

No banco dos réus. Notas sobre a fortuna crítica recente de *Dom Casmurro*

PAULO FRANCHETTI

SE CONSIDERARMOS a história da leitura de *Dom Casmurro* a partir daquilo que Abel Barros Baptista (2003, p.375) denominou “a ficção do tribunal”, ela pode ser dividida em três momentos.

No primeiro deles, Capitu está no banco dos réus e o veredicto de sua culpa parece unânime. Por exemplo, veja-se essa formulação de Lúcia Miguel Pereira (1949, p.175), datada de 1936: “Capitu, se traiu o marido, foi culpada – ou obedeceu a impulsos e hereditariedades ingovernáveis? é a pergunta que resume o livro”.

Aparentemente há aí uma modalização. “Se traiu”, diz a crítica, deixando aberta a possibilidade de Capitu não ter traído. Ora, se a pergunta que resume o livro é se a traição foi praticada por vontade livre ou determinada pela hereditariedade, a existência dela não é objeto de dúvida. O condicional, assim, origina uma formulação contraditória que mostra a que ponto o consenso crítico resumia a questão do livro na questão da traição de Capitu.

Outro testemunho do consenso é essa passagem assinada por um crítico ainda lido, Augusto Meyer (1986, p.224), que, em 1947, centrando a atenção no caráter pérfido de Capitu, assim respondia à indagação de Lúcia Miguel Pereira:

Capitu mente como transpira, por necessidade orgânica. [...] Em Capitu, há um fundo vertiginoso de amoralidade que atinge as raías da inocência animal. Fêmea feita de desejo e de volúpia, de energia livre, sem desfalecimentos morais, não sabe o que seja o senso da culpa ou do pecado.

* * *

O segundo momento se inaugura com o livro de Helen Caldwell, *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*, publicado nos Estados Unidos em 1960. É bem conhecido o passo em que a crítica propõe a leitura do romance do *Casmurro* como uma peça judicial destinada à condenação de Capitu e se apresenta como advogada de defesa da ré:

no final de sua estória [...] o porquê de publicar nos atinge em cheio. Os capítulos CXXXVIII–CXL estão permeados de um ar de tribunal. Capitu está no banco dos réus. [...] No capítulo final (CXLVIII), o leitor percebe em sobressalto que foi convocado como jurado. A “narrativa” de Santiago não passa de uma longa defesa em causa própria. [...] O argumento funciona da seguinte forma: ele, San-

tiago, não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada. Caso os leitores o julguem inocente, ele estará limpo a seus próprios olhos [...] Praticamente três gerações – pelo menos de críticos – julgaram Capitu culpada. Permitam-nos reabrir o caso. (Caldwell, 2002, p.99 e 100)

Assumir o papel de advogada de defesa de Capitu, por meio do desmonte da narrativa de Bento, não é, entretanto, uma empresa sem custos e sem riscos. Isso se percebe desde logo, quando se anunciam as duas questões que resumiriam o foco do livro: a principal – “a heroína é culpada de adultério?” – e a subsidiária – “por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?” (ibidem, p.13).

Essas questões, porém, se anulam mutuamente (Baptista, 2003, p.371). Se a última subsistir, a primeira não poderá ter resposta. Ou, dizendo de outra forma: se a decisão de fato dependesse só do leitor, então nunca seria possível concluir com certeza pela culpa ou inocência da heroína.

Mesmo sem desenvolver esse ponto, queria notar que o tribunal continua ativo, com a substituição do acusado.

O movimento da advogada Caldwell é, entretanto, mais complexo do que a simples substituição do acusado. Se ela retira Capitu do banco dos réus e ali coloca Bento, ao mesmo tempo toma precauções para que, ao enviar Bento para essa posição, não envie junto o autor Machado de Assis.

O ponto não é de importância pequena, pois, a partir do momento em que o autor fictício Bento Santiago passa a ser julgado, o autor real que lhe delegou integralmente a palavra também pode também ficar sob suspeita. Na verdade, sem eliminar a suspeita sobre o autor real, não é possível afirmar seja a inocência de Capitu, seja a culpa de Bento.

A forma de Caldwell resolver o impasse e afastar o perigo é postular que Machado teria deixado pistas, ao longo do livro, para indicar ao leitor que ele deve desconfiar da narrativa de Bento. Ou seja, para indicar-lhe o rumo da leitura correta, que é a que estaria de acordo com o desígnio autoral. Machado, dessa forma, não apenas deixa de ser suspeito de compactuar com Bento, mas é chamado a júri como testemunha de acusação. Vai sem dizer que essa forma de conceber a atuação de Machado anula a questão subsidiária, antes referida, pois na verdade não haveria liberdade de decisão do leitor, já que existe uma intenção autoral a sinalizar a opção correta, por intermédio de sinais semeados ao longo do livro.

* * *

A defesa de Machado e sua oposição a Bento ganham novo fôlego com um artigo de Silviano Santiago (2000) – o primeiro texto brasileiro escrito sob o influxo direto do livro de Caldwell.¹

Machado, diz Santiago (2000, p.46), era um “intelectual consciente e probo, espírito crítico dos mais afilados, perscrutador impiedoso da alma cultural brasileira”. Não há como confundi-lo, portanto, com o Casmurro reacionário.

A delegação da voz narrativa, a partir desse pressuposto, começa a ser entendida ironicamente como mimese crítica dos defeitos da sociedade brasileira.

Estava inaugurada assim uma linha de leitura que tenderia a tornar-se dominante, ao longo dos anos seguintes e até bem pouco tempo, na leitura do romance.

* * *

John Gledson dará continuidade e desenvolvimento às linhas abertas por Caldwell e Silviano Santiago, dedicando-se com afinco ao levantamento e interpretação de todos os elementos que pudessem ser entendidos como pistas da intenção de Machado e da leitura correta do romance.

E de tal forma que termina por retomar, de Caldwell, a tese de que *Dom Casmurro* não é propriamente um romance de primeira pessoa, pois a delegação da voz narrativa não se faz inteiramente. Para a crítica americana, “o episódio do panegírico expõe o temor de Machado de que o júri tome o partido de Santiago e o deixe impune. Porém, se desempenharmos nosso papel como leitores, o papel que nos é atribuído por Machado, perceberemos que Santiago não é o autor do livro” (Caldwell, 2002, p.204). Gledson (1991, p.22), por sua vez, afirma: “é inteiramente falso pensar ser adequado classificar *Dom Casmurro*, acima de tudo, como narrativa de primeira pessoa e, portanto, agrupá-lo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*, por oposição a *Quincas Borba* e *Esau e Jacó*”.

Ora, o problema é conciliar a história da leitura do livro com a eficácia das indicações de intenção de autor, que desmascarariam o Casmurro. Se elas fossem eficazes, a leitura do livro não teria sido a que foi até o aparecimento de Helen Caldwell. E se elas não foram eficazes, isso se deveria a um defeito de execução da obra ou ainda a uma segunda intenção do autor?

* * *

A lógica do tribunal produz a conclusão fatal em dois textos de Roberto Schwarz, escritos em 1990, “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” e *Um mestre na periferia do capitalismo* – que explicam a insuficiência das indicações de intenção como desígnio objetivo de enganar o leitor.

Vejamos um trecho de cada um.

Primeiro, de *Um mestre...*:

por estratagema artístico, o Autor adota a respeito uma posição insustentável, *que entretanto é de aceitação comum*. Ora, a despeito de toda a mudança havida, uma parte substancial daqueles termos de dominação permanece em vigor cento e dez anos depois, com o sentimento de normalidade correlato, o que talvez explique a obnubilação coletiva dos leitores, que o romance machadiano, mais atual e oblíquo do que nunca, continua a derrotar. (Schwarz, 1990, p.12)

Segundo, de “A poesia envenenada...”:

O livro [Dom Casmurro] tem algo de armadilha, com lição crítica incisiva – isso se a cilada for percebida como tal [...]. Acaso ou não, só sessenta anos depois de

publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis. [...] Também o avanço seguinte se deveu a um crítico de fora, John Gledson, num livro cheio de perspicácia e espírito democrático. (Schwarz, 1997, p.9 e 11)

Schwarz leva às últimas consequências a ideia de um romance escrito não só contra o autor fictício, mas especialmente contra o leitor.

É certo que a ideia estava em Gledson, já no título do seu livro em inglês – muito mais sutil do que o da edição brasileira.² Mas para Gledson, o logro se reduzia à encenação dos preconceitos de classe e também dos desvarios de uma mente dominada pela paixão. E era um logro, por assim dizer, pedagógico, pois, ao mesmo tempo que mimetizava os preconceitos em vigor na sociedade brasileira, fornecia pistas para que o leitor pudesse perceber os limites desses mesmos preconceitos. Por isso mesmo, o estudioso inglês pôde terminar o seu livro de 1984 de uma forma otimista, quanto à relação de Machado com o seu leitor, atribuindo ao romance um efeito ou intenção terapêutica:

Acostumados como estamos à idéia de que o papel do filósofo é em grande parte crítico – ou seja, o de destruir hábitos mentais arraigados e errôneos –, talvez seja conveniente ver Dom Casmurro como uma peça de ficção, útil e destrutiva sob essa forma. E nessa medida o igual, sim, cura o igual: o livro nos agarra – ou deveria agarrar – em algum ponto, fazendo-nos reconhecer Bento como nosso irmão. Quando percebemos todas as ilações desse fato, é que o romance começa a produzir sua cura. (Gledson, 1991, p.182-3)

A novidade do ensaio de Schwarz é que, da sua óptica, o leitor (ao menos o leitor comum) já não é jurado e muito menos destinatário de uma ação curativa. Junto com Bento, senta-se agora no banco dos réus o leitor homem, brasileiro, católico (e presumivelmente sem perspicácia nem espírito democrático). E sua pena é dupla: é condenado como cúmplice de Bento e é ridicularizado como objeto da ironia da composição machadiana.

Esse terceiro momento da ficção do tribunal é um desdobramento coerente da lógica do paradigma inaugurado por Caldwell, embora seja um desdobramento incômodo. A ponto de Gledson (2006, p.182-3), sentindo a amplitude e o peso da acusação, ver-se compelido a escrever, em *Por um novo Machado de Assis*:

Embora a descrição de Roberto Schwarz do tipo de elite que ele representa seja exata, Bento é um personagem com quem muitos leitores, e não só por causa de um compromisso ideológico subconsciente com a elite brasileira (só posso citar a mim mesmo como evidência), se identificarão, em um ou em vários níveis.

Essa, porém, é uma resposta à questão menor. Nos textos de Schwarz de 1990, o leitor corre o risco ou está sob suspeita de compactuar com Bento em questões e preconceitos muito amplos. Seu argumento vai muito além do de

Gledson. O leitor agora deve responder não somente pela identificação com o lugar de classe de Bento, mas também pela adesão (que também parece decorrer daquela primeira) a um determinado tipo de discurso literário.

Nas suas palavras: “a transformação dessas emoções regressivas [de Dom Casmurro] em padrão de elegância literária, com vasta aceitação nacional, foi um dos sarcasmos máximos da arte de Machado” (Schwarz, 1990, p.96).

* * *

Aqui reponta a verdadeira questão do volume *Duas meninas*, de 1997, que conjuga esse ensaio sobre *Dom Casmurro* e o dedicado a *Minha vida de menina*, de Helena Morley, revelando a plena implicação do primeiro.

À primeira vista, o eixo do livro é o paralelo entre as personagens femininas. Mas essa seria uma comparação desde logo destinada ao fracasso, literariamente falando, já que a personagem de Helena Morley nos chega por meio de um discurso em primeira pessoa, enquanto Capitu não tem voz no romance de Machado, senão por intermédio de Bento – que Gledson e Schwarz já se esforçaram por mostrar inconfiável e manipulador. Ou seja, nos próprios termos em que a questão se apresenta para Schwarz, se tudo o que o Casmurro conta é manipulado, como erguer sobre esse mesmo relato um retrato confiável de Capitu que pudesse comparar-se ao que Helena Morley traça de si mesma? Tudo o que se poderia contrastar, nesse caso, portanto, seriam duas construções alegóricas do liberalismo ou do impulso modernizador.

Schwarz não recua, porém, perante a dificuldade e o despropositado da comparação. Porque, na verdade, não é esse o foco dos ensaios, e sim a questão maior do cânone literário brasileiro. Mais especificamente, do cânone da prosa brasileira.

Uma afirmação como *Minha vida de menina* “é um dos livros bons da literatura brasileira, e não há quase nada à sua altura em nosso século XIX, se deixarmos de lado Machado de Assis” (Schwarz, 1997, p.47) precisa ser bem meditada.

A começar pela consideração do fato de que esse livro do século XIX só foi publicado em 1942 – o que desde logo coloca vários problemas, desde a data efetiva da composição até a forma que recebeu para a publicação, bem como o momento em que foi pela primeira vez lido como documento oriundo do XIX. Schwarz é o primeiro a perceber o perigo do terreno, tanto que faz um inventário completo das possibilidades de estar analisando não um texto do século XIX, mas uma contrafação modernista.

A questão da autoria e da datação de *Minha vida de menina*, porém, não frutifica, antes se dissolve ao longo do ensaio, que se organiza de modo a propor o livro de Helena Morley como contraponto à prosa da virada do século. Àquela prosa dominante em fins do XIX e começo do XX, que Schwarz vê como um produto da “conjunção infeliz e inconfundível que se havia estabelecido, nas letras da época, entre a crise do Brasil antigo, o contorcionismo estilístico e as ofuscações subalternas do cientificismo” (Schwarz, 1997, p.47).



Foto Cortesia Academia Brasileira de Letras (ABL)

Machado de Assis (1839-1908).

O núcleo de força do seu ensaio está nessa postulação de que um livro “sem intenção de arte” – ou ao menos um livro que não é, a rigor, de ficção – possa ter conseguido cumprir melhor do que todos os do seu tempo presumido – exceto os da segunda fase de Machado de Assis – os objetivos da moderna literatura realista³ (ibidem, p.50).

Ou seja, na afirmação de uma desconfiança do “literário”, “estético”, “artístico”, que aparecem ao longo do texto como empecilhos ao realismo e à prosa progressista, isto é, uma prosa capaz de apreender e transmitir limpidamente a experiência nacional e a especificidade da estrutura social brasileira.

O livro de Helena Morley lhe parece notável pela naturalidade, pela espontaneidade e pela objetividade do registro – e, sobretudo, pelo “estilo sem literatice” (ibidem, p.106).

A operação crítica dominante nesse ensaio é, portanto, opor esse momento luminoso das letras nacionais (“sem literatice”) ao resto, onde se confundem e se traduzem uns nos outros a “intenção de arte”, o “ranço literário”, o “ranço ideológico” (ibidem, p.49) – frequentemente denunciados (como seria também a intenção de Machado denunciá-los) como “cobertura cultural da opressão de classe” (ibidem, p.13).

Nesse quadro, fica evidente a única maneira de redimir a elegância, a subjetividade do registro e as amplas referências literárias (literatice) dos últimos romances de Machado: a armadilha, a enganação de sentido crítico.

Por conta, porém, da estreiteza das balizas dentro das quais se move, o raciocínio e a capacidade de análise do crítico terminam por claudicar exatamente no momento em que seria preciso separar estilo, efeito de estilo e caráter, até mesmo para poder prosseguir no esmiuçamento da relação entre articulação literária e dominação de classe.

Refiro-me ao momento em que Schwarz tem de dividir o romance de Machado em duas partes – a primeira, que seria dominada por Capitu; e a segunda, que seria dominada pelo Casmurro. Nas suas palavras, “uma sob o signo do espírito esclarecido, outra sob o signo do obscurantismo” (ibidem, p.14).

A divisão é vital para o argumento do livro. É ela que permite contrapor a progressista Capitu ao reacionário Bento (pois a análise de Schwarz depende da transformação de Bento de dependente da mãe em Casmurro *páter-famílias*, já que é esse passo social que exigiria o sacrifício da mulher que representa as forças da Ilustração) – como é ela que permite equivaler Capitu e Helena Morley.

Essa divisão não seria meramente de conteúdo, mas se apoiaria num dado formal: o livro seria constituído de duas partes, do ponto de vista da constituição da prosa.

Eis como Schwarz (1997, p.32) coloca a questão:

Pois bem, como entender que a elegância da prosa dos primeiros capítulos, suprema sem nenhum exagero, seja a obra e o passatempo dessa figura nociva e patética das páginas finais? Respostas à parte, a pergunta decorre da composição

do livro. Sob pena de ingenuidade, esta obriga à distância em relação ao que é dito, ou melhor, incita a dar palavra a correções e adendos que a situação narrativa imprime ao memorialismo lírico do primeiro plano.

A resposta oferecida à parte é que “a poesia no caso pode também ser um álibi, um modo de afetar a isenção necessária à inculpação pública de Capitu...” (ibidem, p.36).

Estamos ainda e sempre na clave de leitura de Helen Caldwell. Mas o que há aqui de novo pode ser apalpado quando consideramos o que seria essa pergunta se dirigida a outros textos. O que resultaria dela, como ponto de vista de avaliação literária, se fosse dirigida ao romance *Lolita*, de Nabokov? O autor fictício daquele livro é, sem sombra de dúvida, um pedófilo, um egoísta cruel, um assassino. Não obstante, sua prosa é magnífica e assim tem sido reconhecida de modo unânime. Constitui isso um problema literário? Dizendo de outro modo: por que a elegância da prosa pareceria ou deveria ser incompatível com uma figura nociva e patética de autor? Que aposta, desconfiança ou prescrição aí se revela acerca da coincidência do ético com o estético? E qual é a pena de ingenuidade a que se expõe o leitor que reconheça ou se emocione com o lirismo da chamada primeira parte?

Ora, a consideração atenta do livro de Machado, no que toca à elegância da prosa, mostra que ela de modo algum é menor nos capítulos do meio ou do fim do livro. Na verdade, se há um traço que permanece idêntico ao longo do romance, é o estilo. A tal ponto que um dos efeitos da leitura mais notáveis é a saturação que alguns procedimentos produzem, à medida que o livro avança e que o lirismo da evocação da infância vai se dissolvendo em amargura.

Aquilo que se deixava ler como elegância do torneio da frase, justamente por continuar indiferente ao tom que o livro vai adquirindo, passa a ser sentido como impiedade, zombaria ou, no limite e dependendo da clave de leitura, perfídia. O mesmo ocorre com as digressões, com as remissões ao processo de escrita e o gosto das citações: o seu *efeito* muda radicalmente entre uma e outra parte do livro. E por isso a imperturbável elegância da prosa, adequada à evocação e à descrição da primeira parte, parece impudica, quando continua em vigor na última.

Trata-se, se quiséssemos falar assim, de uma dissonância entre o registro estilístico e o registro de gênero: o modo de escrever adequado a um idílio ou a uma narrativa de final feliz não é o mesmo de uma narrativa dramática, que se postula como trágica. A persistência de um mesmo registro estilístico produz a sensação de desajuste, que é identificada como paródia ou farsa e pode ser trazida, na leitura, como disposição moral.

A pergunta/resposta de Schwarz, nessa interpelação do mecanismo do livro e da ingenuidade do leitor, se baseia assim, afinal de contas, numa pressuposição formal sem fundamento: a de que haja diferença de nível estilístico entre as partes do romance.

A questão que se impõe é: como um ensaio que utiliza uma descrição precária e superficial da estrutura do livro para sustentar uma comparação problemática sob muitos pontos de vista entre dois textos tão díspares conseguiu não só passar quase sem reparo crítico, mas ainda vigorar como item de primeira linha na fortuna crítica de Machado de Assis?

A resposta, quanto a mim, está na estrutura argumentativa do ensaio sobre *Dom Casmurro*, que se torna evidente pela articulação com o que lhe foi acrescentado para formar *Dois meninas*: a oposição construída ao longo do primeiro ensaio se revela, no escopo maior do volume, na sua verdadeira dimensão e importância, que é promover a oposição e o combate entre o despojamento da prosa realista e a “literatice” pegajosa da ideologia. Não é apenas a parte de Capitu contra a parte de Bento no romance de Machado que o crítico mobiliza, mas Helena Morley contra Euclides da Cunha (o modelo negativo implícito no ensaio de Schwarz).⁴

Na articulação dos ensaios, o analista não só monta um processo contra os “hábitos mentais arraigados e errôneos” de Bento e de seu leitor cativo (para usar as palavras de Gledson), como ainda alarga esse processo e essa denúncia até atingir em cheio a questão literária: o que está em pauta – ou melhor, o que está agora no banco dos réus, junto com o leitor ingênuo ou conivente – é também um modelo ou ideal de prosa literária nacional.

É por ser esse o verdadeiro combate que anima o livro que os argumentos podem contornar decididamente obstáculos tão notáveis quanto a diferente natureza dos textos a comparar ou o delicado problema da datação e autoria do livro assinado por Helena Morley. E é o interesse atual desse combate, bem como a possibilidade de reconquistar Machado de Assis como aliado na construção de um ideal de prosa realista moderna que talvez expliquem a sorte desse ensaio, último desenvolvimento do modo de ler com o pé atrás.

Notas

- 1 Apesar de neste artigo só comparecerem os textos afinados com a “ficção do tribunal”, vale lembrar que houve, desde a primeira hora, quem se mantivesse fora das linhas de desenvolvimento originadas no livro da crítica americana. Antonio Candido (1970, p.25), por exemplo, embora se refira ao livro de Caldwell no mesmo ano do seu lançamento, no estudo denominado “Esquema de Machado de Assis”, não dá maior importância às suas teses, pois não foca na culpa ou inocência de Capitu o interesse da obra, anotando: “o fato é que, dentro do universo machadeano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a conseqüência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida”. Outro crítico que se manteve fora do paradigma aqui estudado é Alfredo Bosi (1999), que em “O enigma do olhar” se contrapõe explicitamente à tradição inaugurada por Caldwell.
- 2 Em inglês, o livro intitulou-se *The deceptive realism of Machado de Assis – a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Em português, *Machado de Assis: impostura e realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*.

- 3 A respeito, para que não reste dúvida, leia-se também este trecho: “o leitor interessado no nervo social da forma artística estará reconhecendo ao vivo o conflito que organiza os romances da primeira fase de Machado de Assis [...]. Acho inegável que a questão figura com mais beleza, ou seja, com mais variedade, profundidade e humor, aqui no livro de Helena” (Schwarz, 1997, p.62).
- 4 Vê-se aqui o rendimento crítico de uma opção de gosto que também se encontra na apreciação recente de *Cidade de Deus*, bem como, pouco antes, na avaliação da poesia de Cacaso e Francisco Alvim, por um lado, e da de Augusto de Campos, por outro.

Referências bibliográficas

- BAPTISTA, A. B. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CALDWELL, H. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê, 2002.
- CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis: impostura e realismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- MEYER, A. *Textos críticos*. Org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PEREIRA, L. M. *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. 4.ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- _____. *Dois meninas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Paulo Franchetti é professor do Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Publicou, entre outros, *Alguns aspectos da teoria da Poesia Concreta* (Editora da Unicamp, 1989) e *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* (Ateliê, 2007). Em 2008 organizou, pela Ateliê, uma edição de *Dom Casmurro*. @ – paulo@iel.unicamp.br

Recebido em 10.2.2009 e aceito em 2.3.2009.