



Clássico e romântico como categorias de compreensão da literatura moderna na crítica de José Guilherme Merquior

Classic and Romantic as Analytical Categories in José Guilherme Merquior's Critical Essays on Modern Literature

Adriano Lima Drumond

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Bom Jesus, Piauí / Brasil

limadrummondjgm@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0754-9763>

Resumo: Não obstante as reservas no que se refere à validade heurística dos estilos de época, os termos “clássico” e “romântico” vêm propiciando bons rendimentos interpretativos quando aplicados a obras posteriores ao período clássico e ao romantismo. Não apenas críticos consagrados, mas também pesquisadores universitários têm ainda hoje se valido desses termos como categorias capazes de caracterizar e nos fazer compreender inclusive a literatura contemporânea. José Guilherme Merquior, crítico literário da segunda metade do século XX, recorreu a ambas as noções, tanto a de clássico quanto a de romântico. A primeira lhe serviu para situar esteticamente e analisar apropriadamente a poesia de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto publicada nos anos 50. Da noção de romântico, Merquior se utilizou no intuito de pensar a produção literária e artística moderna ocidental, a partir de Baudelaire. Este artigo se propõe discutir o emprego merquioriano de tais noções.

Palavras-chave: Romântico, Clássico, Merquior, Modernismo, Literatura moderna.

Abstract: Particularly since mid-20th century the literary studies see some problems in the heuristic usefulness of concepts like “period style”. Nevertheless the terms “classic” and “romantic” continue favoring interesting interpretations, when they are applied to analysis of works written after classical period and romanticism. Not only famous critics, but also many scholars make use of these terms in order to characterize and interpret the contemporary literature. José Guilherme Merquior, a literary critic of the mid-20th century, made use of both of them. “Classic” for the purpose of putting into aesthetic context and analysing appropriately Carlos Drummond de Andrade’s, Murilo Mendes’ and João Cabral de Melo Neto’s poetry published in the 1950s. “Romantic” for the purpose of reflecting on the western modern art and literature from Charles Baudelaire. This article aims to discuss the use of those terms by Merquior.

Keywords: Romantic, Classic, Merquior, Modernism, Modern Literature.

Como crítico literário, José Guilherme Merquior dedicou-se, sobretudo, à poesia. E seus maiores esforços de análise interpretativa e reflexão teórica se voltaram para uma produção poética iniciada em meados do século XIX, com Charles Baudelaire, “a tantos títulos manancial da tradição moderna em literatura” (MERQUIOR, 1990, p. 357), até à própria contemporaneidade do crítico fluminense, que nasceu em 1941 e faleceu em 1991.

Embora a obra baudelairiana marcasse uma proposta de encerramento da estética romântica, e essa, por sua vez, tivesse se insurgido contra a poética clássica (ou, mais precisamente, neoclássica), os estudos literários continuariam com frequência a recorrer aos conceitos de clássico e de romântico como categorias fundamentais, das quais vêm se servindo, ainda hoje, para compreender boa parcela da literatura posterior.

O recurso a ambas as categorias – clássico e romântico – se destaca na ensaística de José Guilherme Merquior. E esse notório defensor da função avaliativa e judicativa da crítica literária não as empregará, ao caracterizar aspectos da literatura moderna, sem lhes imprimir alguma distinção de valor. Dizendo de forma bastante direta, Merquior aplaudirá o caráter clássico, ao passo que criticará, no sentido negativo da palavra, o caráter romântico de uma obra.

Desde já, cumpre salientar que Merquior não nutriu aversão ao “romantismo como cultura, rico e fecundo” (MERQUIOR, 1980, p. 54), situado historicamente entre o fim do século XVIII e meados do XIX. O problema residiria na sobrevivência de certos elementos românticos na literatura produzida após o romantismo. A título de exemplo, o crítico fluminense, em *Razão do poema*, atribui ao poeta modernista Augusto Frederico Schmidt “reações neorromânticas e a campanha para voltar ao sério e triste lirismo convencional” (MERQUIOR, 2013, p. 48). Aquilatados os versos de Schmidt, conclui: “Não há dúvida: o neorromantismo é um defeito.” (MERQUIOR, 1980, p. 49)

Se considerarmos, todavia, que, seja o estilo de época, seja a sua sobrevivência extemporânea, no romantismo “o sentimento é o princípio de tudo” (VIZZIOLI, 2002, p. 139), e a “razão dev[e] brotar do sentimento” (VIZZIOLI, 2002, p. 139), então Merquior foi, sim, um crítico antirromântico. Em seu “Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil”, escrito em 1962, preconiza a proeminência supervisora da razão sobre o sentimento, e, também, sobre a fantasia, durante o processo da criação poética. Pois, segundo o autor, caso se

imponha o sentimento, o texto falhará no propósito comunicativo da poesia, uma vez que o “predomínio do sentimental [...] nada tem a comunicar, não transmite no interesse coletivo” (MERQUIOR, 2013, p. 183).

Quanto à fantasia hipertrofiada, esta

[...] prejudica a comunicação poética até o ponto em que o poeta se torna objeto ininteligível. Presença exagerada, desviada, com origem em todas as numerosas teorias que atribuem à imaginação do poeta uma ação livre, solta, sem obrigação de referir-se à realidade e sem o compromisso de se afastar dela tão somente para poder melhor apreendê-la. (MERQUIOR, 2013, p. 183)

O não comunicar do excesso de fantasia e o nada ter a comunicar do sentimento transbordante comprometem a qualidade do poema porque, na visão de Merquior (2013, p. 183), “[i]ndispensável é a comunicação, por via consciente, de significados de fundo coletivo, porque a poesia não pode ser um jogo de obscuridade e de inconsciência totais”.

Mas, em Merquior, a questão da permanência do “romântico” na literatura moderna integra uma discussão mais ampla, voltada para problematizar o formalismo. A propósito, se há um tema de evidência contínua na ensaística merquioriana, desde os primeiros textos publicados até os últimos, esse tema é o formalismo, um dos alvos prediletos da artilharia de um autor reconhecidamente afeiçoado a polêmicas.

Cabe observar que o pensamento e a obra de José Guilherme Merquior se situam numa época de intensa divulgação e discussão da teoria literária no Brasil, em especial, a partir de 1948, quando, recém-chegado dos Estados Unidos, Afrânio Coutinho se encarregara de apresentar por aqui o *new criticism* anglo-americano, ao mesmo tempo em que reivindicava uma reforma dos cursos de Letras e a profissionalização universitária do crítico literário. A campanha de Coutinho termina vitoriosa em meados dos anos 60, coincidindo com um processo de expansão das universidades tanto no Brasil quanto no exterior.

Concluída, pode-se dizer, a primeira etapa desse processo, que envolveu o crescimento numérico de instituições e de alunos matriculados, a conversão do curso de Letras em graduação e a regulamentação da pós-graduação nessa área, o estruturalismo francês encontraria no meio universitário nacional a acolhida que a cultura francesa vinha recebendo de nós havia mais de um século. Note-se que se trata de duas correntes da

crítica e da teoria literárias consideradas formalistas, o *new criticism* e o estruturalismo, o que dimensiona o impacto do formalismo no Brasil de José Guilherme Merquior.

De influência bem maior entre os estudiosos brasileiros do que a vertente anglo-americana, o estruturalismo francês teve no autor de *As ideias e as formas* um perseverante opositor. Esse seu posicionamento dizia menos respeito à antropologia de Claude Lévi-Strauss, de quem Merquior seria aluno na École des Hautes Études no fim dos anos 60, do que ao estruturalismo aplicado à crítica literária.

Pois em termos gerais, sobretudo entre replicadores das teorias e das metodologias estruturalistas, a abordagem crítica implicaria um sistemático descarte de aspectos considerados extratextuais (contexto histórico, biografia do autor, por exemplo) em favor de análises tidas por estritamente textuais. Diga-se de passagem, esse suposto alheamento metodológico, segundo Carlos Nelson Coutinho (2010, p. 9), explicaria pelo menos parte da larga disseminação do estruturalismo nas universidades brasileiras durante o período de maior severidade do regime civil-militar, um “período de *cultura esvaziada*: esvaziada de espírito crítico, de efetiva preocupação com as questões sociais e políticas”. Não obstante certa plausibilidade, a explicação de Coutinho suscita a pergunta: mas por que, então, o estruturalismo surgiu e prosperou em uma nação europeia, a França, onde não se sofria de nenhuma *cultura esvaziada*, nem de um regime autoritário equivalente ao nosso?

Para José Guilherme Merquior, a questão do estruturalismo, assim como o neorromantismo, integrava o problema maior, o do formalismo – o qual não afetava apenas as universidades brasileiras, mas também setores da inteligência e da cultura ocidentais; não se limitava a fatores situados no contexto da década de 60, e sim derivava de uma mentalidade herdada, ou apropriada, do romantismo.

No século XVIII, ensina Merquior (2015, p. 228), a industrialização e a urbanização da sociedade europeia teriam condicionado a marginalização social da arte. Àquela altura, artistas e escritores se deparavam com o “reconhecimento da autonomia da função estética”, por obra e graça de Immanuel Kant. Findo o romantismo, a condição marginal da arte somada à autonomia reconhecida pelo filósofo de Königsberg nutriria “o germe da mudança da arte em puro jogo abstrato, sem raízes no drama da cultura, sem lançar luz sobre os problemas da existência”, germe que diversos artistas e

escritores passariam a cultivar dentro da tradição moderna (MERQUIOR, 2015, p. 231).

É que a concepção merquioriana de literatura e de arte postula uma ligação vital entre as expressões literárias/artísticas e o mundo. Durante a década de 1970, o autor insistia na *crítica da cultura* como sendo a única tessitura efetiva desse vínculo. Cultura aí se deve entender por estrutura social, os costumes, os valores típicos, no caso, da modernidade. Trata-se de uma cultura ambiente marcada, segundo o autor, por “falsos padrões, coisificados e robotizantes” (MERQUIOR, 1965, p. 8). Por isso, para Merquior, nos anos 70, a literatura e a arte assumem, ou deveriam assumir, o *compromisso* de realizar a *crítica da cultura* nessa acepção, no propósito de resgatar a autenticidade ética da existência humana.

Já na década de 80, embora descrito de uma crise da cultura que nos enredasse em *falsos padrões, coisificados e robotizantes*, o autor preserva em sua concepção a ligação vital entre literatura/arte e mundo, porém estabelecida antes por um diálogo crítico com a cultura do que por uma crítica que significasse “uma repulsa maciça pela civilização moderna” (MERQUIOR, 1990, p. 358).

À revelia das diferenças que sua concepção apresentará dos anos 70 para os 80, a ausência dessa ligação, desse vínculo resultaria, para o crítico fluminense, numa literatura formalista, numa arte formalista, isto é, em *um puro jogo abstrato, sem raízes no drama da cultura, sem lançar luz sobre os problemas da existência* (MERQUIOR, 2015, p. 231). É esse, afinal, o ponto nevrálgico que Merquior associou ao caráter romântico presente em obras modernas:

De maneira geral, [...] na tradição da arte moderna, a persistência de elementos românticos não submetidos à nova economia estilística em sua dupla função referencial e poética atuou como fator de formalismo: de estreitamento da visão artística e de enfraquecimento da sua vitalidade comunicativa. (MERQUIOR, 2015, p. 242)

Constatamos, portanto, que o formalismo, aos olhos do autor, teria efeitos nocivos em relação tanto à literatura quanto à crítica literária. A primeira, uma vez formalista, estaria condenada a um *estreitamento da visão artística* e a um *enfraquecimento da sua vitalidade comunicativa*, aspectos atinentes ao vínculo entre literatura e mundo, arte e sociedade. E

uma vez formalista a crítica literária, a ela acometeria a incapacidade de dimensionar devidamente a amplitude da visão artística e a força da vitalidade comunicativa das obras não formalistas.

A querela entre críticos formalistas e críticos de abordagem sociológica, histórica, numa linha marxista ou não, fomentou realmente, nos anos 60 e 70, muitas acusações recíprocas baseadas em estereótipos e desentendimentos. Nesse contexto, Merquior reconhecia, sublinhe-se, as contribuições inestimáveis das correntes teóricas e críticas que, no decurso da primeira metade do século XX, reivindicavam atenção maior a elementos textuais até então quase de todo ignorados por análises que elegiam como chave de interpretação os dados biográficos, contextos históricos, características raciais, nacionais, geopolíticas, climáticas etc. Assim, para o crítico fluminense, havia-se de diferenciar formalismo de *análise formal*:

[...] o que consideramos insuficiente ou errôneo [...] *não é de modo algum a análise formal em si* – mas apenas a sua rarefação, o seu “emagrecimento” numa atenção à forma “pura”, esquecida da riqueza de significações que ela contém. Essa rarefação converte a análise formal em visão *formalista* [...]. (MERQUIOR, 2015, p. 268, grifos do autor)

Outro esclarecimento de Merquior a respeito do assunto encontra-se em *De Anchieta a Euclides* (2014)¹ subtintulado “breve história da literatura brasileira”. Dados os questionamentos dirigidos a esse gênero de trabalho – “A ‘história da literatura’ é atualmente uma disciplina caída no mais contrastador descrédito” (MERQUIOR, 1980, p. 43) –, o autor justificou o livro nestes termos:

Tudo está em saber ler a história no texto, em vez de dissolver o texto na História. Há histórias da literatura nas quais os textos não passam de pretextos para falar da realidade social ou “espiritual” de cada época. [...] Mas é preciso não esquecer que o texto literário só “fala” se posto em contexto – no contexto dos seus irmãos de gênero e estilo, e no contexto concreto de sua época. Se as verdadeiras obras literárias são, de fato, simples documentos, nem por isso deixam de ser monumentos – construções eminentemente referenciais, cujo sentido é inseparável da capacidade de representar, aludir, simbolizar. Arte é símbolo; literatura é arte [...]. O poder de referência ao mundo pertence à própria natureza da linguagem literária, em qualquer das suas encarnações estilísticas. (MERQUIOR, 2014, p. 32-33)

¹ Data de publicação do original: 1977

Retornemos à questão do formalismo/neorromantismo. Na verdade, o eventual predomínio do sentimento sobre a razão no processo de criação poética configuraria, para Merquior, uma fraqueza criativa, mas não uma atitude formalista propriamente dita. O enlace romântico-formalista nas obras de tradição moderna se manifestaria por outras vias, uma delas atinente à forma. O *fragmentarismo*, no sentido de “clara ou secreta desconfiança do esforço prolongado, da criação arquetetônica, e da contemplação trabalhadora”, consistiria num resquício romântico que, nas obras literárias e artísticas modernas, resultaria em formalismo (MERQUIOR, 2015, p. 244).

Merquior entende que a forma do fragmento, tal qual surge e se pratica no romantismo, se sustenta por uma justificativa filosófica que, posteriormente, se perderá. Segundo o crítico fluminense,

[...] o fragmento romântico espelha a nostalgia “religiosa” de um suporte transcendental, aquela *aspiração ao Todo* indissociável da alma romântica. Quando Novalis pondera que completar um objeto finito seria submeter-se a uma limitação [...], ao passo que o finito quebrado sugere o infinito; quando Victor Hugo afirma, na teoria do grotesco do prefácio de *Cromwell*, que ser incompleto “é a melhor maneira de ser harmônico”, vemos sem dificuldade que o fragmento romântico é devorado por uma carência de infinito [...]. (MERQUIOR, 2015, p. 245-246, grifos do autor)

Descrente de totalidades e infinitos, mergulhada na *vacuidade do ideal*, a literatura moderna viria a converter a “estética do fragmento” a uma “supervalorização da sensação de imediatez (ou de ‘espontaneidade’) como prova presumida de vitalidade estética” (MERQUIOR, 2015, p. 248).

Outros casos de formalismo de extrato romântico se refeririam à

excessiva individualização da produção artística, que [...] indica [...] uma tendência ao esfiapamento dos laços culturais entre o artista e a comunidade, traduzido no primado das mitopoéticas individuais sobre a fabulação de fundo coletivo. (MERQUIOR, 2015, p. 263)

[E à] mania de entender a originalidade como *antítese* absoluta da tradição e das convenções, em lugar de discerni-la como *integração superatória* da moeda social do estilo – como algo que transcende a herança social, e não que dela prescinde (MERQUIOR, 2015, p. 296).

Até o fim da década de 1970, José Guilherme Merquior esteve convencido do fato de que “formalismo e modernidade estética são irmãos inimigos” (MERQUIOR, 2015, p. 39), mas nunca deixará de acreditar na nocividade formalista do neorromantismo, desse “fantasma romântico” a assombrar a produção artística e literária moderna.

“Fantasma romântico” é a expressão que o crítico fluminense utiliza ao contestar a famosa tese de Octavio Paz, desenvolvida em *Os filhos do barro*, de “uma continuidade essencial entre romantismo e modernismo” (MERQUIOR, 1980, p. 48), uma vez que, nas palavras do autor mexicano:

Na Europa, os movimentos de vanguarda eram tingidos de forte coloração romântica, dos mais tímidos, como o expressionismo alemão, aos mais exaltados, como os futurismos da Itália e da Rússia. Dada e o surrealismo foram, quase nem é preciso dizer, ultrarromânticos. (PAZ, 2013, p. 140)

Continuidade essencial entre romantismo e modernismo (MERQUIOR, 1980, p. 48) porque os românticos teriam marcado o início da “tradição da ruptura”, que se prolongaria por grande parte do século XX. E porque tanto o romantismo quanto os movimentos literários posteriores ao século XIX e ao modernismo do século XX consistiriam em poéticas analógicas, já que “a história da poesia moderna é uma surpreendente confirmação do princípio analógico: cada obra é a negação e a ressurreição, a transfiguração de outras” (PAZ, 2013, p. 74), e irônicas, por se tratar a ironia de uma “estética do grotesco, do bizarro, do único” (PAZ, 2013, p. 81).

Onde Octavio Paz enxergaria continuidade, Merquior detecta, no entanto, justamente uma ruptura, como exposto em *O fantasma romântico e outros ensaios*:

Nenhuma poética da analogia apaga a distância entre a constante oscilação do expressivismo romântico entre dois polos míticos, o Eu e o Todo, nem entre a tremenda carga *idealizatória* do romantismo, e a vocação antimetafísica, o realismo psicológico, que inspiram os estilos do segundo oitocentismo. (MERQUIOR, 1980, p. 49, grifos do autor)

E onde o crítico mexicano enxerga prosseguimento da poética analógica, o crítico brasileiro detecta o princípio de uma poética alegórica. A alegoria em questão, Merquior a extrai de Walter Benjamin, no interesse de compreendê-la como “a dinâmica do sentido *outro*, negador de toda

transparência da subjetividade simbolizante”, como razão da “*obscuridade* essencial do texto moderno” (MERQUIOR, 1980, p. 53). Desse modo, destaca Merquior, “Benjamin surpreende seus primórdios [da alegoria] na obra mesma de fundação da lírica moderna: em Baudelaire” (MERQUIOR, 1980, p. 53) e “os expoentes máximos do alegorismo serem, em Benjamin, de um lado, Kafka, e de outro, o surrealismo” (MERQUIOR, 1980, p. 53).

Outras diferenças relativas à produção literária a partir do romantismo até o modernismo terão visibilidade sob a lupa merquioriana. Uma muito importante se apresenta na citação abaixo:

Os vitorianos [autores da segunda metade do século XIX, pós-românticos] viviam [...] no culto da arte-magia e da obra-fetichê. Embora em regra infensos ao halo aurático da psicofania romântica, praticavam a arte em si como uma atividade *cultural*. **A literatura era uma religião**; a obra literária, um talismã, um objeto laborioso, compenetradíssimo labor. Um era rito; outra, fetichê ou sacramento, ministrado por **uma seita redentora: a classe literária**. E foi aí que vieram **os modernos, esses bárbaros profanos**. Com eles, a mística da arte-religião cedeu lugar ao **humor da arte-jogo**. Dessacralizando a arte e desfetichizando a obra, os modernistas [...] *converteram a arte de rito artesanal em jogo experimental*. (MERQUIOR, 1980, p. 17)²

Para Merquior, portanto, o século XIX, com o romantismo e correntes posteriores denominadas de *vitorianas*, se caracterizaria pelo paradigma da sacralização da literatura, ao passo que o século XX, especialmente com os modernistas, se caracterizaria pelo paradigma oposto, isto é, o da dessacralização da literatura. A *arte-magia*, a *literatura-religião* marcaria a mentalidade dos escritores oitocentistas; a *arte-jogo*, a literatura como *jogo experimental* marcaria a mentalidade dos escritores novecentistas.

O modernismo constituiu um dos maiores interesses de Merquior, que chegou a planejar a escrita de um livro inteiramente dedicado ao assunto. Embora não tenha concretizado esse projeto, o autor nos legou um material robusto, em termos quantitativo e qualitativo, sobre o modernismo em geral e o brasileiro em particular. Uma valiosa contribuição sua a tal propósito refere-se ao fenômeno da *classicização* do nosso modernismo avançado, contribuição essa que, aliás, repercutirá em dois importantes trabalhos de

² Nas citações deste artigo, negritos são destaques meus; itálicos são do próprio autor.

Vagner Camilo, *Da rosa do povo à rosa das trevas* (primeira edição de 2001) e, mais recentemente, *A modernidade entre tapumes* (2020).

Merquior (1997, p. 199) se vale da noção de “classicismo modernista” para compreender “o terceiro segmento da poesia modernista, centralizado na maturidade de [Carlos] Drummond [de Andrade] e de Murilo [Mendes] e em João Cabral [de Melo Neto]”.

Para fins de esclarecimento, o *primeiro segmento* da poesia modernista brasileira reuniria as obras de um Mário de Andrade, de um Oswald de Andrade, de um Manuel Bandeira, as quais inauguram e consolidam, na década de 1920, o modernismo entre nós. Integrariam o *segundo segmento* as obras dos mesmos Carlos Drummond de Andrade e de Murilo Mendes, publicadas nos anos 30 e 40. O que os dois poetas mineiros e o pernambucano publicam na década seguinte, a de 50, comporiam o *terceiro segmento*, distinguido na citação acima por José Guilherme Merquior.

Desse modo, podemos compreender que *Claro enigma* (1951) e *Fazendeiro do ar* (1954), de Drummond, e especialmente os *Sonetos brancos* (1959), de Murilo Mendes, além da obra de João Cabral como um todo, teriam tomado um rumo novo em relação à trajetória da poesia modernista brasileira; rumo que Merquior caracterizou como *classicismo modernista*.

Para o crítico fluminense, essa produção poética de meados do século XX se impõe como “o apogeu do lirismo modernista” (MERQUIOR, 1997, p. 199), “a região mais ‘filosófica’ do império modernista [brasileiro]” (MERQUIOR, 1997, p. 199). Antes de explicar as razões de tão alto julgamento, vejamos o que é, afinal, o *classicismo modernista*, segundo José Guilherme Merquior.

Um aspecto fundamental dessa estética se revelaria na “atenuação dos efeitos do processo auerbachiano da mescla dos estilos” (MERQUIOR, 1997, p. 199). A *mescla estilística*, conceito mediante o qual o crítico alemão Erich Auerbach procurou caracterizar certos aspectos da dinâmica histórica da literatura ocidental, refere-se a um procedimento que contraria a separação de registros muito bem demarcada sob as convenções retórico-poéticas da tradição clássica. Sobre isso, esclarece-nos Auerbach (2007, p. 309):

Na estética clássica, o tema e a maneira de tratá-lo foram divididos em três categorias: o grandioso, trágico e sublime; depois, o médio, agradável e suave; e por fim, o baixo, ridículo e grotesco. [...] Uma classificação deste tipo corresponde à sensibilidade humana, ao

menos na Europa [...]. O que o século XIX realizou – e o século XX levou ainda mais adiante – foi mudar a base da correlação: tornou-se possível abordar com seriedade temas que até então pertenciam à categoria média ou baixa e tratá-los séria e tragicamente [...].

A *mescla estilística*, segundo Auerbach, consolida-se na obra de Charles Baudelaire, na qual o leitor se depara frequentemente com uma “contradição entre o tom elevado e a indignidade tanto do tema como um todo quanto de seus muitos detalhes” (AUERBACH, 2007, p. 309). E, segundo Merquior (1997, p. 59), “[n]a história da lírica nacional, o modernismo representa a instalação [da] ‘mescla estilística’”. Sendo assim, o *classicismo modernista* de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto *desinstalaria a mescla estilística*, procedimento que teria marcado os primeiros períodos do nosso modernismo.

De mãos dadas com o processo de atenuação ou eliminação da *mescla estilística* estaria o aprofundamento do caráter filosófico da poesia *clássico-modernista*. Esse aprofundamento, aos olhos de Merquior, é uma novidade que só o modernismo tardio traria para a literatura brasileira.

Cumprir registrar aqui que José Guilherme Merquior desvelou, no âmbito ocidental, uma importante linha de força da poesia em particular e da literatura em geral produzidas a partir de meados do século XVIII. Segundo o crítico fluminense, a lírica do alemão Johann Wolfgang von Goethe, escrita nos anos de 1770, inaugura uma “literatura [que] ‘pensa’ *por si*”, que “se tornou essencialmente uma espécie de debate humanístico *autônomo*” – em suma: que conquistou a “emancipação do pensamento literário” (MERQUIOR, 1975, p. 23).

Desde então, a literatura ocidental atravessaria uma longa trajetória em que, ao alcançar o século XX, “a *independência do pensar poético*” se coloca como “requisito do valor literário” (MERQUIOR, 1975, p. 26). A atitude que traduz a autonomia do pensamento na literatura é a *crítica da cultura*, motivada pelo seguinte contexto:

Antes mesmo de aparecer como uma característica intelectual da literatura de Goethe para cá, o fenômeno da autonomização do pensamento poético constitui uma resposta da literatura à crise *espiritual* da cultura burguesa. [...] A burguesia, como classe, emergiu e triunfou a braço com sérias carências em matéria de legitimação cultural do seu status e poder; a civilização industrial burguesa,

suplantando a sociedade tradicional do *Ancien Régime*, se defrontou desde cedo com a ausência ou tenuidade de valores comunitários partilhados pelo conjunto das camadas sociais, ou melhor, com o esgarçar-se daquele denominador comum cultural que, na ordem feudal e monárquico-feudal, subjazia às diferenças entre os valores de cada classe. (MERQUIOR, 1975, p. 26)

A *crise da cultura* figura como um dos temas mais importantes da ensaística de Merquior na década de 1970. Dois livros seus publicados nesse período, *Saudades do carnaval* (1972) e *Formalismo & tradição moderna* (1974), tratam do assunto de forma especial, sendo o primeiro subintitulado “introdução à crise da cultura”, e o segundo, “o problema da arte na crise da cultura”.

Nesse caso, o autor emprega a palavra *cultura* no sentido de cultura ambiente, isto é, em referência às estruturas sociais, às condições de vida, aos valores éticos e morais de uma sociedade. Nos anos 70, quando no pensamento merquioriano se entrelaçavam linhas de tradição humanística e marxista, sua avaliação da sociedade moderna burguesa é de que nela se sofreria, escreve Merquior em espanhol, de uma “declinación de la autenticidad del vivir”³ (1972, p. 380), e, em português, de uma “evanescência dos valores autênticos e sua substituição por falsos padrões, coisificados e robotizantes” (1965, p. 8).

Por conseguinte, a *crítica da cultura* significaria uma afirmação da *autenticidade do viver*, dos *valores autênticos*, um combate contra os *falsos padrões, coisificados e robotizantes* da sociedade burguesa. José Guilherme Merquior entende, pelo menos no que se refere ao seu pensamento expresso nos anos 70, que o *classicismo modernista* está “profundamente identificado com a implantação da *poesia do mundo* (da lírica de interpretação autônoma e globalizante do real) na literatura brasileira” (MERQUIOR, 1997, p. 199).

Se a *autonomia filosófica* da literatura se manifesta como *crítica da cultura*, e como exposto nos dois parágrafos acima, não teremos maiores dificuldades em deduzir que a *poesia do mundo*, conforme o autor, em *Formalismo & tradição moderna*, significa uma lírica que “realiz[a uma] abertura poética à realidade do mundo [...]” (MERQUIOR, 2015, p. 131).

³ “declínio da autenticidade do viver” (tradução nossa).

A obra que parece ser, na visão de Merquior, o epítome do *classicismo modernista* no Brasil é *Claro enigma* (1951), de Drummond, com seu “lirismo [...] de interrogação existencial”, com seu “desenvolvimento do poema filosófico” (MERQUIOR, 2012, p. 171). À semelhança do que já vinha estabelecendo a recepção crítica do poeta itabirano, entre *Alguma poesia* (1930) e o livro de 1951, José Guilherme Merquior distingue três fases. Na primeira, *Alguma poesia e Brejo das almas* (1934) “asseguram à mescla de estilos, à poesia séria feita de cotidiano, o seu talvez mais alto nível” (MERQUIOR, 1997, p. 196). Na segunda fase,

a retórica participante, forjada desde *Sentimento do mundo*, tende a uma uniformização de tom onde o não-nobre não tem relevo; a idealização e a emocionalização crescentes vão de par com uma ressolenização da linguagem. (MERQUIOR, 1997, p. 197)

Para Merquior, com essa *ressolenização da linguagem* – nada mais, nada menos do que uma *rarefação da mescla estilística* – a partir da segunda fase, na qual constam *Sentimento do mundo* (1940) e *A rosa do povo* (1945), “a língua drummondiana se encaminha, em ritmo e em imagem, para o classicismo filosófico de *Claro enigma*” (MERQUIOR, 1997, p. 197). É interessante notar que essa caracterização da obra poética de Carlos Drummond de Andrade não vai pelo caminho muito usual de formar uma dicotomia entre a segunda e a terceira fase, entre *A rosa do povo* e *Claro enigma*.

Também é importante frisar que, segundo José Guilherme Merquior, o fenômeno da classicização do modernismo não teria ocorrido somente no Brasil. Pelo contrário, destaca o autor, a sucessão das três fases iniciais do poeta itabirano corresponderia “em certos aspectos à evolução por volta de 1930, do estilo poético de um T. S. Eliot, após a *Stilmischung*⁴ de *The Waste Land*” (MERQUIOR, 2012, p. 171), com a diferença importantíssima de que “[e]m Drummond [...] o novo estilo ‘puro’ não trouxe consigo sequer uma ‘restauração’ ideológica” (MERQUIOR, 2012, p. 171-172).

Mas o *novo estilo puro* da poesia drummondiana, assim como o da poesia de Murilo Mendes e de João Cabral de Melo Neto, não transigiria com uma “idealização da cena lírica” (MERQUIOR, 2012, p. 103), nem

⁴ *Stilmischung*: “mescla estilística” em alemão.

retomaria o “léxico ‘literário’ convencional de antes do modernismo” (MERQUIOR, 2012, p. 257-258). Desse modo, não se poderia dizer, afiança o crítico fluminense, que se trataria de um recuo passadista por parte desses poetas, ou de um abandono das hostes modernistas, mas, sim, da exploração de outras possibilidades ainda dentro do território do modernismo. O *novo estilo puro* não seria “menos moderno” do que “a ótica grotesca em ‘estilo mesclado’” (MERQUIOR, 2012, p. 171).

Outro aspecto da classicização do modernismo que Merquior observa, particularmente em Carlos Drummond de Andrade, é “a *predominância das formas métricas sobre o verso livre*” (MERQUIOR, 2012, p. 184). Acerca disso, detalha o crítico:

Ora, a partir de Claro enigma, Drummond não só multiplica o uso da redondilha maior, [...] mas ainda confia ao decassílabo, sozinho ou em posição hegemônica, algumas de suas mais densas mensagens poéticas [...]. Além disso, recorre de bom grado ao soneto [...]. [...] também a rima passa a ser de uso mais constante e mais variado desde Claro enigma [...]. (MERQUIOR, 2012, p. 184-185, grifos do autor)

O emprego da redondilha maior – metro consagrado na linguagem poética e musical popular – talvez não nos soe tão clássico quanto Merquior tentasse nos fazer crer. Porém, a mais disseminada regularidade métrica contrasta, de fato, com um dos recursos emblemáticos das primeiras gerações modernistas: o verso livre. Já o soneto e o decassílabo, forma e metro que a poesia clássico-renascentista consolidou na literatura de língua portuguesa, não há dúvida, constituem marcas de uma classicização.

Ainda outro possível aspecto classicizante do modernismo seria o “simbolismo abstrato, refratário à figuração da empiria social” (MERQUIOR, 2012, p. 260). Com *simbolismo abstrato*, Merquior quer referir-se a uma espécie de *mimese*⁵ típica da arte clássica, no que esta se contraporía ao realismo da arte naturalista. Em *Verso universo em Drummond*, Merquior (MERQUIOR, 2012, p. 259-260) explica que

[...] o conceito de “classicismo” implica [...] a ideia de *estilização*: com efeito, não há classicismo sem uma certa abstração do real.

⁵ Merquior preferia escrever *mimese*, e não *mimesis* ou *mimese*. Por se tratar de uma discussão em torno de seus textos críticos, manteve a grafia de sua preferência.

Antes mesmo de seguir o cânon antigo, toda mimese classicista – seja ela plástica ou literária – se despoja deliberadamente do desejo de representação “realista”, concreto, da natureza e da sociedade. Então o contrário do clássico já não é romântico; é (ou facilmente se torna) “naturalista”. Não apenas o naturalismo cientificista à Zola, mas o naturalismo em geral, no sentido em que se fala do “naturalismo de Caravaggio”.

Creio podermos inferir da citação acima que, na visão merquioriana, a mimese parece se enriquecer ao estilizar a realidade, na mesma proporção talvez em que se empobreça ao procurar copiá-la fidedignamente; parece potencializar-se ao abstrair-se do real, em vez de pretender *fotografá-lo*.

Em ensaio publicado em 1965, “As contradições da vanguarda”, José Guilherme Merquior se inclui na fileira dos críticos que, a exemplo de G. Lukács e B. Brecht, se empenharam em formular um conceito de *realismo* não coincidente com o das propostas da escola literária do século XIX. Assim, Merquior (1965, p. 5) define *realismo* como “a orientação mais forte e rica da literatura moderna”, de modo que o conceito abarque as “tentativa[s] de exprimir a realidade da experiência cotidiana”, nem tanto “de maneira sociológica, documental”, mas “frequentemente de forma visionária, fantástica, alusiva e simbólica” (MERQUIOR, 1965, p. 6). O que garantiria a *realidade* desse *realismo*, isto é, os vínculos entre arte e sociedade, literatura e mundo, seria a presença – de um jeito ou de outro – do cotidiano no produto mimético.

Ao fim e ao cabo, parece inserir-se nesse conceito de *realismo* o que o crítico fluminense, em outros ensaios posteriores citados aqui, entenderá por *poesia do mundo*, a poesia que *realiza uma abertura poética à realidade do mundo* – e *realidade do mundo* no sentido de *realidade da experiência cotidiana*.

Não cabendo aqui aprofundarmo-nos nas reflexões que José Guilherme Merquior, sobretudo nos anos 60, desenvolveu sobre lírica com base na filosofia heideggeriana, podemos pelo menos dizer que o interesse do autor pela *realidade da experiência cotidiana* na poesia moderna equivaleria a uma investigação acerca do *dasein*, que poderia ser “mostra[do] [...] tal como el[e] é *antes de tudo* e na *maioria das vezes*, [na] *cotidianidade mediana*” (HEIDEGGER, 2015, p. 54).

Nesse período, Merquior insiste – muito heideggerianamente; derridianamente, nem tanto – na superação da metafísica não só pelo

pensamento filosófico, mas também pelo *pensamento poético*. Em “O idealismo do significante (a *Grammatologie* de Jacques Derrida)”, esta explicação da filosofia de Heidegger é uma expressão do que então pensava o próprio Merquior (1975, p. 63):

[...] a essência da escrita, solidária da questão do ser, só pode ver a luz através da destruição do conceito clássico do escrito, da mesma forma que o verdadeiro sentido do ser só pode ser indicado na destruição da metafísica enquanto primado do ente.

Se foi Charles Baudelaire quem “realizou o máximo de abertura poética à realidade do mundo” (MERQUIOR, 2015, p. 131) desde a conquista da *autonomia filosófica* com Goethe, não teria sido, porém, o poeta oitocentista francês o pioneiro da propositura de um “princípio efetivo de interpretação da realidade”, na medida em que sua “poesia do mundo [ainda é] sem *centro ontológico*” (MERQUIOR, 1997, p. 41).

Exemplo de poesia dotada de *centro ontológico* será a de Mallarmé, cujo

[...] projeto [...] nunca foi rejeitar o mundo sensível; inimigo confesso do transcendentalismo, [Mallarmé] pretendia, ao contrário, descobrir na imanência a cintilação multiforme do significado e do ser. A poesia *objetiva*, onde a generalidade brota da imagem concreta e os sentimentos se exprimem através do plástico, é a elaboração suprema do simbolismo e o seu mais valioso legado à lírica contemporânea. (MERQUIOR, 1997, p. 39)

Logo, se o modernismo classicizado se responsabiliza pelo surgimento de uma *poesia do mundo* na literatura brasileira, definida como *lírica de interpretação autônoma e globalizante do real*, concluímos que, para Merquior, um livro como *Claro enigma* representaria entre nós a dimensão baudelaireana da *lírica aberta ao mundo* e a dimensão mallarmaica da *lírica com princípio efetivo de interpretação da realidade*.

Conquanto o modernismo classicizado *estilize a realidade e abstraia o real*, os elementos do cotidiano nele se impõem. A endossar o pensamento merquioriano, se quisermos exemplos dessa presença, encontraremos um excelente nesta belíssima imagem do soneto “Oficina irritada” de *Claro enigma*: “Esse meu verbo antipático e impuro / há de pungir, há de fazer sofrer, / *tendão de Vênus sob o pedicuro*.” (ANDRADE, 2009, p. 320, grifo meu).

O verso em destaque é um exemplo especialmente feliz por conciliar o universo mitológico, representado pela deusa romana do amor, com a banalidade de uma cena de tratamento estético das unhas do pé. Aqui, o moderno não se rende, apequenando-se, a um saudosismo da grandiosidade do clássico, e, sim, deste se vale como elemento de revitalização de si mesmo – da própria modernidade –, que se enrobustece.

Claro enigma despertou muita contrariedade tanto no calor de sua publicação, em 1951, quanto algumas décadas depois. O autor que antes, com *Sentimento do mundo* (1942) e *A rosa do povo* (1945), conquistara o reconhecimento de excepcional poeta engajado, conhecedor de como aliar qualidade estética e força de denúncia e reflexão sobre questões sociais, se depararia então com acusações de *deserção ideológica*, de *conservadorismo*, de *formalismo*, de *retroação neoclássica* etc.

Em *Da rosa do povo à rosa das trevas*, Vagner Camilo (2005) investigou as polêmicas em torno da história da recepção de *Claro enigma*, e elenca nomes de críticos, hoje ilustres, que manifestaram opinião pouco favorável à obra. É nesse contexto, especificamente entre a década de 50 e a de 60, que José Guilherme Merquior se empenharia em considerar *Claro enigma* sob outra perspectiva de interpretação e julgamento.

Vagner Camilo (2005, p. 43) viu em Merquior “quem melhor compreendeu e soube dar o devido valor à guinada de *Claro enigma*”. Entretanto, o autor de *Verso universo em Drummond* não atingiu desde logo tal *melhor compreensão*. Em ensaio escrito em 1965, Merquior (2013, p. 100) admitia:

Eu próprio compartilhei um dia dessa visão [que a seguir se esclarece], arremetendo contra a má vontade intransigente dos insensíveis ao valor da forma – mas sem ousar um pio a favor dos temas (tão incômodos) do melancólico fazendeiro do ar!

O primeiro passo da reconsideração crítica merquioriana sobre *Claro enigma* se deu na direção de um reforço do entendimento de que, “do ponto de vista estrito do estético, não há hipótese de a forma não corresponder, plenamente, ao conteúdo [...], simplesmente não há o dualismo forma-e-conteúdo: existe apenas a unidade das formas significativas” (MERQUIOR, 2013, p. 100).

O passo seguinte parece ter sido um refinamento do conceito de *poesia participante*, condição da qual muitos críticos, sem hesitar, excluíam o livro de 1951. Em ensaio escrito em 1962, Merquior (2013, p. 212) afirma:

O Drummond desde 1951 é mais dorido e recatado do que nunca; mais memória que qualquer ação; mais pesquisa humana do que análise situada, mais abstrato, mais reduzido e também mais puro – porém se isso contraria a missão da poesia, o significado da sua “participação”, só pode ser para os crentes num tipo de ação estranho à própria essência da literatura.

Nos anos 60, período em que a atmosfera dos discursos nacionalistas e os ventos marxistas impactavam fortemente o pensamento de Merquior, este se preocupou em conciliar, na sua concepção de poesia, independência estética e contato com o mundo, criação e participação. Menosprezando qualquer caráter panfletário em literatura, abominando o dito realismo socialista, José Guilherme Merquior (2013, p. 229) desenvolveu então a fórmula da “responsabilidade social do artista”, no sentido de “necessidade propriamente estética, e não ética, como se no fundo não se tratasse de um problema social ou como se tal problema não fosse nem urgente nem relevante”.

Nessas condições, tão abrangentes, não se poderia negar a *Claro enigma* o resultado de uma *responsabilidade social* do poeta. No livro de 1951 haveria participação social e política tanto quanto nos livros de 1942 e 1945, ainda que em registros diferentes.

Um hipotético terceiro passo da reconsideração crítica merquioriana sobre *Claro enigma* poderia ser o da constatação de que a literatura moderna ostentaria uma autonomia filosófica que a conduz a travar uma incansável crítica da cultura, um persistente combate contra os *falsos padrões, coisificados e robotizantes*, da sociedade burguesa. De fato, Merquior (1997, p. 197) escreverá, em ensaio de 1968, que *Claro enigma* é um “fruto refinado da poesia do pensamento, da *poesia do mundo* como ‘lírica filosófica’, não só em seu conteúdo, mas também em sua forma: poesia filosófica como ‘gênero’”.

Ainda de forma hipotética, penso que o quarto passo, e a consumação, desse processo seja a compreensão do *modernismo classicizado, a região mais “filosófica” do império modernista, o apogeu do lirismo modernista*, conforme vimos páginas atrás. Contudo, já entre o segundo e o terceiro passo, José Guilherme Merquior terá reconhecido plenamente o valor da fase drummondiana de *Claro enigma*, ao escrever esta passagem: “Desejaria

estar afastado de todo gosto simplesmente pessoal, para proclamar nesse último poeta [o Drummond de *Claro enigma*, de *Fazendeiro do ar*] o melhor dos três” (MERQUIOR, 2013, p. 44) – os outros dois, aos qual ele se refere, seriam o de *Alguma poesia* e o de *A rosa do povo*.

**

Afirmei inicialmente que Merquior aplaude o caráter clássico, ao passo que critica, no sentido negativo da palavra, o caráter romântico de uma obra moderna. O que determina essa avaliação, que opõe os dois termos, é uma concepção crítica conforme a qual a literatura/a arte deve manter um vínculo com o mundo, deve *lançar luz sobre os problemas da existência*, não podendo transformar-se em *puro jogo abstrato, sem raízes no drama da cultura*. A crítica merquioriana põe em negrito as cinco últimas letras da palavra estética, ou seja, ética.

Durante as décadas de 60 e 70, José Guilherme Merquior acusava, de forma sistemática, os *falsos padrões, coisificados e robotizantes*, da sociedade moderna. Diante dessa conjuntura, o artista haveria de fazer valer sua *responsabilidade social*, e tomar como atitude a *crítica da cultura*, mas sem se render a uma *excessiva individualização da produção artística*, sob o risco de um *esfiapamento dos laços culturais entre o artista e a comunidade*. Do contrário, a arte apenas estaria a serviço da preservação da *ausência ou tenuidade de valores comunitários partilhados pelo conjunto das camadas sociais* (MERQUIOR, 1975) no mundo moderno.

Nos anos 80, Merquior abraçou o liberalismo, do que decorreram mudanças drásticas na sua mundividência. Passou então a questionar a realidade de uma crise da cultura e, conseqüentemente, da necessidade artístico-literária de uma crítica da cultura. Deixou de enxergar tantos males desumanizantes na modernidade. Afastou-se da ótica filosófica heideggeriana. Porém, jamais perderia as razões e o ânimo de afirmar e/ou exigir um vínculo entre literatura e mundo, arte e sociedade, sempre convicto de que *o poder de referência ao mundo pertence à própria natureza da linguagem literária, em qualquer das suas encarnações estilísticas*. A obra que não exercesse esse poder cometeria o pior dos crimes estéticos de acordo com a legislação merquioriana: o formalismo. E, assim, essa obra não seria digna de receber o complemento *de arte*.

Para o Merquior, tanto das décadas de 60 e 70 quanto da década de 80, o lastro romântico, eventualmente presente em obras posteriores

ao romantismo, implicará *formalismo* – um comprometimento da *natureza da linguagem literária*. Já a presença específica do clássico na poesia do modernismo brasileiro revelaria não uma atitude poética retroativa, conservadora e alheia às questões do mundo e da sociedade. Surpreendentemente, segundo o autor, em *Verso universo em Drummond*, o *modernismo classicizado* nada tem de *formalista*. Aliás, é nessa produção dos anos de 1950, concentrada na autoria de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, que a autonomia filosófica da literatura se estabelece, de fato, na poesia brasileira.

Sem dúvida, um precioso resultado de todo esse pensamento crítico e da validade do recurso a categorias como “clássico” e “romântico” é a valorização e a compreensão devidas a um livro como *Claro enigma*, uma das obras mais injustiçadas da história da literatura brasileira. Na contracorrente das acusações de *formalismo* e *restauração ideológica*, além da denominação pejorativa de *neoclássica*, José Guilherme Merquior expôs a qualidade *participante* e as potencialidades estéticas desse exemplo maior do modernismo *classicizado*, adjetivo posto sem constrangimentos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 2º vol. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

AUERBACH, Erich. *As flores do mal e o sublime*. In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007. p. 303-332. (Coleção Espírito Crítico).

CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2005.

COUTINHO, Carlos Nelson. *O estruturalismo e a miséria da razão*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada de Márcia Sá Cavalcante. 10. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2015. (Coleção Pensamento Humano)

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MERQUIOR, José Guilherme. As contradições da vanguarda. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 31, set-out de 1965. p. 3-20.

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica (1964-1989): ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 4. ed. ampl. São Paulo: É Realizações, 2014.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo & tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *O estruturalismo dos pobres e outras questões*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. (Coleção Diagrama – Vol. 2).

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. Situación del escritor. In: MORENO, Cesar Fernandez (coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores; Paris: UNESCO, 1972. p. 372-388. (Serie América Latina en su cultura).

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Tradução de Marly de Oliveira. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify; Fondo de Cultura Económica, 2013.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 137-156. (Coleção Stylus)