

DISTINÇÃO E MARGINALIZAÇÃO NO CAMPO LITERÁRIO E O CASO DE MACHADO DE ASSIS

DANIEL CASTELLO BRANCO CIARLINI

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Até que ponto o campo de produção erudita influi na distinção e na marginalização dos escritores? Analisa-se essa operação no mercado de bens simbólicos abordado por Bourdieu, onde a busca pela arte "pura" leva ao distanciamento estético entre objeto e público. Discute-se a análise desse sociólogo em paralelo à teoria da estética da recepção, quando o horizonte de expectativa permite interpretações no campo de produção literária. A aparição de Machado de Assis em meio a uma sociedade analfabeta e constituída por intelectuais francófilos é problematizada, por colocar em xeque a existência ou o tipo de campo de produção erudita que se forma em um país em que a presença da literatura é desacreditada pelos próprios intelectuais.

Palavras-chave: Machado de Assis; campo literário; distinção; distância estética

DISTINCTION AND MARGINALIZATION IN THE LITERARY FIELD AND THE CASE OF MACHADO DE ASSIS

Abstract: To what point does the field of erudite production influence the distinction and marginalization of writers? This operation is analyzed in the market of symbolic goods discussed by Bourdieu, where the search for "pure" art leads to the aesthetic distance between the work and the public. This sociologist's analysis is discussed in parallel with the Reception Aesthetics Theory, when the ambit of expectation enables interpretations in the field of literary production. The appearance of Machado de Assis in the midst of an illiterate society and constituted by Francophile intellectuals is problematized by questioning the existence or the type of erudite field of production that is formed in a country where the presence of literature is disparaged by its own intellectuals.

Keywords: Machado de Assis; literary field; distinction; aesthetic distance

[...] é afirmação comprovada por milhares de exemplos que toda grande criação literária se situa na encruzilhada de uma tradição nacional e de uma influência estrangeira.

Ángel Rama

A história das recepções literárias (ou artísticas)¹ possui um capítulo que merece ser destacado pela própria estrutura que se repete nos tempos e em quaisquer que forem os espaços geográficos de sua manifestação: a rejeição de um produto que mais tarde é reconhecido como representativo de um povo ou até como monumento, portanto parte essencial de um cânone. Tal fenômeno, admitido na sociologia da arte, e principalmente naquela a que se referem os estudos de Pierre Bourdieu² acerca do campo literário, parece ser uma realidade comum à arte moderna. Esse sociólogo francês, aliás, interpreta-o como uma antinomia, em que a procura dos artistas por uma arte "pura"

manifesta-se no fato de que, à medida que a autonomia da produção cultural aumenta, vê-se aumentar também o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público (a maior parte do tempo contra os críticos) as normas de sua própria percepção, que trazem consigo.³

Traduz-se aqui arte "pura" como um conjunto de proposições que se choca com um sistema de normas admitidas tradicionais, capazes de ferir o "horizonte de expectativa" (como é a expressão de Jauss) de um determinado público, ou, ainda, o "resultado inevitável do esforço por esvaziar o discurso de todo o impensado social, ou seja, desde os automatismos da linguagem até as significações reificadas que veicula".⁴ Ao provocar o que os formalistas russos chamam "estranhamento" (a distância estética induzida), os artistas buscavam nessa arte uma apreciação não imediata, porque desvinculada diretamente das normas, tanto de condutas quanto estéticas, o que, por si, já

¹ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*.

² BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário; Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe*.

³ BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 101.

⁴ BOURDIEU, *A economia das trocas simbólicas*, p. 197.

representava uma espécie de utopia, quando levada a termo por Flaubert como "arte pela arte", e cujo público não era outro senão o próprio grupo artístico capaz de, pelo menos, traduzir a proposição estética como uma mudança em relação à norma vigente. Bourdieu acredita que "A arte pela arte, isto é, a arte para o artista, a arte em que a arte do artista constitui a única matéria e cujo único destinatário é a comunidade artística, constitui uma arte para nada, sobre nada",⁵ o que acarreta, diretamente, o esvaziamento do conteúdo social.

Tem-se aqui um ponto de conflito entre o artista que propõe algo esteticamente diferente e o público ainda não habilitado a consumir essa proposta, fato que só poderá ser resolvido a médio ou a longo prazo, dependendo do contexto em que esteja inserido o artista e dos consequentes tradutores do ganho estético, sejam eles críticos, sejam eles outros artistas que, tomando o proposto como modelo, vulgarizam a diferença.

Essa realidade é admitida por Arnold Hauser como resultado de uma tensão, visto que toda obra de arte está submetida a séries, uma de objetivos e outra de resistências à sua realização: "resistências representadas por motivos inadmissíveis, preconceitos sociais e incapacidade de julgamento do público, e objetivos que já assimilaram essas resistências ou então se lhes opõem aberta e irreconciliavelmente".⁶

Logo, dois pontos de vista merecem aqui ser discutidos, por se digladiarem no mesmo campo: o daqueles que se julgam representantes da arte "pura" e que, por meio de ininterrupta mudança de códigos, procuram a distinção (aliás, é esse um de seus objetivos); e o daqueles que, adequando-se aos códigos então experimentados (assimilados), procuram não ferir as normas de expectativa, dando ao público exatamente o que ele espera, aptos a uma arte "culinária", como vai chamá-la Jauss. Essa busca pela distinção, por intermédio de traços que distanciem o produto (ou o artista) de um determinado público, é vista por Adorno como uma dinâmica própria do espírito, como "distância das condições materiais", ou seja, palpáveis, na ordem do dia:

Não se julgar nunca suficientemente distinguida e destacada faz parte das pretensões da cultura no sentido da distinção e do destaque, pelos quais busca dispensar-se da prova das condições materiais da vida. O

⁵ Idem, p. 196.

⁶ HAUSER, *História social da arte e da literatura*, p. 28.

exagero das pretensões da cultura que, por sua vez, é imanente à própria dinâmica do espírito, aumenta a distância dessas condições materiais.⁷

Essa distância de que fala Adorno coincide com a distância estética medida a partir do "horizonte de expectativa" que, para Jauss, é a régua que melhor analisa o problema da obra literária e seu público, "misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas".⁸ É por meio dele que se torna possível medir a distância estética entre objeto e recepção, concretizando-a em certo espaço de tempo, se observada a recepção como um fato social e não individual. Tal distância, interstício entre obra e horizonte, relaciona-se diretamente ao valor estético do produto: "À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte 'culinária' ou ligeira".⁹ Traduzindo a questão para o problema dos artistas que desejavam criar uma arte "pura", tais escolhas se deviam à busca pela distância estética, com o intuito consciente de ferir os horizontes de expectativa do público; modo esse que encontravam para fugir de modelos preestabelecidos que "delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo".¹⁰ Adorno atribui essa distância a um protesto: "Por vezes o conteúdo social de obras de arte, frente a formas de consciência convencionais e esclerosadas, reside exatamente no *protesto* contra a recepção social",¹¹ sendo, no século XIX (o mesmo em que se concentra Pierre Bourdieu), uma regra para as obras de arte mais ou menos autônomas.

Jauss, não por acaso, acredita que essa equação inversa traz consigo um ganho estético que, ao ferir, de princípio, o horizonte de expectativa do público (muitas vezes sendo apreciado com *estranhamento*), pode, porém, em um segundo momento, desaparecer, "quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura".¹² Veja-se, então, um ciclo: uma obra, ao propor, esteticamente, ferir um horizonte, não é aceita de imediato; todavia, quando seus códigos se

⁷ ADORNO, *Sociologia*, p. 77.

⁸ ZILBERMAN, *Estética da recepção e história da literatura*, p. 49.

⁹ JAUSS, cit., p. 31-2.

¹⁰ Idem, p. 32.

¹¹ ADORNO, cit., p. 110.

¹² JAUSS, cit., p. 32.

incorporam, *a posteriori*, ao horizonte de expectativa de um público futuro, tais "inovações" são integradas à tradição e, por conseguinte, são admitidas como modelos a serem seguidos – o que é, pois, a sua própria tradução dentro de um conjunto de códigos tradicionalmente aceitos; por essa razão, "há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas que seu público somente começa a formar-se aos poucos".¹³ Resulta disso o que se tem dito aqui: quanto maior for o "rompimento" com a estética esperada – ou quanto mais profundo for o mergulho em busca de uma arte "pura" –, igualmente proporcional será "o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público [...] as normas de sua própria percepção".¹⁴

Jauss vai ainda além. Propõe que é nessa segunda operação (aceitação do rompimento, incorporação lenta dos ganhos estéticos) que reside a classicidade das obras-primas: "sua forma bela, tornada uma obviedade, e seu 'sentido eterno', aparentemente indiscutível, aproximam-na perigosamente, do ponto de vista estético-recepcional, da pacificamente convincente e palatável arte 'culinária'",¹⁵ fato que Levin Ludwig Schücking também admitia, em *El gusto literario: "el criterio para valorar el arte parece ser la divergencia total del gusto acostumbrado"*,¹⁶ apostando na figura do crítico como elo entre o público e a nova proposição estética, capaz de traduzir os códigos necessários ao seu consumo, os quais, uma vez traduzidos, tornam-se parte de um sistema de normas próprio de seu horizonte de expectativa: "*Lo que el crítico reprocha al público es que se estanca muy pronto en las viejas formas*".¹⁷

É mister, porém, compreender as esferas em que estão incluídos esses críticos. Se, para o público, eles desempenham papel de facilitadores, junto ao escritor seu papel se modifica, "como uma forma de avaliação, de mensuração da realização concreta daquele objeto artístico ou cultural que está sendo criticado em relação aos parâmetros de excelência já praticados na área em questão".¹⁸ Se esse crítico pertencer ao mesmo campo dos homens de letras que procuram a arte "pura" e estiver relacionado ao campo de produção erudita, sua função incorpora outra característica: ao decodificar os signos,

¹³ Idem, p. 32-3.

¹⁴ BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 101.

¹⁵ JAUSS, cit., p. 32.

¹⁶ SCHÜCKING, *El gusto literario*, p. 92. Tradução: "O critério de valorização da arte parece ser a divergência total do gosto costumeiro".

¹⁷ Idem, p. 94. Tradução: "O que o crítico censura ao público é que se estagna muito cedo nas formas antigas".

¹⁸ FISCHER, *Crítica literária (e jornalismo cultural)*, p. 59.

criando um público-leitor para essa obra, intuindo, assim, sua recepção – e, ainda, viabilizando sua (re)produção (nesse caso, o crítico descerra o modelo) –, os efeitos de sua decodificação despertam, no campo de produção erudita, a necessidade de distinção, num ciclo que, uma vez intermediado pelo crítico-decodificador e mantido pelo público-codificador, retroalimenta-se nessas circunstâncias. Esse papel que a crítica desempenha é também admitido por Zilberman: “Se a crítica documenta a história dos efeitos da obra, responsabiliza-se igualmente por esses últimos”.¹⁹ Por essa razão, os críticos podem ser vistos como termômetros que ajudam a marcar o grau de autonomia dos campos de produção erudita, cuja tendência é assinalada pela crítica

(recrutada em grande parte no próprio corpo de produtores) de atribuir a si mesma a tarefa, não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra exige de modo cada vez mais imperativo na medida em que se distancia do público, mas de fornecer uma interpretação “criativa” para uso dos criadores.²⁰

Observa-se que, ao se fecharem com o intuito de praticar a arte “pura”, esses artistas lidam com duas possibilidades de destino às produções: ou elas, renegadas no presente, encontrarão espaço e leitura no futuro (quando este for capaz de traduzir e, portanto, compreender os códigos de proposta nelas inscritos); ou nem o presente nem o futuro lhes darão audiência, pois, para “ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela [a obra] estabeleça algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários”.²¹

Quanto à aceitação de uma obra dentro de apenas um pequeno grupo, geralmente erudito, afirma Schücking: “*El que un pequeño grupo adopte un ideal artístico nuevo y diferente no implica en modo alguno que los otros deban adaptarse a él*”,²² compreendendo-se aqui que esses “otros” se relacionam a grupos distintos ao dos artistas enclausurados em campos restritos, e podem, ainda, ser atemporais. Em observância ao primeiro ponto, quando reconhecidos no devir ou, com mais raridade, em seu próprio tempo, “sus

¹⁹ ZILBERMAN, *Estética da recepção e história da literatura*, p. 101.

²⁰ BOURDIEU, *A economia das trocas simbólicas*, p. 106-7.

²¹ ZILBERMAN, cit., p. 100.

²² SCHÜCKING, cit., p. 103. Tradução: “O fato de um pequeno grupo adotar um novo e diferente ideal artístico não implica de modo algum que outros devam adaptar-se a ele”.

portavoces suelen hacer muy buenos negocios proclamando la relación mística con ese espíritu de la época que ellos mismos contribuyen a crear”,²³ isso porque

en cada época hay ciertos grupos que se convierten en factores dirigentes. El núcleo de estos grupos son los tipos que encarnan el gusto; son aquellos que deben participar con todo su ser en la nueva tendencia *porque están afinados de acuerdo con ella; porque es la que responde plenamente al concepto que ellos tienen del arte. Y este concepto está determinado por el carácter especial de toda su concepción y experiencia de la vida.*²⁴

A oposição construída no campo da literatura, entre arte “culinária” e arte “pura”, também foi observada por Bourdieu, que interpreta a operação de distanciamento do horizonte de expectativa como dissimulação que singulariza o campo intelectual e artístico, e é essa lógica que “compele escritores e artistas a romper continuamente com as normas estéticas vigentes, as únicas normas efetivamente dominadas pelos consumidores potenciais”,²⁵ determinando que o consumo de tais bens simbólicos se efetive apenas com “outros artistas predispostos a compreender ao menos (não tanto as novas obras produzidas com o novo enfoque) a intenção da ruptura com as normas estabelecidas”.²⁶ A tradução de Bourdieu ao que seria o distanciamento estético proposto por Jauss é a seguinte:

Quanto mais a produção artística obedece exclusivamente às exigências internas da comunidade artística, tanto mais as obras oferecidas excedem as capacidades de recepção dos consumidores potenciais [...] e tanto maior a defasagem temporal entre a oferta e a demanda. Tal sucede porque a característica específica dos bens simbólicos consiste do fato de que o consumo de tais bens encontra-se restrito aos detentores do código necessário para decifrá-los, a saber, os que detêm as categorias de percepção e de apreciação adquiridas pelo convívio com as obras produzidas segundo tais categorias, uma vez que essas obras foram

²³ Ibidem. Tradução: “seus porta-vozes costumam fazer bons negócios proclamando a relação mística com esse espírito de época que eles próprios contribuem para criar”.

²⁴ Idem, p. 115-16. Tradução: “em cada época há certos grupos que se tornam líderes. O núcleo desses grupos são os tipos que incorporam o gosto; são aqueles que devem participar com todo o seu ser da nova tendência *porque estão sintonizados de acordo com ela; porque é ela que responde plenamente ao conceito que eles têm de arte. E este conceito está determinado pelo caráter especial de toda a sua concepção e experiência de vida*”.

²⁵ BOURDIEU, *A economia das trocas simbólicas*, p. 198.

²⁶ Ibidem.

produzidas com base na negação das normas de produção anteriores e das categorias de percepção correspondentes.²⁷

A rejeição, instaurada quando os códigos (ou normas) estabelecidos ferem o horizonte de expectativa – ampliando, assim, o que Bourdieu chama de “defasagem temporal” –, ocasiona uma problemática mais profunda dentro desses dois pontos de vista: quando fere um determinado grupo detentor dos lucros do campo simbólico (pertencente a um campo de produção erudita) ou quando, advindo desse campo de produção erudita, conquista um público que está além dos limites. Nesse último caso, temos uma operação, por assim dizer, inversa, em que os homens de letras, compelidos, talvez por questões financeiras,²⁸ recusam a lógica do campo de produção erudita e ingressam no campo da “produção ligeira”, ou seja, aquela que não fere os horizontes de expectativa de seu público. Talvez isso explique uma das razões de, no século XVIII, segundo registros da biblioteca ducal de Wolfenbüttel, como informa Robert Darnton,²⁹ a partir das pesquisas de Wolfgang Milde, Paul Raabe e John MacCarthy, as imitações de *Robinson Crusoe* (1719) terem sido bem recebidas pelo público. Esse público, acostumado aos códigos do romance de aventura, que antecede em pelo menos um século os romances modernos, tinha nessas obras uma resposta imediata aos seus horizontes de leitura.

Casos exemplares de negação das normas vigentes são os da França, no século XIX, de que dá nota Pierre Bourdieu em seu livro *As regras da arte*: Charles Baudelaire, Gustave Flaubert e Victor Hugo. O segundo, com seu *Madame Bovary* (1857), por ter se inscrito no grupo de artistas “puros”, buscava não agradar ao público geral – então constituído pelos burgueses –, mas aos seus pares e, por isso, por meio da experimentação estética procurava a distinção. Disso resulta a consciência de ruptura que parecia ter tanto sobre esse livro quanto sobre *Salambô* (1862), evidenciada em carta de 17 de agosto de 1861, que enviara ao romancista Ernest Feydeau, autor de *Fanny* (1857), que, na época, por não se incluir entre os que experimentavam esteticamente, alcançara maior êxito: “Sim, serei xingado, conte com isso. *Salambô* chateará os burgueses, quer dizer, todo mundo”.³⁰

²⁷ Ibidem.

²⁸ Em *As regras da arte* (1996), e ainda em *A economia das trocas simbólicas* (2009), Pierre Bourdieu problematiza a questão como uma das maneiras de se compreender essa mudança de campo no meio intelectual.

²⁹ DARNTON, História da leitura.

³⁰ FLAUBERT apud BOURDIEU, *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário, p. 98.

Charles Baudelaire, por sua vez, também assistiu às suas *Flores do mal* serem rechaçadas pelo pudor da época. A propósito, esse poeta, que trafegava facilmente no campo de produção erudita e no mundo "burguês", tinha reservas quanto aos trabalhos de outro colega, Victor Hugo, cuja obra havia alcançado êxito entre os burgueses e parecia, por isso, e também pelo sacerdócio político que exercia (Hugo era senador), excluído de sua visão de artista "puro". Em carta dirigida à sua mãe, Baudelaire desqualifica o romance *Les misérables* (1862) como "um livro imundo e inepto".³¹

Baudelaire e Flaubert, a propósito, estão entre os intelectuais franceses do campo de produção erudita que têm em comum uma vida privada do convívio social, pelo menos em determinados períodos. Essa recusa, segundo acredita Bourdieu, advinha do horror que demonstravam à classe burguesa (apesar de a ela pertencerem), que lançava ao artista e, conseqüentemente, às suas obras, expectativas que pareciam ferir a liberdade produtiva. Assim, resultaria que "A preocupação de manter-se a distância de todos os lugares sociais (e dos lugares-comuns nos quais comungam aqueles que os ocupam) impõe a recusa de regular-se pelas expectativas do público".³²

Esse afastamento do meio social e o fechamento em torno do campo de produção erudita acarretam uma situação no mínimo antitética: enquanto permitem um ganho no campo simbólico, principalmente ao imprimirem, no exercício artístico, certa distinção, fazem perder no campo econômico, porque o escritor fica cada vez mais distante de quem financie o trabalho. Era esse o problema com que se deparavam homens de letras como Flaubert, que se recusava a servir à burguesia como fizeram Hugo e outros: as dificuldades advindas de suas escolhas pareciam conscientes quando em jogo estava alcançar a posição de artista "puro". Pelo menos é o que Flaubert deixa transparecer em carta dirigida a George Sand, em 12 de dezembro de 1872: "uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome!". E, mais adiante, ele ironiza os que alcançaram audiência junto ao público burguês, conquistando certa independência em relação às pensões dadas pelos aristocratas aos artistas no século XVIII: "Toda sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um vendeiro. Que progresso!".³³ A carta dirigida a George Sand, a propósito, é bastante sintomática, considerando-se que ela era uma das mais importantes

³¹ BAUDELAIRE apud BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 99.

³² BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 98.

³³ FLAUBERT, cit., p. 101.

influências do meio literário francês, dona de um dos salões mais concorridos do século XIX.

Trechos outros da carta demonstram a evidente consciência do escritor diante dos diferentes lucros dos quais os homens de letras podiam dispor no grande mercado de bens simbólicos: "Quanto mais se põe consciência em seu trabalho, menos se tira lucro dele". Reconhecendo-se membro de um grupo de elite da arte, cuja distinção frente aos demais artistas do campo simbólico francês era sinal evidente de pertencer a um campo de produção erudita, conclui: "Sustento esse axioma com a cabeça sob a guilhotina. Só somos operários de luxo; ora, ninguém é bastante rico para pagar-nos".³⁴ Aos artistas que se venderam à estrutura imposta pelo mundo burguês, restava adequar-se às suas regras ou, para "fazer dinheiro com sua pena, é preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro".³⁵ Eis aqui uma das razões que levaram Bilac, em resposta ao inquérito de João do Rio, na coluna "O Momento Literário", do jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, nos primeiros anos do século XX, a declarar, como conselho, quase em paráfrase bíblica, a um jovem escritor: "Ama a tua arte sobre todas as coisas e tem a coragem, que eu não tive, de morrer de fome para não prostituir o teu talento".³⁶

É por essa lógica que Pierre Bourdieu sustenta: "A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado",³⁷ isso porque, presos em um campo de produção erudita, era de sua lógica produzir "objetivamente apenas para os produtores através de uma ruptura com o público dos não produtores, ou seja, com as frações não intelectuais das classes dominantes".³⁸ O preço de tal revolução simbólica é a perda de ganhos pecuniários, além de que a sua audiência, em curto espaço, concentra-se apenas entre os seus próprios concorrentes; assim: "Precisam aceitar, então, todas as consequências do fato de que podem contar apenas com uma remuneração adiada, à diferença dos 'artistas burgueses', que estão certos de uma clientela imediata".³⁹

O embate por um tipo de arte ou de produção erudita, tudo indica, não atingiu apenas o espaço da burguesia francesa do século XIX. Antes, ainda no século XVIII, entre a classe aristocrata, havia certa disputa no meio dos

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ RIO, *O momento literário*, p. 12.

³⁷ BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 100.

³⁸ BOURDIEU, *A economia das trocas simbólicas*, p. 105.

³⁹ BOURDIEU, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*, p. 101.

intelectuais que se dedicavam às letras, embora não fosse usual de um nobre, como informa Bourdieu,⁴⁰ fazer-se reconhecido como escritor. Levin Ludwig Schücking⁴¹ discorre sobre o desprezo com o qual os escritores Horace Walpole e Lady Montague recebiam as melhores obras do romancista Henry Fielding.

No meio brasileiro, há o clássico exemplo de Machado de Assis, cuja aparição como romancista, porque fugia ao próprio horizonte de expectativa da crítica dominante, experimentara resistência desde *Ressurreição* (1872), seu primeiro romance, a *Memorial de Aires* (1908), o último. O autor de *Dom Casmurro* (1899), a propósito, é visto, nesse tempo, assim observa Hélio de Seixas Guimarães,⁴² como um "escritor de exceção", cujo perfil se distribuía, basicamente, em três tipos: o anacrônico, o excêntrico e o humorista.

Os críticos de Machado de Assis, porém, refletiam apenas uma realidade que parecia comum à América Latina, não escapando o Brasil, ainda no século XIX, dessa experimentação. Mais especificamente, como não havia a tradição de romancistas que, de alguma maneira, rompessem com os elementos sacralizados vindos da Europa (isso se diz, França),⁴³ era com bastante resistência que os críticos enxergariam algum prosador com certa autonomia. Quem lança luz acerca dessa visão é Ángel Rama, quando, no ensaio "A formação do romance latino-americano", demonstra que, por seu caráter eminentemente oral (advindo das literaturas africanas, e, aqui, deve-se acrescentar as indígenas) e de cultura de procedência rural, portanto analfabeta, o "universo cultural do século XIX [...] não dá ao romance condições de adquirir uma forma, a desse momento histórico da civilização europeia, razão pela qual a América se ressentia da falta de romances no século XIX",⁴⁴ sendo exceções os casos, no Brasil, de Machado de Assis e, na Argentina, de Eduardo Gutiérrez.⁴⁵

⁴⁰ Idem.

⁴¹ SCHÜCKING, cit.

⁴² GUIMARÃES, *Machado de Assis, o escritor que nos lê*.

⁴³ A respeito desse período de produção de romances de fundação na América Latina como um todo, afirma Doris Sommer: "as características culturais que parecem únicas e merecedoras de (auto)celebração patriótica são, frequentemente, típicas de outras nações também e até mesmo baseadas em modelos estrangeiros" (SOMMER, *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*, p. 48).

⁴⁴ RAMA, *A formação do romance latino-americano*, p. 44.

⁴⁵ É claro que autores outros como José de Alencar, no Brasil, Manuel de Jesús Galván, da República Dominicana, e Ignacio Altamirano, do México, por exemplo, não entram na conta de Ángel Rama porque seus romances, longe de representarem uma forma e as cores da América Latina, traziam consigo, de maneira sacralizada, a forte presença da identidade e ideologia europeias, metaforizadas ou alegorizadas

Apesar de contemporâneos e de representarem exceções no continente latino-americano, é provável que Machado de Assis e Eduardo Gutiérrez jamais tenham conhecido a obra um do outro. Isoladas, as produções brasileiras sequer chegavam à Argentina, nação sul-americana que, no terceiro quartel do século XIX, já contava com uma política de combate ao analfabetismo. Notícia desse isolamento fora deixada por Martín García Mérou, intelectual argentino que, em fins do século XIX, esteve no Rio de Janeiro a serviço da embaixada argentina, onde teria dedicado as horas vagas a escrever *El Brasil intelectual* (1900). Logo no primeiro capítulo desse livro, expõe o autor: "*De todas las literaturas sudamericanas, ninguna es tan poco conocida entre nosotros como la del Brasil*",⁴⁶ ainda quando "*La actividad intelectual de aquella nación es superior, sin duda alguna, a la que presentan sus hermanas del continente*".⁴⁷ Ele procurou responder a esse problema depois de sua estada no país, conhecendo seus importantes nomes nas letras,⁴⁸ guiado pela seguinte questão: "*sorprendido de la variedad y valor real de la producción literaria brasileira, me he preguntado más de una vez, como és que ella puede pasarnos hasta hoy casi inapercibida*".⁴⁹ Afinal, "*El Brasil está ligado a nuestro país por vínculos estrechos. Nuestra historia política está en contacto con la suya, desde la época colonial*".⁵⁰ Mais adiante, no capítulo 2, o autor parece mais incisivo, dando notícia de alguns trabalhos que circularam na Argentina sobre o Brasil e alguns literatos:

[...] *no conozco nada escrito entre nosotros respecto a ese gran país, a no ser un interesante análisis de la Confederação dos Tamoios, el poema de Magalhães, escrito por Juan María Gutiérrez; algunos juicios literarios de Ernesto Quesada; la soberbia descripción de un trozo de naturaleza fluminense, que encuadra una de las bellas escenas del Fruto vedado de Groussac, y las páginas ligeras que le dedicó Sarmiento, en sus hermosos*

pelo indianismo de que se revestiam, fruto, pois, de um "esforço de um continente colonizado para alcançar a compreensão e a criação literárias no mesmo nível da metrópole" (Idem, p. 66).

⁴⁶ MÉROU, *El Brasil intelectual*, p. 1. Tradução: "De todas as literaturas sul-americanas, nenhuma delas é tão pouco conhecida entre nós como a do Brasil".

⁴⁷ Idem, p. 18. Tradução: "A atividade intelectual daquela nação é superior, sem dúvida, à apresentada por suas irmãs do continente".

⁴⁸ Na seguinte ordem os cita: Eduardo Prado, Coelho Neto, Raul Pompeia, Afonso Celso, Lucio de Mendonça, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Aluizio Azevedo, Medeiros e Albuquerque, Rodrigo Octávio, João Ribeiro e Fontoura Xavier. Note-se já aqui, em 1900, a exclusão do nome de Machado de Assis.

⁴⁹ MÉROU, cit., p. 3. Tradução: "surpreendido pela variedade e valor real da produção literária brasileira, perguntei-me, mais de uma vez, como ela pode nos passar até hoje quase despercebida".

⁵⁰ Ibidem. Tradução: "O Brasil está vinculado ao nosso país por laços estreitos. Nossa história política está em contato com a sua, desde a época colonial".

*Viajes, ampliadas y rectificadas en parte algunos años más tarde, después de sus largas pláticas con el joven Emperador y sepultadas en un viejo libro difícil de encontrar hoy.*⁵¹

A raiz desse desconhecimento talvez resida, ironicamente, no próprio corpo de produtores brasileiros, parte do qual ganhava mais audiência nas páginas dos jornais do que nas de um livro. O Brasil era um país, apesar de enfrentar o problema do analfabetismo, mais importador do que produtor de literatura, daí a forte influência exercida pelos bens simbólicos de fora na consciência dos homens de letras brasileiros. O que se produzia em terras brasileiras nem mesmo contava com uma política editorial eficiente de divulgação e de distribuição a que fosse possível creditar, por exemplo, a existência de um intercâmbio produtivo entre os seus principais centros; avalie-se com outras nações do continente americano.

O inquirido respondido por Olavo Bilac a João do Rio, não obstante, aponta uma visão sincrônica da recepção dos intelectuais da época aos próprios produtos literários feitos no Brasil, visão esta que, de alguma forma, coincide com a reflexão de Rama. Questionado acerca da situação da literatura brasileira e do papel do jornalismo em relação a ela, teria o poeta respondido: "Nós nunca tivemos propriamente uma literatura. Temos imitações, cópias, reflexos. Onde o escritor que não recorde outro escritor estrangeiro, onde a escola que seja nossa?".⁵² Esse mesmo aspecto fora observado por García Mérou, atribuindo a culpa aos fluxos culturais que o Brasil estabelecia inevitavelmente com o estrangeiro:

La influencia de nuevas gentes, la facilidad del contacto con los pueblos del viejo mundo, las corrientes inmigratorias, que se difunden en todos los ámbitos del país, y que luchan sin tregua por el sometimiento de la naturaleza, son otras causas que en el Brasil concurren para que la acción del medio se debilite, en detrimento de la originalidad individual.

⁵¹ Idem, p. 11-2. Tradução: "não conheço nada escrito entre nós a respeito desse grande país, a não ser uma interessante análise da *Confederação dos Tamoios*, o poema de Magalhães, escrita por Juan Maria Gutiérrez; alguns julgamentos literários de Ernesto Quesada; a soberba descrição de um pedaço da natureza fluminense, que enquadra uma das belas cenas do *Fruto vedado* de Groussac, e as páginas rápidas que lhe dedicou Sarmiento, em suas lindas *Viagens*, ampliadas e corrigidas em parte alguns anos mais tarde, depois das suas longas conversas com o jovem Imperador e enterradas em um livro antigo difícil de encontrar hoje".

⁵² RIO, cit., p. 4.

*Consecuencia de estos hechos, es el espíritu de imitación que estraga la cultura intelectual de aquella nación.*⁵³

Embora reconhecesse algum traço de originalidade nas produções de Gonçalves Dias e de Alberto de Oliveira (e a este a atenção e a citação parecem recair pela força da amizade), Bilac admitia a forte presença do elemento estrangeiro nas letras brasileiras a partir da seguinte lógica:

Somos uma raça em formação, na qual lutam pela supremacia diversos elementos étnicos. Não pode haver uma literatura original, nem que a raça esteja formada, e já é prodigiosa a nossa inteligência, que consegue ser esse reflexo superior e se faz representativa do espírito latino na América.⁵⁴

Ambos os discursos, o de Mérou⁵⁵ e o de Bilac, coincidem em omitir o nome de Machado de Assis,⁵⁶ embora até os primeiros anos do século XX o escritor já tivesse publicado parte significativa de sua obra e monumentos como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). Nota-se que esse fato está diretamente relacionado com o modo como a produção do autor foi recebida inicialmente, "como um rematado capítulo de negativas e como corpo estranho no panorama literário do período".⁵⁷

O discurso de Bilac, porém, diferindo algo do de Mérou, e apesar de ainda estar preso a questões antropológicas, como raça (o que parecia ser uma tradução das ideias de Sílvio Romero de décadas antes), dá continuidade ao

⁵³ MÉROU, cit., p. 7. Tradução: "A influência de novas pessoas, a facilidade de contato com os povos do velho mundo, os fluxos migratórios, que se difundem em todas as áreas do país, e que lutam sem trégua pela sujeição da natureza, são outras causas que no Brasil concorrem para que a ação do meio ambiente se enfraqueça, em detrimento da originalidade individual. Consequência desses fatos é o espírito de imitação que prejudica a cultura intelectual daquela nação".

⁵⁴ RIO, cit., p. 6-7.

⁵⁵ A omissão de Mérou pode ser interpretada como um reflexo da influência que a obra de Sílvio Romero tivera em sua pesquisa. O terceiro capítulo de *El Brasil intelectual*, por exemplo, depois de elucidar o trabalho de Ferdinand Wolf, é dedicado a analisar as contribuições de Sílvio Romero para a historiografia literária e intelectual brasileira. Esse capítulo ainda cita, embora não com o mesmo destaque dado a Romero, os nomes de Tristão de Alencar Araripe e José Veríssimo, para, por fim, enfatizar: "*La obra de Romero, sin embargo, es original y digna de estudiarse*" (MÉROU, cit., p. 23), e, incrivelmente, elogiar o discurso de Romero como "*geralmente imparcial y hace oír en todos sus juicios el acento honrado de la convicción y la sinceridad*" (Ibidem).

⁵⁶ Na coluna "O Momento Literário", de João do Rio, o nome de Machado de Assis somente aparece com o relato do entrevistado, o poeta Filinto de Almeida (cf. "Um lar de artistas"), que elenca, porém, junto ao escritor, outros dois nomes como representativos da prosa brasileira, um dos quais, hoje, esquecido: Coelho Neto e Aluísio Azevedo (RIO, cit.).

⁵⁷ GUIMARÃES, cit., p. 24.

debate que, desde o segundo quartel do século XIX, se impunha às letras brasileiras:⁵⁸ a necessidade de os escritores se desconectarem dos elementos literários importados da Europa, especialmente da França, e encontrarem na própria nação as cores das suas *telas*. É por isso que o poeta argumenta que “não basta haver talentos e belos livros para que haja uma literatura”.⁵⁹

No tempo e antes de Machado de Assis houve intelectuais no Brasil, produtores de textos literários, mas a constituição de grupos, em meio a um mar de analfabetos, podia formar um campo de produção erudita? Em certos aspectos, sim; em outros, não. Primeiro, se o contrapelo do campo de produção erudita, o campo de produção da indústria cultural, ajuda a formar a estrutura específica do campo – sendo uma das bases fundamentais para a organização de um sistema de produção e circulação de bens simbólicos –, o Brasil, saturado de analfabetos no século XIX, não podia sustentá-los; logo, aos homens de letras, restavam as páginas periódicas, nas quais promoviam seus trabalhos e suas discussões literárias – o romance brasileiro que não fosse uma cópia dos romances europeus ainda era uma realidade distante. Segundo, desconhecer que esses pequenos grupos estivessem envolvidos em um circuito que possibilitava trocas e fatos próprios do campo literário – e supor que não formassem, no mínimo, um campo de produção – é inclusive absurdo, ainda quando se pode pensar a produção de romances de folhetim como uma maneira de conquistar o maior número de leitores da época, estratégia essa que muito se relaciona com o campo de produção da indústria cultural. Como se percebe, o paradoxo fica definido: de um lado, o analfabetismo instaura a impossibilidade de um contrapelo ao campo de produção erudita; de outro, estratégias discursivas e o uso de determinados gêneros em suportes como o jornal sinalizam para a existência de um público não especializado, nos moldes esperados pelo campo de produção da indústria cultural. Mais do que isso, Benedict Anderson⁶⁰ acredita que essa sociedade leitora, antes de se tornar consumidora de jornais, deveria ser preparada para a informação, e teria sido o livro o veículo que a formara inicialmente como comunidade de leitura – no caso brasileiro, os romances franceses, que penetraram na consciência das elites brasileiras, tanto em formato de livro como de romance de folhetim.

⁵⁸ Ferdinand Denis (*Resumo da história literária do Brasil*, 1826) e Almeida Garrett (*Parnaso lusitano*, 1826).

⁵⁹ RIO, cit., p. 7.

⁶⁰ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*.

Reconhecendo a existência das duas oposições do campo de produção, o problema é pensar se, dentro dele, haveria, de fato, um campo erudito legítimo, na acepção de Bourdieu, e as circunstâncias nas quais ele se teria formado.

No tempo de Machado de Assis, por exemplo, longe de representarem o contrapeso de uma indústria cultural inexistente, fechando-se em torno, pelo menos, de uma sociedade erudita – fábrica de códigos renovados –, os intelectuais eram, nessa lógica, eruditos de segunda: formavam um campo de produção erudita reprodutor, já que não produziam nem propunham códigos diferenciados no campo literário. Eram repetidores do que se importava diretamente da França, por isso o estranhamento quando surgiram as inovações de Machado de Assis, cuja influência admitia mais de uma fonte, passando, inclusive, pelos autores de língua inglesa⁶¹ (em um Brasil de cultura francófila). Acerca desse aspecto, Hélio de Seixas Guimarães comenta: “No ambiente francófilo, ansioso por seguir tudo o que acontecia na França, de preferência as últimas novidades, adotar referências excêntricas, deslocadas no tempo e no espaço, implicava ser tachado de excêntrico, como Machado de fato foi”.⁶²

O problema do campo de produção erudita reprodutor reside, ainda, na sua própria operação, porque, sendo uma reprodução de códigos já definidos, sua estrutura é estática e não se abre para códigos renovados, o que implica diretamente uma espécie de contradição dentro de um campo não estático em sua própria natureza.

Quanto a Machado de Assis, há duas hipóteses que pretendem restaurar, aqui, a lógica discursiva de seus romances frente ao impacto que provocaram suas recepções no meio brasileiro: ou o escritor estava de fato buscando, por meio do experimento, certo distanciamento quanto ao que se produzia então, como os romances de tese e os históricos; ou estava em sintonia com o que se produzia ou produziu na Europa (França e Inglaterra, ou os romances de língua inglesa como um todo), e nada mais fez do que seguir a onda em adaptação ao seu contexto. O fato é que, em ambos os casos, Machado se comporta, no Brasil, como membro de um *legítimo*⁶³ campo de produção erudita (porém, inexistente), o que o faz ser um erudito sem campo ou com

⁶¹ Esse interesse de Machado de Assis por assuntos e autores anglófonos, segundo Guimarães (cit.), tem início em 1870.

⁶² GUIMARÃES, cit., p. 59.

⁶³ A palavra é aqui empregada com intenção análoga à do campo de produção erudita francesa, sobre o qual discorre Pierre Bourdieu em trabalhos já citados.

um campo a se formar; ou, nos moldes do que se produzia fora, um erudito expatriado do campo de produção erudita a que se filiara.

Ademais, é possível pensar até que ponto Machado teria absorvido as duas propostas, quando hoje já se sondou parte das influências que admitiam seus textos, dentre os quais aquele que é considerado pela crítica, ao lado de *Dom Casmurro*, como um dos mais importantes da sua maturidade intelectual: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A esse respeito, em recente comunicação apresentada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul,⁶⁴ Regina Zilberman analisou o impacto de François-René de Chateaubriand na literatura do Brasil do século XX, especialmente naquela desenvolvida por Machado de Assis. A presença do escritor francês aparece tanto nas críticas quanto no produto romanesco de Machado, mas em circunstâncias diferentes: na crítica há o levantamento direto da autoridade do escritor francês como princípio legitimador de um discurso crítico (ver "O passado, o presente e o futuro da literatura", 1858), inclusive com citações *ipsis litteris*, o que configura no texto a tradução das ideias de Chateaubriand a uma dada produção literária brasileira, no caso, os textos indianistas de José de Alencar; na prosa, por sua vez, e aqui a atenção da pesquisadora recai para *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há na composição intertextos implícitos que indicam, desde o título (ver *Memórias de além-túmulo*),⁶⁵ a influência exercida pelo francês.

Tudo indica que Machado de Assis tinha noção bastante exata do que representava a mudança ou, antes, a reestruturação dos códigos em relação à própria "evolução" da literatura: prova isso o texto "A nova geração", levado a lume no ano de 1879, em que, entendendo metonimicamente a poesia como a própria literatura, declarou que a poesia não podia manter-se em eterna repetição e que era necessidade virtual do homem quebrar o molde e substituí-lo – notar aqui a expressão "necessidade virtual do homem" como algo bastante próximo ao que também Adorno assinalou, como sendo esta operação própria da "dinâmica do espírito". A falta desse tipo de observação talvez explique a recepção inicial de Machado, prejudicada devido ao singular campo de produção erudita que, no Brasil, estava a cargo de uma elite intelectual retardatária, resistente aos novos olhares que já se lançavam sobre a estética e dos quais ele, Machado, era, sem dúvidas, um continuador.

Como observa Hélio Guimarães, os críticos iniciais do escritor eram "bissextos, que resenhavam textos avulsos e produziam artigos que raramente

⁶⁴ "Um modelo de leitura: o Chateaubriand de Machado de Assis", comunicação apresentada no dia 16 de maio de 2017.

⁶⁵ Iniciadas em 1830.

chegavam à forma menos perecível dos livros. Muitas vezes eram comentários ligeiros, em que um texto tratava de vários livros, sobre os mais variados assuntos”.⁶⁶ As inovações de Machado, porque despertaram de alguma maneira estranhamento no público – não só o comum, mas o “especializado” –, foram a raiz da resistência que mantinham acerca de sua produção – resistência esta que não se dissipou nem mesmo quando a obra do escritor “passou a ser acompanhada com regularidade pelos três principais críticos literários do século XIX: Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo”.⁶⁷ Aliás, a contrapelo, personalidades, como Sílvio Romero, exigiam de Machado “que fosse um escritor *representativo* da sub-raça e parecia não ver outro caminho para isso a não ser a adoção de uma postura, se não estereotipada, pelo menos mais típica, da qual Machado sempre fugiu”.⁶⁸ Em outras palavras, o crítico não queria que o escritor inovasse ou estivesse à frente, esteticamente, de seus pares no Brasil, porque não cabia aos brasileiros, resultantes de um processo de mestiçagem, uma postura de primazia, senão secundária – era essa a “singularização da nacionalidade e, portanto, da literatura brasileira”.⁶⁹ Como afirma Guimarães: “no repertório romeriano, as categorias centrais de raça e mestiçagem deslizam com facilidade para os argumentos da animosidade para com Machado, que não se enquadrava no papel previsto”.⁷⁰ Disso, o aspecto destoante do escritor brasileiro que, na visão negativa de Romero, não encarnava a sua verdadeira “condição de verdadeiro meridional e mestiço”.⁷¹

Hélio Guimarães acredita que o problema que mais perturbou Sílvio Romero não foi Machado de Assis haver produzido uma obra que sustentasse proposições estéticas, mas “o fato de Machado ter escrito o que escreveu sendo mulato, sem se curvar ao que chama de ‘moléstia da cor’, ‘nostalgia da alvura’, ‘despeito contra os que gozam da superioridade da branquitude’”.⁷² Mais ainda, e traduzindo os termos que Pierre Bourdieu emprega, é possível que o despeito de Romero esteja relacionado também ao fato de Machado ter produzido o que produziu sem fazer parte do campo de produção erudita desse crítico, estando em um exercício, por assim dizer, solitário e indiferente

⁶⁶ GUIMARÃES, cit., p. 25.

⁶⁷ Idem, p. 28.

⁶⁸ Idem, p. 35.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Idem, p. 35-6.

às balizas de seus contemporâneos e conterrâneos – aos códigos aceitos pelo horizonte de expectativa do público de literatos e intelectuais brasileiros.

Admitindo-se que realmente tenha existido, o campo de produção erudita no Brasil oitocentista é um problema, mesmo quando aplicado às manifestações de Machado de Assis, ao abranger uma crítica que, apesar de consciente, até certo ponto, dos ganhos de inovações que se operavam na estética europeia, se mantinha cega às próprias manifestações literárias conterrâneas, lançando sobre elas juízos retardatários e desligados da própria produção em si. Nesse ponto, chega a ser bastante irônica a adjetivação de "anacrônico", empregada por Romero, a Machado de Assis. Na realidade, era a crítica romeriana que, no que se referia aos trabalhos do autor de *Dom Casmurro*, admitia o anacronismo, presa a julgamentos vencidos e exteriores ao problema estético, sem conseguir enxergar o que propusesse algo além. Julgamentos esses baseados em teorias que, a propósito, eram tomadas com bastante pilhéria por personagens de Machado, denunciadas com algum (ou bastante) incômodo por Sílvio Romero e Araripe Júnior. Ironicamente, Romero, mais do que um crítico estranho à figura de Machado de Assis, "comportava-se como personagem machadiano, no seu apego cego e às vezes acrítico às ideias novas e ao prestígio da ciência. Quem sabe reagisse com tanta irritação e virulência justamente por identificar-se com a galeria machadiana de lunáticos cientificistas".⁷³

Apesar de admitido nas entrelinhas de Sílvio Romero, de esboçado de maneira geral por Araripe Júnior e de visitado com alguma atenção por José Veríssimo, somente depois da morte de Machado de Assis é que o caráter de sua obra será visto com maior atenção, se nacional ou universal, polarização esta que será discutida ao longo do século XX. Em 1912, quatro anos após a morte do escritor, Alcides Maya lança *Machado de Assis*: algumas notas sobre o *humour*, pedra angular que se ocupa em rebater parte das críticas de Romero e de Veríssimo e que fará de Machado, somados outros fatos e fortuna crítica, um mito nacional. E, por fim, em 1929, é erigida a estátua do escritor na sede da Academia Brasileira de Letras, pondo fim a um conjunto de discussões a respeito de seu valor. Dessa maneira, Machado passa de escritor de exceção a mito nacional, trazendo consigo toda uma propositura estética que seu tempo, devido às circunstâncias aqui já apresentadas, não fora capaz de absorver.

No grande mercado de bens simbólicos, os lucros adquiridos *a posteriori*, portanto "adiados", por Machado de Assis são, talvez, a maior prova de sua inscrição em um campo de produção erudita, deslocado, porém, no tempo e

⁷³ Idem, p. 38.

no espaço de sua inserção, em que se lega a uma sociedade futura a capacidade de diminuir a distância estética entre o produto e o público.

Referências

- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Sociologia*. Tradução de Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1986, p. 76-91.
- _____. Teses sobre a sociologia da arte. In: _____. *Sociologia*. Tradução de Flávio R. Kothe et al. São Paulo: Ática, 1986, p. 108-114.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 183-202.
- _____. O mercado dos bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 99-181.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1992, p. 199-236.
- FISCHER, Luís Augusto. Crítica literária (e jornalismo cultural). In: RAMOS, Fernando (org.). *O melhor da festa*. Porto Alegre: Editora Nova Roma, 2009, p. 57-67.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê*. As figuras machadianas através da crítica e das polêmicas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis: algumas notas sobre o humour*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.
- MÉROU, Martín García. *El Brasil intelectual: impresiones y notas literarias*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1900.
- RAMA, Ángel. A formação do romance latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. Tradução de Raquel la Corte dos Santos e Alza Gaparotto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 41-6.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1905.

SCHÜCKING, Levin L. *El gusto literario*. Tradução de Margit Frenk Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

[DANIEL CASTELLO BRANCO CIARLINI](#) é mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí e doutorando em Estudos de Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É bolsista Capes. Autor de *A face oculta da literatura piauiense* (2012) e de *Literatura, imprensa e vida literária em Parnaíba* (2016). E-mail: danielcastellobranco@hotmail.com.

Recebido: 09.06.17

Aprovado: 11.09.17