ao exame das pessoas estranhas, foi para a janela. Da janela podia gozar a rua, sem atropelos. Recostou-se. Sofia foi ter com ela. Alguns chapéus masculinos, parados, começaram a fitá-las; outros, passando, faziam a mesma cousa. Mariana aborreceu-se da insistência; mas, notando que fitavam principalmente a amiga, dissolveu-se-lhe o tédio numa espécie de inveja. Sofia, entretanto, contava-lhe a história de alguns chapéus, - ou, mais corretamente, as aventuras. [...] Havia agora mais três, de igual porte e graça, e, provavelmente os quatro falavam delas, e falavam bem. Mariana enrubesceu muito, voltou a cabeça para o outro lado, tornou logo à primeira atitude, e afinal entrou. (ibid, p. 76).

A janela deixa de se prestar como canal de mão única na relação de privilégio do observador sobre o observado. Antecipa-se aqui a generalização do dar-se ao espetáculo, fundamento do que Walter Benjamin caracteriza como “exigência de ser filmado” (1994, p. 183). Como demonstrado já em *Curiosidade*, o casamento como sustentáculo da propriedade privada titubeia, em face das mudanças mais significativas que atingem a mulher, sua entrada no espaço público e a criação de uma realidade virtual e fantasmática que vem, se não substituir, se justapor, talvez, a um quadro conservador de nossa realidade específica. Entende-se como e por que Mariana surpreende seu marido ao final na narrativa, pedindo-lhe que volte a usar o chapéu *démodé* que criticara. Conservadora e sensível, Mariana parece emblematicamente a fratura marcante no desejo de nossas classes dominantes, ávidas pelas mudanças, desde tudo permaneça o mesmo.

Concluindo

A fortuna literária que Machado nos lega para o exame mais aprofundado de tais questões é de ordem tal que escapa a este esboço a que nos propusemos. Procuramos

orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso, os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro.”

apontar a maturidade de sua fatura literária ao lidar com questões relativas à economia do olhar e ao processo de reificação no último quartel do século XIX na Corte do Rio de Janeiro, em contraste com a Londres de Poe no ápice do capitalismo (1840). Como principais especificidades de nossa modernidade tardia, identificamos a coexistência problemática entre formas arcaicas de produção e as mudanças adventícias do avanço do capitalismo. Traduzidas pela pena machadiana, tal quadro problematiza os binômios público/privado e exterior/interior, com destaque especial para a sensibilidade feminina, lócus privilegiado das ambivalências em questão. Ao drama do homem da multidão, de Poe, traduz-se o drama da mulher entre a multidão e a casa. Localizamos também uma resposta de nosso escritor à escrita fisiológica e naturalista, na medida em que ao realçar o detalhe, assim o faz subordinando-o às preocupações de ordem contextual. O ‘corpo anatomizado’, por assim dizer, nunca deixa de se inserir no corpo social. Se deparamos com questões centrais do século XIX na periferia mundial, penetrando nas “vísceras da realidade”, para usarmos os termos de Walter Benjamin, Machado assim nos permite – como um mágico o faria – por efeito de sugestão, decorrente de seu refinado trabalho formal. Como alguns de seus interlocutores contemporâneos, dentre os quais se destaca a figura de Alencar, como vimos, Machado antecipa técnicas fotográficas e cinematográficas através da exploração da montagem, da panorâmica, do *zoom*, do *close*, do *chiaroscuro* para mencionar somente algumas, mas as utiliza de forma fazê-las falar de dentro de si mesmas, inseparáveis da referencialidade enquanto função da linguagem. Os efeitos cinéticos obtidos com a elaboração de sua fatura literária encarnam um espaço novo de diálogo com sua época e criam instrumentos críticos e estéticos férteis para uma compreensão mais responsável das contradições da sociedade brasileira – então como agora.

Agradecimentos: Aos meus mestres: professores, alunos e colegas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. **O que é o casamento?** Disponível em <http://www.scribd.com/doc/2561302/O-que-e-o-casamento> Acesso em 23julho 2008.

-----, Cinco minutos. *In:* ---. **Cinco Minutos e a viuvinha.** São Paulo: Escala [s.d] p.11-49.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. [a] **Instinto de nacionalidade**; notícia da atual literatura brasileira. [1873] Disponível em <http://www.geocities.com/Athens/Olympus/3583/instinto.htm> Acesso em 23julho 2008.

-----. **O Primo Basílio de Eça de Queirós**. [b] Crítica de Machado de Assis publicada na revista *O Cruzeiro*, 16 de abril de 1878. Disponível em <http://fredb.sites.uol.com.br/primo.html> Acesso em 24julho 2008.

-----. Curiosidade. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo (Org.). **Contos de amor e ciúme**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008.

-----. Capítulo dos chapéus. In: ---. **Histórias sem data**. São Paulo: Globo, 1997. (Obras completas de Machado de Assis).

BALZAC, Honoré de. **Tratado dos excitantes modernos**: seguido por fisiologia do vestir e por fisiologia gastronômica. Trad. Zilda Hutchinson Schild Silva e Carlos Nougué. São Paulo: Landy, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. **Flores do mal**. Disponível em http://www.letraslivros.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=476&Itemid=83&limit=1&limitstart=4 Acesso em 23julho 2008.

-----. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ---. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura; obras escolhidas, v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

-----. Paris do segundo império. In: ---. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo; obras escolhidas, vol. 3. Trad. José Martins Barbosa e Hermenson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9- 101.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**; a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPORESI, Piero. **Hedonismo e exotismo**; a arte de viver na época das Luzes. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EdUnesp, 1996.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: ---. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003, p. 181-198.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P.B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

FUENTES, Carlos. **Machado de La Mancha**. <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/a228.htm> Acesso em 28julho 2008.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo; uma reinterpretação de Dom Casmurro. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORÁCIO. Arte poética; epistula ad pisones. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Intr. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 7.ed. São Paulo: Cultrix: 1997.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. Trad. Giseh Vianna Konder. *In*: ---. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-121.

MATTA, Carmen da. **Representações da Casa em Senhora e Dom Casmurro**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, maio, 1998.

POE, Edgar Allan. **The man of the crowd**.
http://www.pambytes.com/poe/stories/man_of_the_crowd.html Acesso em 23julho 2008.