

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MARCELO BURMANN DOS SANTOS

MACHADO DE ASSIS: CINISMO E REALISMO

**VITÓRIA
2018**

MARCELO BURMANN DOS SANTOS

MACHADO DE ASSIS: CINISMO E REALISMO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares.

VITÓRIA
2018

MARCELO BURMANN DOS SANTOS

MACHADO DE ASSIS: CINISMO E REALISMO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Ana Aguiar Cotrim

Membro Titular Externo (UNB)

Prof^a. Dr^a. Vera Aguiar Cotrim

Membro Suplente Externo (USP)

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

Membro Titular Interno (UFES)

Leonardo Mendes Neves Félix

Membro Suplente Interno (UFES)

Prof. Dr. Luis Eustáquio Soares

Orientador e Presidente da Comissão (UFES)

Vitória, _____

A Sani Gomes, por tudo que vivemos e viveremos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Aroldo Oliveira dos Santos e Ivonete Burmann, que sempre acreditaram no papel transformador da educação em nossas vidas;

Aos meus mestres do ensino básico, Juliana Santos e Francisco Grijó, que me colocaram nas sendas da Literatura, sobretudo nas trilhas do Bruxo do Cosme Velho;

Aos amigos que conheci nesta travessia pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, El-Buainin Vieira Machado Nunes, Rogério Rufino de Oliveira e Shíntia Gottardi de Almeida;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de bolsa de estudos nesta passagem pelo Mestrado em Letras;

Ao Grupo de Estudos Anticoloniais da UFES, em especial a André Serrano Macedo, Andressa Santos Takao e Tânia da Silva;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, a toda equipe de profissionais, que se empenham tanto pela qualidade de ensino do PPGL;

A Ana Aguiar Cotrim e Sérgio da Fonseca Amaral, que dedicaram tempo para a leitura da presente dissertação e teceram considerações de suma importância ao meu trabalho;

A Aila Ferreira Felício e Liliane Salera Malta por me reparar traduções;

A Luis Eustáquio Soares, um grande amigo e um grande intelectual, que, em cada prosa, proporciona-me reflexões fundamentais sobre os problemas suscitados pelo nosso tempo;

Ao povo brasileiro altivo e combatente!

*Os defuntos têm meios visquentos, muito
hipócritas de vencer.*

(Mário de Andrade)

Late-se como se morre, tudo é ofício de cães.

(Machado de Assis)

*O país real, esse é bom, revela os melhores
instintos; mas o país oficial, esse é caricato e
burlesco.*

(Machado de Assis)

RESUMO

A presente dissertação analisou o problema do cinismo e do realismo na obra de Machado de Assis (1839-1908). Sabe-se que Machado figura o panteão dos cânones das literaturas nacionais, quiçá internacionais. Não à toa, revisitar a obra do nosso grande realista constituiu uma tarefa árdua, uma vez que, sobre ela, já se disse tudo aparentemente: da crítica de folhetim, passando pelos meandros da crítica especializada — de cariz biográfico, formalista, sociológico etc. — é facilmente constatado o prestígio de que, ainda no mundo contemporâneo, a obra machadiana goza. Assim, sem jamais abrir mão de frequentar essa fortuna crítica, postulou-se o problema que empreendemos nesta pesquisa, revendo Machado mais uma vez: a relação entre desenvolvimento de forças produtivas capitalistas na colônia, a peculiaridade do capitalismo brasileiro e como as práticas coloniais e semicoloniais do Brasil do oitocentos são conformadas na obra do nosso autor. Para isso, serviu-nos de insumo teórico inicial a obra *Crítica da Razão Cínica* (2012), de Peter Sloterdijk, que nos iluminou na compreensão do cinismo como maneira de conceber as relações inter e intraclasses sociais na modernidade capitalista efetiva (ECHEVERRÍA, 2011), sem abrir mão, contudo, do elemento cínico da antiguidade, isto é, a insolência ou o riso plebeu, artifício capaz de perturbar as condutas dos sérios ou dos conformistas. Também são imprescindíveis, para esta pesquisa, os estudos estéticos marxistas de Györg Lukács ao longo de seus mais de quarenta anos de reflexão e de produção bibliográfica acerca dos desdobramentos e das configurações da realidade em constante mutação em matéria de ficção, com destaque para narrativas. Ou seja, o problema do realismo com a realidade. Outro estudo para o qual temos grande dívida são as investigações de Roberto Schwarz, sobretudo em *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000b), que nos trouxe luz para a investigação dos problemas da forma do romance machadiano que elencamos para fins analíticos, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e a peculiaridade do capitalismo brasileiro do século XIX. Dessa forma, dentro dos limites das investigações proporcionados por um breve período acadêmico de mestrado, é que tentamos singelamente prestar uma contribuição à fortuna crítica de um dos escritores mais extraordinários da literatura brasileira.

Palavras-chave: Machado de Assis. Cinismos. Realismo. Brasil. Capitalismo.

ABSTRACT

The present thesis analyzed the problem of cynicism and realism in the work of Machado de Assis (1839-1908). It is known that Machado is the pantheon of the canons of national literatures, perhaps international ones. Not surprisingly, revisiting the work of our great realist was an arduous task, since everything has apparently been said about it: from the daily newspapers critiques, through the meanderings of specialized critiques - biographical, formalist, sociological, and so on. - it is easy to see the prestige that Machado's work still has in the contemporary world. Therefore, without ever giving up these critical essays, the problem we undertook in this research was postulated while reviewing Machado once more: the relation between the development of capitalist productive forces in the colony, the peculiarity of Brazilian capitalism, and how Brazilian colonial and semi-colonial practices of the eight hundred are conformed in the work of our author. For this, Peter Sloterdijk's *Critical of Cynical Reason* (2012), which illuminated us in the understanding of cynicism as a way of conceiving inter- and intra-class relationships in effective capitalist modernity, was used as an initial theoretical input (ECHEVERRÍA, 2011), without giving up, however, the cynical element of antiquity, that is, insolence or plebeian laughter, a device capable of disturbing the conduct of serious or conformists. The Marxist aesthetic studies of Györg Lukács during his more than forty years of reflection and bibliographical production about unfolding and configurations of the constantly changing reality of fiction, with emphasis on narratives, are also essential for this research. That is, the problem of realism with reality. Another study for which we have great debt are the investigations of Roberto Schwarz, especially in *A master on the periphery of capitalism* (2000b), who has brought us the light to investigate the problems of the Machado novel that we list for analytical purposes, *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1881), and the peculiarity of nineteenth-century Brazilian capitalism. Thus, within the limits of the research provided by a short academic master's degree, we try simply to contribute to the critical essays of one of the most extraordinary writers in Brazilian literature.

Keywords: Machado de Assis. Cynics. Realism. Brazil. Capitalism.

RESUMEN

La presente tesis analizó el problema del cinismo y del realismo en la obra de Machado de Asís (1839-1908). Se sabe que Machado figura el panteón de los cánones de las literaturas nacionales, tal vez internacionales. No en vano, revisar la obra de nuestro gran realista fue una tarea ardua, una vez que acerca de su obra ya se ha dicho todo aparentemente: de la “crítica de folhetim”, pasando por los expertos de la crítica especializada — de cariz biográfico, formalista, sociológico etc. — es fácilmente constatado el prestigio de que, aún en el mundo contemporáneo, la obra machadiana disfruta. Así, sin jamás abdicar de frecuentar esa fortuna crítica, se postuló el problema que emprendimos en esta investigación, planeando acerca de Machado una vez más: la relación entre el desarrollo de fuerzas productivas capitalistas en la colonia, la peculiaridad del capitalismo brasileño y cómo las prácticas coloniales y semicoloniales de Brasil de ochocientos se conforman en la obra de nuestro autor. Para ello, sirvió de insumo teórico inicial la obra *Crítica de la Razón cínica* (2012), de Peter Sloterdijk, que nos aclaró en la comprensión del cinismo como manera de concebir las relaciones ínter e intraclases sociales en la modernidad capitalista efectiva (ECHEVERRÍA, 2011), sin renunciar, sin embargo, al elemento cínico de la antigüedad, es decir, la insolencia o la risa plebeya, artificio capaz de perturbar las conductas de los serios o de los conformistas. También son de vital importancia, para esta investigación, los estudios estéticos marxistas de Györg Lukács al largo de sus más de cuarenta años de reflexión y producción bibliográfica sobre los desdoblamientos y las configuraciones de la realidad en constante mutación en materia de ficción, con énfasis en las narrativas. Es decir, el problema del realismo con la realidad. La investigación de Roberto Schwarz es otro estudio que lo consideramos y tenemos gran deuda, sobretudo su obra *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000b), que trajo la luz para la investigación de los problemas de la forma de la novela machadiana que enumeramos con fines analíticos, *Memorias póstumas de Brás cubas* (1881), y la peculiaridad del capitalismo brasileño del siglo XIX. De esta manera, aunque con los límites de las investigaciones proporcionadas por el corto período académico de maestría, es que intentamos de manera sencilla aportar una contribución a la fortuna crítica de uno de los escritores más extraordinarios de la literatura brasileña.

Palabras clave: Machado de Asís. Cinismos. Realismo. Brasil. Capitalismo.

LISTA DE ABREVIATURA

MPBC Memórias Póstumas de Brás Cubas

Sumário

1 INTRODUÇÃO	13
2 MACHADO DE ASSIS E A POÉTICA <i>KYNIKE</i>	21
2.1 <i>Kynismos</i>	26
2.1.1 Machado de Assis e a tradição luciânica	32
3 CINISMO	36
3.1 Liberalismo, escravidão e cinismo: as ideias dentro do lugar.....	40
4 MACHADO DE ASSIS E O REALISMO	52
4.1 Estilização de classe: a sede de nomeada	58
5 À GUIA DE CONCLUSÃO	64
REFERÊNCIAS	71

1 INTRODUÇÃO

É um lugar-comum, na crítica literária, apontar a vasta bibliografia de estudo acerca da obra de Machado de Assis. De fato, a obra do autor goza de um estatuto de crítica sem precedente na Literatura Brasileira. É conhecida, por exemplo, a carta de Quintino Bocaiúva, publicada no livro *Teatro de Machado de Assis*, vol. I, em 1863, o qual contém duas comédias do autor, *O caminho da porta* e *O protocolo*. A missiva é uma espécie de “conselho literário” que o jovem Machado havia solicitado ao amigo. A carta se tornou célebre pela opinião incisiva de Bocaiúva endereçada à continuidade do nosso autor em matéria de drama¹, para o qual, as comédias do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* “são para serem lidas e não representadas” (BOCAIÚVA apud MASSA, 1973, p. 325), opinião com a qual a crítica isolou a obra dramática de Machado de Assis, segundo Jean-Michel Massa (1971).

Em que pese esse argumento a respeito do drama machadiano, importa-nos aqui salientar que, desde as publicações da juventude, a obra de Machado encontrou alento na crítica literária. Antônio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, fornece o tom dessa crítica:

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, *as sucessivas gerações e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias*. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podem deixar de ao menos pressentir os outros (CANDIDO, 1995, p. 18, *itálico nosso*).

Que se pense nas sete conferências proferidas por Alfredo Puyol, de 1915 a 1917, informando dados da vida de Machado ao ilustrar sua obra; ou na biografia romanceada de Machado de Assis realizada por Lúcia Miguel Pereira na década de 30; ou em outra biografia, de Godin da Fonseca, *Machado de Assis e o Hipopótamo*: uma revolução biográfica, a qual sugere uma interpretação sobre o autor e sobre sua obra embasada na psicanálise freudiana; de outro viés, menos biográfico, que se pense no grande trabalho de José Galante de Souza na recolha e na organização de fontes para estudos sobre a obra do Bruxo do Cosme Velho; ou

¹ Dois anos antes, em 1861, Machado de Assis publica sua primeira peça, *Desencantos*, editada por Paula Brito. Pouco antes dessa publicação, o jovem Machado ensaiara pequenas peças publicadas na *Marmota*, como *Odisseia dos Vinte Anos* e *Hoje Avental, Amanhã Luva* em 1860. A este respeito, cf.: MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870)*. Trad. Marco Aurélio de Moura Mato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

na crítica de cunho filosófico e sociológico realizada por Barreto Filho, Astrojildo Pereira, a própria Lúcia Miguel Pereira, Afrânio Coutinho, Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, Jhon Gledson etc.

Como se nota, não é nossa intenção esgotar o arcabouço crítico da obra machadiana. Mas, do muito que ela nos diz, fica-nos este problema inicial na nossa pesquisa: se sobre a obra de Machado de Assis aparentemente se disse tudo, por que estudá-la novamente? Este foi o problema preambular surgido no ensejo de estudarmos Machado de Assis, mais uma vez.

O motivo condutor que nos levou a empreender a obra de Machado nesta pesquisa, sem dúvida, encontra afinidade com seu tempo, à maneira como Antonio Candido (1995) assinalou acima. Ou seja, para parafrasear Bolívar Echeverría (2011), este é o tempo no qual o cinismo torna-se, paradoxalmente, uma das formas mais eficientes de racionalização do debate público (não sem confundir, tendenciosamente, público do privado, vice-versa), sobretudo das ditas sociedades ocidentais, personificado em líderes políticos, religiosos, instituições, grandes mídias, falastrões, enfim, o cinismo é “o sintoma mais característico da civilização atual” (ECHEVERRÍA, 2011, p. 189, tradução nossa). Além disso, cumpre aqui já destacar uma das obras que nos serviram de inspiração para abordagem de que iremos tratar neste texto, a obra seminal de Peter Sloterdijk, *Crítica da Razão Cínica* (2012).

No geral, parece-nos que a crítica literária tratou o cinismo *en passant* ou como apêndice na obra de Machado de Assis. Das poucas bibliografias a que tivemos acesso sobre o tema tratado, o cinismo figura como *topos* literários numa longa tradição cínica, remetida à antiguidade grega e retomada por escritores modernos como mote literário. O cinismo em Machado de Assis, dessa forma, seria depositário desse grande diálogo literário.

Essa leitura, à qual poderíamos chamar de *leitura filiação*, sem dúvida, é passível de ser abordada no autor de *Quincas Borba*. São inúmeros os *topoi* cínicos que figuram em Machado. A título de exemplo, na seção *Comentários da Semana* de 14 de setembro de 1862, do periódico *Diário do Rio de Janeiro*, o jovem Machado inicia a crônica comentando acerca da risível figura de Diógenes de Sínope, a respeito do conhecido episódio da lanterna, com a qual o mendigo filósofo saía à procura de um homem verdadeiro nos locais públicos gregos. Com esse episódio, Machado estabelece paralelo ao seu ofício no *Diário do Rio*, ressaltando quais não seriam as reações dos leitores se o encontrassem às ruas com uma lanterna à cata de notícias.

O *topos* cínico figura também os romances do nosso autor, personificado, por exemplo, na personagem Quincas Borba, o mendigo filósofo. É irresistível estabelecer comparação com esta condição específica de Quincas Borba em *Memórias Póstumas* e no romance homônimo da personagem ao cínico Diógenes de Sínope, representado em *Vida dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio.

As condições de ambas as personagens são idênticas: são pessoas destituídas de moradia própria e que veem no espaço público o próprio lar, sem distinguir-lhe do privado. O encontro de Brás com o maltrapilho Quincas ocorre no centro cidade. A descrição inusitada de Brás sobre o amigo de infância exprime a singularidade da personagem:

[Quincas Borba] parecia resignado aos golpes da fortuna, e não sei até se contente. Talvez contente. Com certeza, impassível. Não havia nele a resignação cristã, nem a conformidade filosófica. Parece que a miséria lhe calejara a alma, a ponto de lhe tirar a sensação de lama. Arrastava os andrajos, como outrora a púrpura: com certa graça indolente (ASSIS, 2010, pp. 152-153).

Ademais, Quincas também se comporta como um insolente cínico grego: rejeita o favor de Brás como rejeitara outros favores, embora apenas lhe peça dinheiro para comida, o mínimo de subsistência – conforme o princípio de autossuficiência propagado por Diógenes. Além disso, a condição material de Quincas também é uma nota acre de humor, como na *chreia*. Indagado por Brás se ainda não havia almoçado, Quincas responde: “Não; saí muito cedo de casa. Sabe onde moro? *No terceiro degrau das escadas de São Francisco, à esquerda de quem sobe; não precisa bater na porta. Casa fresca, extremamente fresca*” (ASSIS, 2010, p. 153, grifo nosso).

No entanto, a aproximação entre Quincas Borba e Diógenes, ainda que irresistível, não anula as especificidades dessas personagens. A sagacidade de Machado de Assis, ao figurar a tipicidade de Quincas, aparentemente secundária entre o romance homônimo do filósofo e as *Memórias*, estabelece um elo não só entre estes, mas também entre as circunstâncias em que cada personagem se encontra, como se a própria situação narrada também refletisse uma mudança das ideias representadas por elas, das concepções de mundo atreladas à narração (GLEDSON, 1986; SCHWARZ, 2000b).

Essa leitura de filiação foi explorada por Gary M. Vessels no artigo “O Cinismo e a prosa nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. O autor garante que “A prosa cínica se compõe principalmente de três formas literárias: a sátira menipeia, a *chreia* e a diatribe” (VESSELS, 1996, p. 51). A forma adotada pela prosa machadiana tem relação direta com a

primeira, qual seja, um gênero narrativo satírico. No estudo sobre a prosa cínica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é o próprio Vessels quem realiza analogia entre as figuras do cinismo antigo e as personagens deste romance: Brás Cubas seria Diógenes Laércio testemunhando a loucura de Quincas Borba, o mendigo filósofo, agora tido como Diógenes de Sínope.

Também Marcelo Fonseca Ribeiro de Oliveira (2015; 2016), estudando formas de cinismos em *Quincas Borba*, reconhece a filiação à tradição cínica por Machado de Assis a partir de Luciano de Samósata, de romancistas do século XVIII e de Diógenes Laércio. Os estudos de Oliveira, além disso, consideram a diferenciação entre cinismo antigo e moderno como faces da mesma moeda, uma lançando crítica contra a outra, de onde se conclui que o cinismo que Machado realiza em *Quincas Borba* “é um cinismo autorreferente que critica, junto às filosofias sistemáticas, o próprio cinismo” (OLIVEIRA, 2015, p. 845).

Essa característica do cinismo na obra do autor de *Dom Casmurro*, que Marcelo Fonseca pontua acima, mereceu um estudo sistemático pela ótica de Enylton de Sá Rego em *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica* (1989). Segundo o autor, Luciano de Samósata é um arquétipo para Machado de Assis — curiosamente um autor na penumbra na segunda metade do século XIX, cuja obra encontrava-se na biblioteca pessoal de Machado em edição e tradução francesa (REGO, 1989).

O cinismo antigo, transformado em *topos* literário, é herdeiro da tradição socrática. Reale e Antiseri (2003, p. 106) afirmam que:

Antístenes destacou sobretudo a extraordinária capacidade prático-moral de Sócrates, como a capacidade de bastar-se a si mesmo, a capacidade de autodomínio, a força do ânimo, a capacidade de suportar o cansaço. Limitou ao mínimo indispensável os aspectos doutrinários, opondo-se duramente ao desenvolvimento lógico-metafísico que Platão imprimira ao Socratismo.

Sendo o *kynismos* a radicalização do socratismo, embora não necessariamente Antístenes tenha sido discípulo de Sócrates, conforme Donald Dudley (1937) tentou comprová-lo, na passagem acima, vê-se que, na constituição do cinismo, já estão incutidas as primeiras características de uma ética cínica, como a *autarquia* e o desprezo pela metafísica, desprezo personificado na figura de Platão.

As primeiras teses sobre a filosofia cínica podem ser encontradas em Antístenes. Mas coube a Diógenes de Sínope levá-las às últimas consequências. O mundo em que floresceu e se desenvolveu o cinismo do “cão filósofo” diferenciava-se dos dias de democracia ateniense.

Tratava-se da era helenística, séculos IV e II a.c., período de imperadores, como Alexandre, o Grande. Esse período havia herdado da cultura ateniense a matemática, a medicina, a ciência, a astronomia, a filosofia, a literatura.

Para Reale e Antiseri (2003), Diógenes de Sínope representou um marco de “anticultura” no mundo helênico, uma vez que desprezava e rejeitava, por exemplo, a metafísica platônica. Diógenes tornou-se o maior expoente e o maior símbolo do cinismo antigo.

A filosofia cínica assenta-se em uma ética de procura do “homem verdadeiro”. É conhecido o episódio de Diógenes com uma lanterna na mão, no meio do dia, à procura de um homem autêntico nas praças atenienses, como afirmamos acima. Em vez de fundamentar suas teses em grandes sistemas filosóficos, Diógenes priorizava o aprendizado e a instrução pelo comportamento e pelo exemplo, mediados pela ação:

Teofrasto narra que Diógenes “viu, uma vez, um rato correr daqui para lá, sem objetivo (não buscava lugar para dormir, nem tinha medo das trevas, nem desejava algo daquilo que comumente se considera desejável) e assim cogitou um remédio para suas dificuldades”. Logo, é um animal que dita ao Cínico o modo de viver: um viver sem meta (sem as metas que a sociedade propõe como necessárias), sem necessidade de casa nem de moradia fixa e sem conforto das comodidades oferecidas pelo progresso (REALE; ANTISERI, 2003, p. 254).

Além disso, a atitude insolente dos cínicos ganha dimensão com o tratamento que dão ao conceito de liberdade, a qual coincide com o seu modo de viver, como o fez Diógenes. No cinismo, a liberdade pode tanto coincidir com o domínio das paixões, das necessidades, do prazer, quanto com a liberdade da palavra (*parrhesía*) e a liberdade de ação. É nestas últimas que se destacam a desfaçatez e a arrogância cínicas (REALE; ANTISERI, 2003).

Nesse ponto, pode-se enxergar um fio comum entre o cinismo antigo e o moderno, embora ambos tivessem alvos de crítica distintos. Sloterdijk (2013) caracterizou o cinismo antigo como uma filosofia insolente por excelência, que geralmente ataca aqueles que parasitam os frutos da riqueza da sociedade. A “falsa consciência esclarecida”, que caracteriza o cinismo moderno, da era burguesa, sobretudo de sua decadência ideológica, é quando essa insolência muda de lado. Assim, o cinismo da era moderna veste as máscaras da mistificação das relações sociais, do ponto de vista dos donos do poder:

A consciência dos senhores possui sua insolência específica: ela é o cinismo dos senhores, no sentido moderno, diferente da ofensiva *kynike*. O *kynismos* antigo, *kynismos* primário e agressivo, era uma antítese plebeia ao idealismo. Já o cinismo moderno é a antítese dos senhores em relação ao seu próprio idealismo entendido

como ideologia e como máscara. O senhor cínico retira a máscara, sorri para o seu frágil adversário – e o oprime [...] *O cinismo dos senhores é uma insolência que trocou de lado* (SLOTTERDIJK, 2012, p. 166, itálicos do autor).

Ainda que o riso cínico moderno seja perturbador de condutas dos que, do ponto de vista histórico, são marginalizados, excluídos e/ou exterminados, no riso cínico antigo e plebeu – mais tarde, incorporado no riso carnavalizado –, há uma gargalhada corrosiva diante das hierarquias. O *kynismos* degenera e rasura a história da perspectiva dos senhores e dos soberanos.

A tradição cínica ganha forte expressão no período helenístico, sobretudo no século III, com Crates, Menipo de Gadara, Teles, Menedemo, Bión de Boristene. A esses cínicos, atribuiu-se a diatribe, espécie de diálogo satírico e popular que ganha feições literárias. Menipo terá tanta influência na cultura do mundo antigo que se tornará modelo literário para escritores romanos, como Luciano e Horácio, tendo seu nome reconhecido em gênero, como a sátira menipeia. A título de exemplo, vale citar o *Diálogo dos Mortos* (2007), do primeiro, que, sem sombra de dúvida, terá influência nas *Memórias*, de Machado de Assis, como veremos ao longo deste texto. No *Diálogo*, Menipo personifica os elementos que caracterizam os cínicos: com sua língua feroz, não poupa indivíduos que foram ilustres na terra (os diálogos ocorrem *post mortem*, como sugere o título da obra), nem aos deuses, dos quais zomba. No diálogo II, importunado por essa figura ao atravessar do Aqueronte ao Hades, Caronte clama a Hermes:

Caronte – Hermes, de onde tu nos trouxeste esse cão? Que coisas ele nos dizia durante a travessia... ele ria e zombava de todos os passageiros. Enquanto os outros gemiam, ele era o único que cantava.

Ao que Hermes responde:

Hermes – Não sabes, Caronte, que tipo de homem tu tivestes como passageiro? É alguém absolutamente livre. De nada se preocupa. Esse homem é Menipo (SAMÓATA, 2008, p. 55).

Dessa forma, é evidente a presença do cinismo antigo, enquanto forma literária, na obra de Machado de Assis, como uma poética *kynike*. No entanto, neste presente estudo, gostaríamos de propor uma análise que compreenda a especificidade tanto desta poética, quanto do cinismo moderno na obra machadiana. Em relação ao segundo, Luis Eustáquio Soares (2012), sintética e precisamente, define-o enquanto um dispositivo ideológico. Segundo o autor,

O dispositivo cínico [...] é aquele que joga com as crenças religiosas, amorosas, hierárquicas, jurídicas, econômicas, culturais, epistêmicas, linguísticas,

desacreditando-as e perturbando-as através da ironia, da paródia, da carnavalização, do riso contido e/ou escrachado, com o objetivo consciente ou inconsciente de ora demonstrar que tais crenças não são nem naturais, nem transcendentais – de vez que foram construídas artificialmente por nós; ora as manipulando, através, por exemplo, da dissimulação, fingindo acreditar nelas a fim de conseguir vantagens econômicas, afetivas, simbólicas (SOARES, 2012).

Enquanto forma de consciência, trazemos para esta abordagem do cinismo moderno a problemática que envolve a decadência ideológica estudada por György Lukács (2010) desde a década de 30. Dessa forma, vê-se, nesse cinismo, a manifestação de uma ideologia, uma consciência orientada para a prática social (MÉSZÁROS, 2013), uma apologética do mundo existente, consciência parodiada de ideias modernas, que manifesta descrença no populacho, rebaixando-o ao nível do ridículo. Enfim, um riso que só é capaz de rir das próprias piadas (SLOTERDIJK, 2012), como veremos ao longo desta dissertação.

Por outro lado, em relação ao *kynismos*, nossa leitura, com base em Peter Sloterdijk (2012), sugere tratar-se de uma atitude também parodística, configurada em formas literárias. Porém, paródia essencialmente plebeia e reflexiva, afirmação da materialidade da vida diante daquilo que se pretende transcendência, mistificação, idealismo, um valor de uso cujo efeito é o jogo de poder e contrapoder, carnavalização das hierarquias, uma atitude insolente. Quando, diante de Diógenes, Alexandre, o Grande, perguntara-lhe o que desejara, o cínico solicitou que saísse da sua frente, para não lhe tapar o sol.

A filosofia *kynike* desafia qualquer discurso que se pretende sublime, elevado, “alta filosofia”: “Platão definira o homem como um animal bípede, sem asas, e recebeu aplausos; Diógenes depenou um galo e o levou ao local das aulas, exclamando: ‘Eis o homem de Platão’” (LAËTIOS, 2008, p. 162).

Com essa dupla forma cínica, pretendemos estudar a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), tendo o duplo jogo cínico machadiano como uma arma da crítica que perturba condutas, a naturalização das relações sociais na sua configuração da particularidade da sociedade brasileira oitocentista, demonstrando sua artificialidade, erigida sobre a barbárie colonial diante de um *continuum* cenário de internacionalização capitalista.

Nesse sentido, ao final deste trabalho, pretende-se dialogar com a fortuna crítica da obra machadiana em relação ao conceito de *realismo literário*, a partir do viés da estética marxista, para a qual o termo *realista* não se esgota em termos de historiografia da literatura ou estilos de época, tampouco em uma representação de um processo histórico ultrapassado (ALVES, 2018).

De acordo com Nicolas Tertulian (2008, p. 262), “O realismo é um caráter congênito da arte de todos os lugares e de todos os tempos, e não uma simples questão de um estilo entre outros”. O triunfo e o problema do realismo consistem justamente em lidar com o conflito social em sua tipicidade, conferindo ação ao processo social.

2 MACHADO DE ASSIS E A POÉTICA KYNIKE

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) figura entre os casos singulares da literatura brasileira. Sem muita educação formal, mas munido de uma disciplina autodidata exemplar, Machado gozava do prestígio de escritor em vida, posteriormente imortalizado como um dos grandes cânones das letras nacionais.

Filho de Francisco José de Assis – cuja ascendência é de negros escravizados e alforriados – e da açoriana Maria Leopoldina Machado, Machado de Assis nasceu e cresceu na chácara do Livramento no Rio de Janeiro. Gondim da Fonseca (1960) e Jean-Michel Massa (1971), em suas respectivas biografias sobre o autor, sustentam que o escritor tomou os primeiros contatos com o mundo da leitura a partir das instruções de sua mãe na primeira infância.

Com a morte precoce da Maria Leopoldina em 1849, Francisco José casa-se novamente, dessa vez, com Maria Inês em 1854. Nesse ínterim, Francisco deixa o Livramento para instalar-se em São Cristóvão. Massa (1971) garante que, no intervalo de 1849-1855, existem poucas informações acerca da vida do Bruxo do Cosme Velho.

No entanto, em que pese a pouca informação sobre biografia machadiana desse período, Machado partia de São Cristóvão para trabalhar no centro da cidade do Rio de Janeiro diariamente. Ali passa a ter os primeiros contatos com a efervescência intelectual, embora circunscrita a um pequeno círculo de amigos, como Quintino Bocaiúva, Augusto Emílio Zaluar, Paula Brito etc.

É a partir da segunda metade da década de 50 que Machado publicará seus textos: aos 16 anos, publica sua primeira obra na *Marmota Fluminense*, jornal do editor Francisco de Paula Brito, importante articulador da produção intelectual e cultural do Brasil daquele tempo. Sobre as mudanças provocadas pelo novo ambiente, Jean-Michel Massa (1971, pp. 87-88) assim as caracteriza:

Para o rapazinho que era Machado de Assis, esses contatos com um mundo novo, com um universo variado, foram decisivos. Aí viveu e aprendeu muita coisa. Que tenha sido ou não tímido, sua experiência se enriqueceu nesse meio. Um grande passo fora dado. Já não se tratava mais da chácara, do Livramento ou do Engenho Novo, onde vivia seu pai. Lá, o ritmo de vida era diferente, raras as visitas, inexistente a vida intelectual ou quase inexistente. Machado de Assis não descobria a cidade do alto ou de longe, mas lá passava as horas mais ativas do seu tempo, sua jornada de trabalho. Ainda que se ignore a exata natureza de sua atividade, parece verossímil que a publicação dos seus primeiros poemas (no começo de 1855)

corresponde justamente à sua vinda para a Cidade, para exercer uma ocupação remunerada.

Essa mudança não só colocou Machado no centro da cidade, mas também lhe proporcionara um novo nicho cultural. Ir a teatros, assistir a sessões de parlamento, conviver em sociedades literárias (como a Petalógica), estar em contato com a profusão de ideias liberais da Europa que inundavam o país pelos portos, tudo isso, sem dúvida, contribuirá com a formação intelectual e política do nosso autor.

Machado escrevia incessantemente e contribuiu em diversos jornais, como o *Diário do Rio de Janeiro*, *O Espelho*, *Jornal das Famílias*, *Correio Mercantil*, *Paraíba*, *Futuro*, enquanto cronista, poeta, contista, crítico de arte, com uma incessante preocupação sobre a produção cultural do país. A crônica “O Folhetinista”, publicada em 30 de outubro de 1859 em *O Espelho*, demonstra essa preocupação do escritor diante do gênero que, então, populariza-se em nossas terras na metade do oitocentos, o folhetim:

A cor nacional, em raríssimas exceções, tem tomado o folhetinista entre nós. *Escrever folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil.*

Entretanto, como todas as dificuldades se aplanam, ele [o folhetinista] podia bem tomar mais *a cor local*, mais feição americana. Faria assim menos mal à *independência do espírito nacional*, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa (ASSIS, 1962, p. 36, *itálicos nossos*).

Os embates a que Machado se lançara desde a juventude à maturidade sobre a produção artística do país revelam não só uma preocupação com a independência do nosso espírito, mas também a problemática que envolve a relação entre centro e periferia do capitalismo, ou nações coloniais e colonizadas. Nos “Comentários da Semana” de novembro de 1861, seção de crônica do *Diário do Rio de Janeiro* na qual Machado comentava os acontecimentos que tomavam o debate público, o autor de *Quincas Borba* é incisivo: “Dizem que somos colônia da Inglaterra; não sei se somos, mas é preciso provar que não” (ASSIS, 1962, p 68).

Escrevia Machado, então, com a pena e a chancela da transição histórica de um país semicolonial e imperial sustentado pela força da mão-de-obra escrava à modernização da economia brasileira, cacoete de modernização que não logrou em modificar a estrutura econômica tradicional (colonial) de nossas terras, orientada à “produção intensiva de uns poucos gêneros destinados à exportação” (PRADO JR, 1994, p. 168), como o café. Aliás, a larga produção de café, que protagonizou o comércio brasileiro na segunda metade do século XIX, reforçou a dependência do país com afluxos de capitais estrangeiros, sobretudo da

Inglaterra, embora o panorama brasileiro passasse a se modificar, modernizando-se com estradas de ferros, indústrias, iluminação pública etc.

Somam-se a essas forças modernizadoras da economia as contradições engendradas pelo sistema escravocrata que, a partir da segunda metade do século, sofre abalos com as invectivas da Inglaterra ao comércio de negros no Atlântico, com pressões de outras nações contra esse tipo de barbárie e também com a adesão popular que aos poucos ganha força para o principal problema do trabalho no Brasil oitocentista.

As ideias liberais, que circulam no Brasil pós-independência até o início até década de 60, não encontram o menor pudor com a vigência da ordem escravocrata. A ideologia liberal convivia pacificamente com o sistema escravista por parte das oligarquias e do Império brasileiros, aquilo que Schwarz, em *Ao vencedor, as batatas* (2000a), chamou de as “ideias fora do lugar”, ou seja, ideias que não encontram a menor aplicabilidade à realidade brasileira – “o escravismo desmente as ideias liberais” (SCHWARZ, 2000a, p. 17) –, senão por um copioso cinismo, como veremos adiante em *MPBC*.

No entanto, a partir da década de 60, sobretudo com a Guerra do Paraguai, que, se teve o êxito da Tríplice Aliança na batalha, no Brasil, reacendeu-se o debate acerca do fim do sistema escravocrata. Nesse sentido, estão dados os primeiros passos para a dissolução do Império de Pedro II. O período da decadência do Império para a ascensão de uma ordem burguesa, no país, será marcado pela dialética da conservação e da ruptura, uma mistura de atraso com modernização, de velho com novo, preservação de estruturas tradicionais de produção com modernização do desenvolvimento do capitalismo dependente, marca da integração do Brasil à economia mundial.

Nesse sentido, o se “somos colônia da Inglaterra, é preciso provar que não”, da última crônica citada acima, pode-se ser traduzido, na obra machadiana, sobretudo a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, como uma ruptura com esquemas tradicionais de produção artística, na medida em que figurará em seus romances a fidelidade com a “cor local”, enriquecida de contradições, atestando o efeito da complexidade dialética entre o escritor, a obra e a realidade do país. Nelson Werneck Sodré (1976) assim caracteriza esse processo:

Se a sua vida acompanha todo o desenvolvimento de uma das fases mais movimentadas e mais ricas da história brasileira e se, do ponto de vista literário, conhecerá todas as etapas que pode um escritor percorrer naquela fase, vindo da tipografia à Academia – a sua obra refletirá também, com uma clareza e com uma

fidelidade absolutas, tudo aquilo que movimentou e que enriqueceu a fase a que assistiu e de que se tornaria uma das grandes testemunhas. Custa crer, nesse sentido, que o tenham acusado de omissão, de esquivo, de demissionário, e que a acusação tenha resistido tanto, pois não houve ainda exemplo de participação íntima da literatura com a vida como aquela que, em sua obra, Machado de Assis realizou (SODRÉ, 1976, p. 499).

A figuração do processo social na obra de Machado de Assis revela a essência e o fundamento das formas sociais objetivas, expressas como relações de classe entre pessoas (COTRIM, 2016). Machado é implacável com o tratamento dado aos destinos individuais de seus personagens. A crítica ácida, sagaz e humorada do autor, em matéria de narrativa, parece-nos dizer: nada do que aqui se conta merece ser levado a sério; o drama da civilização burguesa brasileira é ela mesma uma comédia. De outro modo, parafraseando Sodré (1976), a narrativa machadiana é uma coletânea de vulgaridades.

Essa configuração, no romance *MPBC*, já nos chama atenção desde os primeiros capítulos, a contar com o pessimismo da dedicatória da obra em forma de epitáfio, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver”, com a inversão dos temas com os quais Brás empreenderá sua narrativa. Desbaratado o leitor, frívolo ou sério, Brás nos conta sua vida pela morte, trocando o berço pela campa².

Vida e morte, nascimento e fim, tradição e novidade são termos antagônicos justapostos com os quais a narrativa de Brás ganha lume. Assim, por exemplo, o defunto autor – despedido de seu corpo numa tarde de sexta-feira de agosto de 1869, melancólica e garoadada – dá o testemunho de seu enterro, acompanhado por onze amigos:

Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia – peneirava – uma chuvinha miúda, triste e constante, tão constante e tão triste, que levou um daqueles fiéis da última hora intercalar esta engenhosa ideia no discurso que proferiu à beira de minha cova: “Vós, que conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funerário, tudo isso é dor crua e má que lhe rói à natureza os mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado” (ASSIS, 2010, p. 21).

A despeito da vida solitária que levava nos últimos dias de existência na chácara do Catumbi, dos poucos amigos que lhe velaram o corpo, do discurso fúnebre empolado diante da cova, da descrição da cena, em princípio, melancólica, tudo isso a Brás parece ser uma

² Movimento inverso ao que realizou Laurence Sterne (autor com o qual *MPBC* se colocará à altura no prólogo do livro) em *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, cuja narrativa inicia-se pela concepção de Tristram Shandy ao mundo. Sérgio Paulo Rouanet esboçou e retratou a *forma shandiana* em romances de Machado de Assis em seu *Riso e Melancolia* (2007).

nota de auto-ironia, com a qual, se não há piedade nem sobre si, que dirá do outro: “Bom e fiel amigo! Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei” (ASSIS, 2010, p. 22).

Aqui se apresenta, inicialmente, um dos grandes motes da narrativa das *Memórias*, com o qual tentaremos empreender uma leitura a partir do cinismo. Trata-se do princípio formal da prosa, aquilo que Schwarz (2000b) caracteriza como *volubilidade do narrador* ou *narrador volúvel*. Nesse sentido, coloca-se a pergunta, a princípio ingênua: por que um morto fala? Ou melhor, por que escreve?

A morte demarca dois momentos na narração. O primeiro se trata da sincronia atestada pela verossimilhança de um morto tagarela. Colocando-se nessa postura, Brás detém a última palavra do romance. Assim, despede-se de todo compromisso moral, de qualquer normativa ou prerrogativa social, vulgarizando personagens, inclusive a si próprio e também o leitor. O segundo momento diz respeito ao aspecto diacrônico, com qual a narrativa de *MPBC* possui um ritmo binário com encadeamento de quaisquer elementos, como o quiasmo da chuva fina e o discurso engenhoso do enterro de Brás.

Em seu ensaio de 1938, “Marx e o problema da decadência ideológica”, Lukács tece considerações atinentes ao papel da morte representada nos romances da segunda metade do século XIX, cuja figuração torna-se imprescindível para nossos fins analítico sobre *MPBC*. Lukács, no ensaio, aponta três maneiras de plasmação artística sobre o papel da morte, a saber: pelo viés naturalista, idealista subjetivo e, ao gosto da construção estético do filósofo húngaro, realista. Nas primeiras configurações, há uma deformação daquilo que se representa, a realidade. Ou seja, deforma-se o mundo próprio do humano: a morte, no naturalismo, aparece como inevitável determinação orgânica, que provoca temor ao animal humano; no idealismo subjetivista, a representação da morte vê-se cercada pela circularidade dos “problemas eternos da vida humana”, distantes do processo social. Por outro lado, é com o realismo que a morte configura-se como problema das relações sociais, dos problemas e dos nexos interpessoais, de onde Lukács (2010, p. 89) conclui, a respeito da obra de Tolstói, que “Quanta mais plena de sentido, quanto mais harmoniosamente ligada a uma existência humana e social for a vida, tão menos terrível é a morte”.

Em relação às *Memórias*, a morte configura-se como um passaporte para representar e retratar não só a comédia das relações interpessoais da vida carioca, mas também a tragédia da vida social brasileira, afinal, “Mais que afirmar o outro mundo, Brás quer destratar o nosso, que é dele também, isso para infringir-nos na sua impertinência” (SCHWARZ, 2000b, p. 19).

Roberto Schwarz argumenta, em *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis (2000b), que a estrutura narrativa das *MPBC* envolve uma problemática maior, consoante à estrutura da sociedade brasileira. A partir do *ethos* do narrador do romance, é possível distinguir pelo menos três padrões na narrativa, a saber: uma narração realista, encadeada aos episódios da vida de Brás em contraste com os ideais da burguesia oitocentista; uma intercalação de episódios expressada com a ruptura de um tema a outro, marca da arbitrariedade do narrador, como veremos ao longo deste texto; por fim, a imersão de um novo episódio em cena, pela perspectiva realista. Tem-se, portanto, um padrão de versatilidade com os temas tratados pelo defunto autor, no qual

Os condicionantes práticos da ação, que dão caráter realista ao episódio, ficam relegados e inaproveitados, quer dizer, sem desaguar na continuidade manifesta do movimento. Contudo, com a repetição do ciclo a relação entre essencial e inessencial se inverte, sem que se possa assinalar o momento preciso da inversão (SCHWARZ, 2000b, p. 82).

Com isso, o *ethos* de Brás revela uma regra de composição da narrativa e uma estilização de uma conduta própria às classes dominantes brasileiras. A versatilidade do narrador de *MPBC*, quando não reduz tudo a pó, a nada, lança mão de situações e cenas que, se à primeira vista merecem considerações pelo tom sério com que a matéria narrada recebe tratamento, em seguida, são contracenadas e ridicularizadas.

O movimento pendular de *MPBC*, marca de sua volubilidade, associa-se à “busca de uma ‘supremacia qualquer’, onde ‘qualquer’ desqualifica as supremacias todas a que se possa referir” (SCHWARZ, 2000b, p. 65). Aqui está a chave de leitura do cinismo de Brás Cubas, a par de toda a sua retórica mirabolante. O fundamento do seu cinismo testemunha a impotência do *ethos* burguês, classe à qual pertenceu.

A figura da morte, por fim, aqui nos serve como imagem *kynike* por excelência, visto que, com ela, as condutas e as posturas das classes abastadas do país, que se pretendem superiores, são imediatamente empurradas para a cova rasa do chão úmido pelas mãos de Brás, com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Na próxima subseção deste trabalho, retrataremos o *kynismos* e a sátira menipeia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

2.1 *Kynismos*

A propósito das considerações do cinismo antigo e a obra machadiana, é inegável que o cinismo antigo sobreviveu e transmutou-se para matéria de ficção ocidental graças às tradições literárias, sobretudo, romanas. Referimo-nos, aqui, à figura de Luciano de Samósata com seu arquétipo cínico, o sírio Menipo de Gadara. Conforme assinalamos na introdução

deste trabalho, nossa abordagem concernente à problemática entre Machado de Assis e o cinismo apresenta o último na sua dupla acepção, a saber, o *kynismos* e o cinismo moderno.

O *kynismos* ou cinismo antigo nunca chegou a constituir-se como uma escola filosófica tradicional, sequer um grande sistema filosófico. Muito do que conhecemos sobre a constituição da filosofia cínica são, na verdade, relatos extemporâneos, geralmente escritos no Império Romano. Nenhuma obra nos chegou daqueles que seriam os primeiros cínicos da Antiguidade, Antístenes e Diógenes de Sínope.

Goulet-Cazé e Branham (2007) sustentam que a postura cínica surge de uma radicalização da tradição socrática – Platão definiu Diógenes como um Sócrates louco (LAÊRTIO, 2008). Sem constituir-se por um grande sistema filosófico, com mestres e epígonos, o cinismo caracteriza-se por uma postura crítica humorada e satírica diante da acumulação de riquezas da sociedade grega antiga, que tornava o homem decadente e moralmente corrompido, afastando-o da natureza.

Embora Antístenes seja conhecido como o primeiro cínico e tenha sido aluno de Sócrates – afirmação contestado por Donald Dudley (1937) – para Goulet-Cazé e Branham (2007), foi Diógenes de Sínope a figura emblemática do cinismo na Antiguidade, a ponto de se evidenciarem duas tradições que remetem ao filósofo: uma biográfica, como *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*, de Diôgenes Laêrtios, e uma especificamente literária, por exemplo, com Luciano Samósata.

Diógenes (412/403- 324/321 a.c.) nasceu em Sínope, mas foi preso na cidade por desfigurar moedas, adulterando-lhes o valor. Por isso, fora exilado para e vendido como escravo em Atenas. Nesta cidade, o estilo de vida de Diógenes era baseado na negação de riquezas materiais e na recusa da moral estabelecida (*aidós*), tendo apenas um manto que utilizava para dormir e uma sacola onde guardava seu alimento.

Diôgenes Laêrtios, em seu livro *Vidas e Obras dos Filósofos Ilustres* (2008), colhe diversas anedotas que envolvem Diógenes de Sínope. Conta-se que, em uma ocasião, o filósofo mendigo comia figos e os ofereceu a Platão para prová-los. Platão os pegou e os comeu. Diógenes protestou: “Convidei-te para prová-los, e não para devorá-los” (LAÉRCIO, p. 159, 2007).

Quando posto à venda, perguntaram-no sobre o que sabia fazer, Diógenes respondeu que sabia comandar os homens e deu ordem ao leiloeiro, caso alguém quisesse comprar um

senhor, para chamá-lo. A propósito de ter se tornado propriedade de um cidadão grego, Xeníades,

Diógenes disse: “Vem pra cá cumprir as minhas ordens!” Xeníades respondeu com o verso: “Os rios remontam às nascentes”, e Diógenes replicou: “Se tivesses doente e houvesse comprado um médico, em vez de obedecer-lhe recitarias ‘Os rios remontam às montanhas?’” (LAËRTIO, 2008, p. 166).

Diógenes fora convidado a uma casa luxuosa onde foi proibido de cuspir no chão. Diante dessa proibição, ele pigarreou e cuspiu no rosto da pessoa, alegando que não encontrara um lugar pior para cuspir.

Essas anedotas nos demonstram uma postura insolente com a qual Diógenes de Sínope ficou reconhecido. Os cínicos não possuíam o menor pudor pelas convenções sociais e esse despudor, o seu comportamento semelhante aos dos cães, era uma lança aos comportamentos moralmente aceitos. Goulet-Cazé e Bracht Branhan (2007, p. 19) assim sintetizam as principais ideias de Diógenes de Sínope:

(1) a natureza proporciona uma ética observável em animais e que pode ser inferida por comparações interculturais; (2) como a sociedade grega contemporânea (e, por implicação, qualquer sociedade existente) está em desacordo com a natureza, seus valores fundamentais (por exemplo, na religião, na política, na ética etc.) não só são falsos, como contraproducentes; (3) os seres humanos podem realizar sua natureza e, assim, sua felicidade apenas se adotarem uma disciplina (*askésis*) rigorosa de treinamento corporal e atos exemplares destinados a prepará-los para as condições reais da vida humana- todos os males de que a carne mortal é herdeira; (4) o mito da “disciplina” (*askésis*) cínica é promover os atributos centrais de uma vida feliz, liberdade e autossuficiência (*autarkia*); (5) embora a liberdade cínica seja “negativa” no sentido de Isaiah Berlin- “liberdade de” em vez de “liberdade para”-, ela é também ativa, conforme expressa na metáfora de “desfigurar” a tradição (por paródia e sátira) e em atos provocativos de liberdade de expressão concebidos para subverter autoridades existentes (por exemplo, Platão e Alexandre, o Grande).

Donald Dudley, em *A history of cynicism* (1937), identifica, na atitude cínica, um gesto individualista contra os valores socialmente consolidados. Na recusa individualista dos cínicos à tradição, é possível identificar três aspectos indissociáveis entre si: 1) uma vida vadia ascética, como andarilho; 2) o ataque aos valores sociais estabelecidos; por fim, 3) um *corpus* literário adaptado para a sátira e a propaganda filosófica.

Para Dudley (1937, p. 9, tradução nossa), “Os cínicos são mais caracteristicamente a expressão grega do ponto de vista da palavra, da realidade, da consequente rejeição de todas as correntes de valores e do desejo de reverter uma vida baseada em demandas mínimas”.

Há duas possíveis etimologias para cinismo. Uma se relaciona ao ginásio em que Antístenes costumava promover seus ensinamentos, *Cynosarges*, dedicado a Hércules. A

outra diz respeito propriamente à figura do cão. Donald Dudley (1937) rejeita a primeira hipótese, alegando ser ela uma invenção. Além disso, para o autor, o cinismo encontra a sua acepção mais apropriada à metáfora do cão por quatro razões: 1) o estilo de vida dos filósofos cínicos que, como cães, fazem sexo no espaço público, andam descalços, dormem em barris (por exemplo, o *pithos* de Diógenes) em encruzilhadas etc. – em suma, esse comportamento representa a insolência cínica perante os costumes; 2) a vida despudorada, positivada na atitude insolente do cão; 3) os cães como guardiões – nesse caso, os cínicos apresentam-se como guardiões da virtude que apregoam, uma vida baseada em demandas mínimas (*askésis*); 4) por fim, a quarta razão refere-se à distinção que os cachorros estabelecem entre amigos e inimigos – desse modo, os filósofos reconhecem aqueles que são adequados para a filosofia cínica ao passo que, para aqueles que não o são, restam-lhes latidos.

O cinismo antigo viu-se entrincheirado por uma cruzada moral, conforme vimos acima. Essa cruzada, contudo, surge com uma envergadura satírica, com ditos chistosos (*chreiai*), anedotas e apotegmas, cujo efeito é um riso escandaloso e agressivo, principalmente contra os ricos, os ociosos, as filosofias que se pretendem elevadas (SLOTERDIJK, 2012).

Por outro lado, também como vimos acima, o cinismo clássico transcendeu as atitudes individualistas de poucos filósofos e tornou-se matéria literária tanto na Antiguidade, quanto na Modernidade, refletindo as particularidades de seu tempo. Segundo Heinrich Niehues-Pröbsting (2007, p. 361):

As evidências [do cinismo clássico e do moderno] podem ser encontradas antes na imitação consciente de gestos cínicos particulares, no reconhecimento de máxima e atitudes cínicas, na relação literária com motivos cínicos e com a figura do cínico, no uso dessa figura como projeção e identificação e de muitas outras formas. Tais referências podem ser encontradas menos em textos teórico-filosóficos do que em textos literário-filosóficos ou mesmo puramente literário – por exemplo, na literatura moral, satírica e aforística [...] Os contextos que dão origem a tais referências são aqueles de, por exemplo: sexualidade e sátira, misantropia, exclusão social de estranhos e individualismos extremo, a crítica da cultura e a defesa de condições naturais livres de civilização (NIEHUES-PRÖBSTING, 2007, p. 361).

Que não nos falte exemplo desse desdobramento do cinismo clássico na Era Moderna, guardadas as devidas proporções: François Rabelais, Erasmo de Roterdã, Miguel de Cervantes, Laurence Sterne, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Marquês de Sade, Karl Marx, Machado de Assis etc.

Peter Sloterdijk, em *Crítica da razão cínica* (2012), identificou no *kynismos* uma reflexão essencialmente plebeia da vida, que encarna a materialidade existencial ou valor de

uso em detrimento da flutuação de ideias, um diálogo não platônico sobre a sociedade, a humanidade, a natureza, o mundo. Diante do *kynismos*, da “baixa teoria”, a “alta teoria” nunca se sentiu à vontade em argumentar:

No *kynismos*, descobriu-se um modo de argumentar diante do qual o pensamento sério até hoje não soube o que fazer. Não é grosseiro e grotesco tirar meleca do nariz enquanto Sócrates conjura seu *daimonion* e fala da alma divina? Do que se pode chamar a não ser vulgaridade essa conduta de Diógenes, que solta peido contra a teoria platônica das ideias – ou seria a peididade uma ideia que Deus dispensou em sua meditação cosmogônica? Qual o sentido desse mendigo filosofante responder à sutil doutrina platônica do Eros com uma masturbação pública? (SLOTERDIJK, 2012, p. 153).

A atitude grosseira, exacerbada e rude dos *kynikoi*, a de desbaratar o riso dos senhores, encontra sua expressão reverberada no riso carnavalizado de fins da idade média. Pode-se perfeitamente encontrar consonância do cinismo clássico no riso moderno, inaugurado por Rabelais³.

Para Mikhail Bakhtin (1993), o riso carnavalesco é patrimônio da plebe, do povo. É um riso festivo, universal, uma vez que atinge a todos. Em sua atitude ambivalente, esse riso joga com os lugares de poder e contrapoder. Como no *kynismos*, subverte-se a lógica entre senhores e escravos, servos e reis, proletários e burgueses. A atitude parodística e sarcástica dessa forma de riso, cuja composição é feita de elementos grotescos ligados ao plano material e corporal, revela o aspecto topográfico do alto e do baixo, nunca apartado um do outro. Rosto e cabeça não se separam dos órgãos genitais; morte e vida imiscuem-se para anunciar o novo.

Embora Bakhtin (1993) argumente que a paródia moderna carece desse elemento ambivalente e regenerador – característico do riso carnavalizado – dado o seu caráter puramente negativo, o caso de Brás Cubas nos parece ser emblemático se pensarmos pela perspectiva da inversão carnavalesca e da crítica *kynike*.

A morte de Brás Cubas, apesar de tomar uma dimensão sincrônica na narrativa, é uma ponta de lança do narrador. É a partir dela que Brás jogará por terra o rígido edifício da estrutura social brasileira, erigida a partir do colonialismo, da divisão internacional do trabalho, com suas instituições, ideologias familistas e favores que regem a sociabilidade colonial-escravista do país.

³ Para isso, conforme assinalamos na introdução deste texto, valemo-nos da ideia de dispositivo para a compreensão da realização dos cinismos em matéria de ficção, ou seja, os cinismos são artifícios satíricos lançados contra seus adversários. Desse modo, conforme também realizou Peter Sloterdijk (2012), é possível atualizar a tipificação de elementos *kynikoi* e cínicos de uma perspectiva crítica sem abrir mão de elementos históricos.

Nesse sentido, Brás Cubas nos apresenta uma atitude ainda mais complexa, dada a inversão dos termos, seu dispositivo *kynike*: é um morto que subverte a ordem do mundo, ou melhor, a particularidade da história e da sociedade brasileira. De um lado, a potência inicialmente negativa, a morte, é positivada e, de outro, a potência positiva, o cotidiano brasileiro e seus estratos sociais, é negado com ironia, escárnio, cinismo – o movimento pendular da narrativa de *MPBC*.

No início das *Memórias*, já contamos, enquanto leitores, com uma dose de ironia e inversão da herança cultural por parte de Brás Cubas, subvertendo convenções literárias e outras narrativas, como as bíblicas. O narrador parodia a própria causa de seu falecimento, não antes por uma pneumonia, mas por uma ideia supostamente filantrópica, a invenção do emplasto para a cura das melancolias da humanidade. No lugar da morte, porém, é que Brás confessa o verdadeiro intento dessa empreitada, a inescrupulosa vaidade, o “amor da glória”:

O que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor da glória (ASSIS, 2010, p. 24).

Em que pese a estapafúrdia justificativa de sua morte, nesta passagem do romance, observa-se um procedimento comum do defunto narrador, o de encetar um motivo para contracená-lo em seguida, atacando-o ou ridicularizando-o, sem necessariamente perscrutar soluções para os problemas que engendra.

O narrador de *MPBC* é um típico filho das camadas senhoriais do Brasil. Brás cresceu no seio da família patriarcal brasileira, cuja mãe, pouco expressiva, era uma mulher “temente às trovoadas e ao marido”, marido esse em torno do qual gravitam as relações interpessoais. Somam-se à composição familiar os agregados, a presença de dois tios, um cônego, outro galanteador.

A esse arranjo familiar pintado por Brás, correspondem a desfaçatez e o sadismo do seu caráter, afeiçoado à contemplação da injustiça humana, de modo a configurar uma conduta própria das elites nacionais, que relativiza qualquer forma de violência de acordo com as “circunstâncias e lugares”.

Roberto Schwarz (2000b) identificou nas práticas das classes abastadas de *MPBC* uma ideologia calcada nas estruturas do patriarcado, do paternalismo, do clientelismo e do apadrinhamento, a qual caracterizou como familista. A ideologia familista é um elemento mistificador das representações de práticas sociais sobre a ordem escravocrata. Essa ideologia

empresta familiaridade e decoro patriarcal ao conúbio difícil de relações escravistas, clientelistas e burguesas. À *condenação* liberal da sociedade brasileira, estridente e inócua, soma-se a sua *justificação* pela piedade do vínculo familiar, cuja hipocrisia é outra especialidade machadiana. Condenação e justificação contribuem igualmente para o concerto de vozes inaceitáveis em que consiste este romance (SCHWARZ, 2000b, p. 70).

Mais adiante, quando retratarmos o dispositivo cínico nas condutas de Brás, indicaremos a aplicação do relativismo da moral burguesa do Brasil no romance. A despeito do arranjo familiar e da ideologia familista, Brás é implacável com sua família e consigo mesmo ao desferir um golpe de Diógenes:

O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do ruído, da frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor (ASSIS, 2010, p. 50).

2.1.1 Machado de Assis e a tradição luciânica

Em *O Calundu e a Panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica (1989), Enylton de Sá Rego demonstrou um procedimento comum na envergadura da crítica promovida pela sátira de Luciano ao questionar a si próprio, a voltar para si criticamente, como o fez Brás ao retratar sua família, conforme a última citação do capítulo anterior.

Já nas primeiras linhas de *MPBC*, é possível definir o modelo luciânico que Machado adotará para ler e configurar a realidade nacional oitocentista no romance. O estilo cômico e sério, *spoudogeloios*, marca da sátira menipeia, é o mote com o qual Brás torna sua vida pública na morte:

Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (ASSIS, 2010, p. 19).

A confissão de Brás não seria outra que não a opção machadiana, diante da acumulação literária de uma nação periférica como o Brasil, de inovar as letras nacionais adotando “um estilo livre” à maneira de Laurence Sterne. Assim, Machado lança um enigma

para a crítica literária: por que nosso autor se utiliza desta forma de romance para aproximar-se da “cor local”?

Para Enylton Sá Rego (1989), ao fazer essa escolha, Machado arrisca-se a tornar alvo de crítica do público, uma vez que a “forma shandiana” do escritor inglês gozara de pouco prestígio em matéria de crítica literária após os primeiros séculos de publicação de *Tristram Shandy*. E é essa opção que leva Capistrano de Abreu (apud REGO, 1989, p. 9) a assinalar estas palavras ao autor das *Memórias* em carta de 1881: “O que é *Brás Cubas*, em última análise? Romance? Dissertação moral? Desfastio humorístico?”.

Com efeito, os autores (MERQUIOR, 1972; BAKHTIN, 1993; REGO, 1989; ROUANET, 2007) têm assinalado a continuidade da produção literária moderna com base na sátira menipeia. Essa tradição, que remonta a Erasmo, Cervantes, Stern, Diderot, por exemplo, terá na obra de Luciano de Samósata o arquétipo do riso e da crítica. Mas como se caracteriza a sátira engendrada pela tradição luciânica?

A palavra *sátira* guarda relações diretas com a produção literária satírica grega. Para Mônica Costa Vitorino (2003), a crítica literária clássica, de Aristóteles a Horácio, viu na sátira um gênero literário e, como tal, uma relação direta de correspondência entre forma e conteúdo. No entanto, segundo a autora, deve-se ter cautela para avaliação de textos antigos com base nesses critérios, uma vez que as teorias de Aristóteles de *Arte Poética* (2007) são prescritivas e normativas, não nos fornecendo, portanto, insumos necessários à compreensão da gênese satírica de textos antigos.

Em *Arte Poética* (2007), por exemplo, Aristóteles toma a categoria de *mimesis* para diferenciar os gêneros literários de acordo com aquilo que imitam. Embora o estagirita não tome a comédia como artefato literário de suas considerações filosóficas nessa obra, ele a diferencia da tragédia de acordo com os caracteres humanos que visa a imitar: na tragédia, imitam-se as virtudes humanas, ao passo que, na comédia, os vícios (ARISTÓLES, 2007).

Enylton Sá Rego (1989) brevemente mapeia as origens do nome Menipo associado à sátira dos relatos não muito inconsistentes de Diógenes Laércio, no século III, a respeito de Varrão, Lucílio, Horácio, Pérsio, Quintiliano, Luciano, Sêneca. O crítico da obra de Machado de Assis identifica duas formas de conceber a sátira realizada no mundo antigo: a sátira romana — discutida, sobretudo, por Horácio, Lucílio e Quintiliano — e a sátira menipeia. A diferença entre as duas consiste, para Sá Rego (1989), em dois critérios: um formal e um

moral. O primeiro guarda relações diretas com a produção romana, uma vez que esta produção limitava-se a hexâmetros, ao passo que as produções de sátiras menipeias se tratavam de uma forma mais híbrida, de uma miscelânea de gêneros literários — como tal, essa sátira não era considerada como gênero pelos latinos (REGO, 1989). O segundo critério versa sobre a função social do riso, tido como meio de denúncia dos vícios da humanidade no mundo antigo. Ou seja, o satirista, através do riso, trata de coisas sérias (*spoudogeloion*): "As duas máscaras diferem, mas o objetivo é idêntico: através da sátira, afirmar a única Verdade; através da ironia, moralizar. E isso, seja com um sorriso nos lábios, seja pela denúncia veemente dos vícios alheios" (REGO, 1989, p. 60).

Luciano, embora herdeira da tradição grega do *spoudogeloion*, distancia-se desta por não apresentar em seus textos um ponto de vista moral indiscutível, isto é, os textos luciânicos possuem um aspecto não-moralizante (REGO, 1989), de modo que se distanciam dos satiristas Juvenal e Horácio, cuja verve da ironia e do riso resvala em um apelo contra os vícios da humanidade:

Em contraste com essas *personae* geralmente atribuídas a Horácio e a Juvenal – e talvez por eles próprios cuidadosamente construídas – vemos que é impossível identificar Luciano com qualquer dessas duas máscaras [...] uma das características de sua arte consiste precisamente em apresentar seus personagens em diálogos como que ouvidos por um espectador distanciado, deixando assim ao leitor as conclusões sobre a moralidade do texto (REGO, 1989, p. 61).

A obra de Luciano de Samósata, para Sá Rego, guarda dois momentos, devido ao seu caráter híbrido, com a produção literária do mundo antigo: a continuidade e a descontinuidade com a tradição satírica. Em relação ao segundo, o próprio caráter híbrido representa o elemento de ruptura com as normatizações de gêneros literários na Antiguidade; em relação à continuidade, a obra de Luciano herda dos diálogos filosóficos e da comédia gregos a linguagem literária.

Ainda em relação à continuidade e à descontinuidade, há um elemento contínuo na obra luciânica: o caráter sistemático do uso de paródias, que também será patente nas *Memórias*. Conforme Sá Rego (1989, p. 65) salientou, “o lucianismo apresenta também um método: trata-se de uma obra baseada não numa *mimesis*, como a aristotélica, mas sim numa poética guiada fundamentalmente pela *paródia*”. Sá Rego lembra que a utilização sistemática da paródia realizada por Luciano, como parodiar textos literários, concepções filosóficas ou mesmo plagiar textos consagrados em contextos distintos, encontra ecos na obra de Machado de Assis.

No capítulo 4 desta dissertação, procuraremos respostas à peculiaridade da forma da tradição luciânica ou sátira menipeia que o autor das *Memórias* utilizou para retratar o cotidiano nacional oitocentista. Por ora, para ilustrar a reverberação dessa tradição em Machado, em relação ao procedimento sério e cômico, de misturar o “elevado” com o “baixo”, fica o exemplo do episódio do espadim do infante Brás e da notícia da queda de Napoleão Bonaparte:

Chegando ao Rio de Janeiro a notícia da primeira queda de Napoleão, houve naturalmente grande abalo em nossa casa, mas nenhum chasco ou remoque. Os vencidos, testemunhas do regozijo público, julgaram mais decoroso o silêncio; alguns foram além e bateram palmas. A população, cordialmente alegre, não regateou demonstrações de afeto à real família; houve iluminações, salvas, *Te-Deum*, cortejo e aclamações. Figurei nesses dias com um espadim novo, que meu padrinho me dera no dia de Santo Antônio; e, francamente, interessava-me mais o espadim do que a queda de Bonaparte. Nunca me esqueceu esse fenômeno. Nunca mais deixei de pensar comigo que o nosso espadim é sempre maior do que a espada de Napoleão. E notem que eu ouvi muito discurso, quando era vivo, li muita página rumorosa de grandes ideias e maiores palavras, mas não sei por quê, no fundo dos aplausos que me arrancavam da boca, lá ecoava alguma vez este conceito experimentado:

- Vai-te embora, tu só cuidas do espadim (ASSIS, 2010, pp. 51-52).

3 CINISMO

Antes de adentrarmos e avançarmos nas análises sobre o cinismo em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, deixemos falar as considerações do morto:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me leem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! Esta injúria merecer ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa neste mundo. Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem; meu cérebro foi tablado em que se deram peças de todos os gêneros, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louçã, a desganhada farsa, os autos, as bufonarias, um pandemônio, alma sensível, uma barafunda de coisas e pessoas, em que pode ver tudo, desde a rosa de Esmirna até a arruda do teu quintal, desde o magnífico leito de Cleópatra até o recanto da praia em que o mendigo tiritava o seu sono. Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente de águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. Retira, pois, a expressão, alma sensível, castiga os nervos, limpa os óculos – que isso às vezes é dos óculos – e acabemos de uma vez com esta flor da moita (ASSIS, 2010, p. 108).

A passagem inteira acima é o capítulo XXXIV, “A uma alma sensível”, narração episódica na qual Brás utiliza um procedimento comum ao romance: convencer leitores a um ponto de vista estrito de classe, aliciando-os por meio de digressões mirabolantes. John Gledson (1991) caracterizou esse procedimento narrativo como “narrador enganoso”, ou seja, na construção narrativa dos romances, emerge-se uma estrutura que convence os leitores a aceitarem comportamentos e pontos de vista dos narradores. Para o crítico inglês, “a arma fundamental de que [os narradores] dispõem é o preconceito social” (GLEDSON, 1991, p. 8). Portanto, Brás figura a galeria de narradores que tentam ludibriar leitores para um ponto de vista que escamoteia relações de classes efetivas por meio de digressões, alegorias, filosofemas, drama sacro, austero, piadas, bufonarias, enganando-os.

Essas confissões do defunto autor sucedem a mais um episódio em que o cinismo das elites do país dá as mãos ao sadismo proporcionado pela estrutura rígida de classes, expressão do desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo em terras brasileiras. Trata-se do encadeamento de narrativas em que a protagonista do romance vai à casa de Dona Eusébia conhecer-lhe a filha, Eugênia, a “flor da moita”, referência que o narrador utiliza para caracterizar com desdém a concepção da moça fora do casamento no episódio de 1814, presente no capítulo XII.

As narrativas que compõem essa passagem do romance figuram uma conduta de classe peculiar. Antes de descobrir a deficiência física da moça Eugênia, Brás confessa a lembrança aparentemente fugaz de quando matou uma borboleta preta em seu quarto, no capítulo XXXI. Essa passagem ocorre em seguida ao episódio em que conhecera Eugênia, em cujo encontro

também aparecera uma borboleta preta, supersticiosamente praguejada por Dona Eusébia. O tratamento galante de Brás ao recolher do bolso um lenço para expelir a borboleta e acalmar a mãe de Eugênia é contrariado no capítulo XXXI, no qual Brás invectiva um golpe ao inseto e tece uma conclusão que servirá de mote para a sustentação do sadismo nos capítulos seguintes:

[A borboleta] Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoral da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

- Também por que diabo não era ela azul? – disse comigo.

E esta reflexão – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. Deixei-me estar a contemplar o cadáver, com alguma simpatia, confesso. Imaginei que ela saíra do mato, almoçada e feliz. A manhã era linda. Veio por ali fora, modesta e negra, espirecendo as suas borboletices, sob a vasta cúpula de um céu azul, que é sempre azul, para todas as asas. Passa pela minha janela, entra e dá comigo. Suponho que nunca teria visto um homem; não sabia, portanto, o que era o homem; descreveu infinitas voltas em torno do meu corpo, e viu que me movia, que tinha olhos, braços, pernas, um ar divino, uma estatura colossal. Então disse consigo: “Este é provavelmente o inventor das borboletas”. A ideia subjugou-a, aterrou-a; mas o medo, que é também sugestivo, insinuou-lhe que o melhor modo de agradar ao seu criador era beijá-lo na testa, e beijou-me na testa. Quando enxotada por mim, foi pousar na vidraça, viu dali o retrato de meu pai, e não é impossível que descobrisse meia verdade, a saber, que estava ali o pai do inventor das borboletas, e voou a pedir-lhe misericórdia.

Pois um golpe de toalha rematou a aventura. Não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha de rosto, dois palmos de linho cru. Vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última ideia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as próvidas formigas... Não, volto à primeira ideia; creio que para ela era melhor ter nascido azul (ASSIS, 2010, pp. 102-103).

Essa digressão de Brás, eivada com requintes de sadismo estilizados pela descrição da narração, precede o capítulo XXXII – “Coxa de nascença”, no qual o defunto autor descobre a deficiência física de Eugênia, que supostamente lhe causa repulsa à moça –, o supracitado capítulo “A uma sensível”, os capítulos XXXV (“O caminho de Damasco”) e XXXVI (“A propósito de botas”), todos eles buscando uma filosofia ou justificativa qualquer para o desprezo de Brás pela moça.

No ensaio “A sorte dos pobres”, presente em *Um Mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz retoma a discussão sobre as condições estruturais da vida dos despossuídos no Brasil do século XIX, cuja estrutura de apropriação de riqueza do trabalho ocorria nos

moldes da escravidão. Aos pobres, da mesma forma como o autor retratou em *Ao vencedor as batatas*, a regra geral de trânsito e reconhecimento entre as classes ocorre a partir do favor como elemento que rege a sociabilidade da formação colonial escravista do Brasil, “o favor é a nossa mediação quase universal” (SCHWARZ, 2000a, p. 16).

A figuração desse elemento da sociabilidade brasileira entre Brás e Eugênia revela uma conduta, uma relação de assimetria de poder entre aqueles que detêm as riquezas do país – no caso do morto tagarela, os que herdaram essas riquezas – e a sorte daqueles que nada ou quase nada possuem, provocando um problema formal na estrutura do romance facilmente resolvido pela estrutura de classe semi-colonial brasileira:

Qual o sentido desta conduta? No que tange à intriga, o episódio termina sem maiores desdobramentos ou revelações, com a partida do rapaz. Um final rigorosamente comum, que não podia ser mais apagado, nem mais característico. O efeito crítico está na frustração do desejo romanesco do leitor [...]. Dada a assimetria destas relações [...] a parte pobre não é ninguém, tudo se resume na decisão da parte proprietária, a que não há nada que acrescentar. Deste ponto de vista, a fabulação reduzida expressa uma correlação de formas, e reitera a face taciturna do poder (SCHWARZ, 2000b, p. 90).

O pouco trânsito entre as classes constitui matéria de gesto patriarcal, que congrega consórcios desde as relações matrimoniais ao núcleo familiar, passando por relações explícitas de submissão do trabalho. Em relação a Eugênia, esse trânsito foi malogrado por Brás. A extravagância do defunto, com a qual trata a matéria narrada, justificando sua conduta com uma teoria qualquer, revela uma particular ideologia que escamoteia as relações de poder: o cinismo moderno.

Em *Crítica da Razão Cínica*, Peter Sloterdijk (2012) caracterizou esse cinismo como uma insolência que mudou de lado. O cinismo moderno se tornou a antítese do *kynismos* antigo, de tal modo que passa a ser o filtro das relações sociais, uma racionalidade ou, como o filósofo alemão o chamou, “uma falsa consciência esclarecida”, o riso dos senhores contra aqueles flagelados na hierarquia de divisão social do trabalho, que subverte a própria moralidade que estabelece. De acordo com Slavoj Žižek (1992, p. 60):

O cinismo não é uma postura de imoralidade direta, mas, antes, a própria moral colocada a serviço da imoralidade: a “sabedoria” cínica consiste em apreender a probidade como a mais remota forma de desonestidade suprema da devassidão e a verdade como a forma mais eficaz da mentira.

Por sua vez, Heinrich Nühues-Pröbsting (2007) chama a atenção para a divisão entre cinismo antigo (*kynismos*) e cinismo moderno (*zynismus*)⁴. Conforme vimos no capítulo anterior, o primeiro se caracteriza como postura insolente diante dos valores morais, da produção de excedentes, que cria necessidades supérfluas, das hierarquias de poder (o escravo Diógenes de Sínope zombando dos senhores). Já o *zynismus*, que ganha feição com a ascensão da burguesia ao poder, caracteriza a postura que escarnece de credences religiosas, insulta valores sentimentais e amorosos ou, num certo sentido, zomba dos próprios ideais iluministas de progresso, justiça e igualdade.

A racionalidade cínica moderna subverte os próprios valores que a ordem burguesa estabelece com a ascensão do capitalismo ao longo da modernidade. Se, no cinismo antigo, há o protesto de filósofos contra a decadência dos valores herdados da democracia grega, o cinismo moderno é a manifestação da decadência ideológica da era burguesa, da consolidação da burguesia no poder.

A crítica ao cinismo não se subtrai à crítica à ideologia da era burguesa. Ao tecer considerações sobre as categorias fetichizadas da economia nos *Manuscritos econômicos-filosóficos*, Marx (2010) pôde enxergar os limites ideológicos dos economistas que lidavam com essas categorias no século XIX, revelando-lhes a canalhice e a hipocrisia ao mistificar os processos de produção e reprodução do capital.

No ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica”, Lukács (2010) assegura que a diferença entre os economistas do iluminismo, como Adam Smith, e os economistas da ordem burguesa consolidada no oitocentos, como David Ricardo, consiste precisamente em que os primeiros buscaram respostas sinceras e científicas, ainda que incompletas, aos problemas proporcionados por sua época, ao passo que os segundos não foram além das superfícies dos problemas apresentados pelo seu período, não passando de vulgares apologistas do capitalismo (LUKÁCS, 2010).

⁴ O autor também destaca que a nomenclatura *zynismus* foi cunhada na Alemanha do século XIX para caracterizar estritamente a atitude insolente moderna: “Em contraste com outros idiomas europeus, a forma *Cynismus*, que até esse ponto havia sido uniforme, foi deixada de lado na Alemanha do século XIX pela distinção entre *Kynismus* – que designa exclusivamente a filosofia de Antístene e Diógenes e de seus sucessores clássicos – e *Zynismus* como nome para uma atitude que não reconhece nada como sagrado e que insulta valores, sentimentos e o decoro provocativamente, com sarcasmo mordaz, ou mesmo por meio de indiferença deliberada” (NÜHUES-PRÖBSTING, 2007, p. 361).

Para Ana Cotrim (2016), em diálogo com o texto de Lukács, o que caracteriza a decadência ideológica da burguesia é a relação direta entre a determinação da dinâmica do período heroico burguês de lutas de classes – momento em que a burguesia europeia se coloca como vanguarda na luta pela apropriação do poder de Estado contra a nobreza na década de 30 do século XIX – e a postura reacionária da burguesia diante da organização da luta do proletariado em 1848, quando aquela já estava assentada ao poder:

Por essa razão, os pensadores burgueses da decadência esquivam-se da realidade e da tentativa de apreender suas forças motoras, liquidando assim todos os traços de materialismo e dialética presentes de maneira espontânea nos antigos representantes teóricos burgueses. As sistematizações são sistematicamente apagadas em suas teorizações, de acordo com as necessidades políticas e econômicas da burguesia (COTRIM, 2016, p. 366).

O cinismo moderno, como racionalidade fruto da decadência ideológica da burguesia, isto é, como uma fuga da história, manifesta-se, em *MPBC*, com um peculiar sadismo proporcionado pelo desenvolvimento das forças produtivas do capitalismo no Brasil. Essa postura é patente no tratamento que Brás dá à Marcela, aos escravos, à própria menina Eugênia como vimos acima. Na próxima subseção, analisaremos esse cinismo atrelado à estrutura escravocrata do país, que se reflete na forma do romance *MPBC*.

3.1 Liberalismo, escravidão e cinismo: as ideias dentro do lugar.

É inegável que o mérito de Gledson (1991) em relação ao acúmulo da crítica literária machadiana estar em trazer o homem Machado de Assis de volta ao terreno da semiótica autor-texto-leitor. Com essa atitude, Gledson não quer tratar a obra machadiana com uma leitura psicologizante ou biografizante, com reservas à crítica de base puramente racial, de classe, de escolaridade, que veem na obra de Machado de Assis o reflexo mecânico do recalque de sua infância, como o retratou Lúcias Miguel Pereira em sua clássica biografia sobre nosso autor, *Machado de Assis: estudos críticos e biográficos*, na década de 30. Tal qual Jean Michel-Massa, em seu arguto *A Juventude de Machado de Assis* (1971), Gledson propõe uma leitura dos romances de Machado sem excluir o pensador atento aos caminhos e descaminhos do Brasil de e em suas obras.

Gledson (1991) caracteriza o narrador machadiano como “narrador enganoso”, técnica narrativa que se sobressai com Aires, Dom Casmurro, Brás Cubas, cujo foco narrativo encontra-se em primeira pessoa do discurso. Assim, vê-se que, nesta composição machadiana dos célebres romances, existe uma continuidade estilística de figuração das condutas próprias

às oligarquias nacionais do oitocentos (SCHWARZ, 2000b). Uma vez que os pontos de vista narrados e lidos criam efeito de intimidade e, por vezes, cumplicidade, isso permite a Machado de Assis tratar com ironia e sarcasmo tanto narradores, quanto leitores.

A caracterização dada por Gledson aos narradores do nosso autor permite ao crítico resgatar um tabu na crítica literária: a intencionalidade do autor. Para Gledson (1991), os narradores de Machado de Assis são concebidos intencionalmente para agradar os leitores, aliciando-os a compartilhar de um ponto de vista propriamente de classe.

Assim, vejam-se as digressões de Brás ensejando filosofias desbaratadas no percurso de suas confissões. Aparentemente, esse procedimento pode indicar um capricho do narrador proveniente, talvez, do tédio de seu lugar de morto (GLEDSON, 1986). Todavia, relacionando-o à macro-estrutura social e textual, encontra-se na filosofia qualquer de Brás a expressão da decadência ideológica das elites nacionais.

No capítulo XI, “O menino é o pai do homem”, a protagonista do romance inicia a narração comparando sua criação a gatos e a magnólias. Esta comparação, contudo, remete ao processo, com aparências de naturalidade, do desenvolvimento do infante Brás, que revela uma problemática nacional. Vejamos:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher de doce de coco que estava fazendo, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia — algumas vezes gemendo —, mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um “ai, nhonhô”, ao que retorquia: “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2010, p. 47).

Não é acidental que, dentre a intercalação de narrativas episódicas e sintéticas, típicas da estrutura das *Memórias*, o capítulo sobre a educação de Brás ocupe um plano central e extenso em relação a outras passagens do romance, sobre os fios do enredo que serão tecidos pelas confissões do narrador. Nem é circunstancial, além disso, que essa educação é inicialmente ilustrada pelo sadismo peculiar proporcionado pelo metabolismo semi-colonial da sociedade, patriarcal e escravocrata.

O mote que dá nome ao capítulo também revela a complexidade das condutas e dos psiquismos estilizados das elites, ainda que recalcados, não fosse o cinismo com qual o narrador retrata esta matéria: “Outrossim, afeiçoei-me à contemplação da injustiça humana,

inclinei-me a *atenuá-la, a explicá-la, a classificá-la por partes, a entendê-la, não segundo um padrão rígido, mas ao sabor das circunstâncias e lugares*” (ASSIS, 2010, p. 48, *itálico nosso*). O método empregado pelo narrador, nestas orações encadeadas e enfatizadas por nós, é digno de uma nota cínica de Brás alegada, como ele mesmo admite, ao sabor das circunstâncias e lugares, à procura de uma supremacia qualquer, marca da volubilidade das confissões do narrador (SCHWARZ, 2000b).

Em *Memórias Póstumas*, numa outra circunstância, no capítulo LXVIII, “O vergalho”, há uma célebre passagem do mesmo Prudêncio, agora alforriado, açoitando outro negro. A ênfase dada a essa passagem do romance de Brás, que flagelava Prudêncio na infância, investindo-o com “Cala a boca, besta!”, é a síntese da objetificação sádica proporcionada pelo estatuto da escravidão.

Todavia, o que importa nessa cena de Prudêncio é o que menos se mostra na narração, isto é, fora da ótica míope e classista de Brás. Cabe a perguntar: em que medida se constroi uma sociedade que proporciona uma cena de espancamento público de outro ser humano, que Machado configura no romance com tanta peculiaridade?

Nesse caso, é evidente que o espetáculo do Valongo diz respeito a uma problemática maior: a relação da escravidão com a violência que ela engendra no cotidiano brasileiro, especialmente infligindo à população negra, sem a menor falta de escrúpulo e escândalo por parte das elites nacionais, bitoladas por ideias liberais, mas tendo nas mãos a marca do colonialismo e de suas instituições escravocratas.

Aqui, é mister lembrar as palavras de John Gledson (1986) quando diz que Brás Cubas é o Brasil representado por um indivíduo na perspectiva de sua classe oligárquica: “Embora, à sua maneira, Brás Cubas seja também o *Brasil*, ele é ainda representante de uma classe (a oligarquia dirigente), e é representativo em sentido amplo, na medida apenas em que está morto” (GLEDSON, 1986, p. 71).

Essa tipificação das elites nacionais, de fato, fora uma preocupação da produção literária da obra de Machado, prefigurada com ironia própria do autor, a arma de sua crítica. Em crônica publicada no dia 19 de maio de 1888, seis dias após a Lei Imperial nº 3.353, a Lei Áurea, ser sancionada, escrevia Machado de Assis uma crônica no jornal *Gazeta de Notícias*, para a série “Bons Dias!”. A crônica ironiza o gesto de garantia de liberdades formais a seres

humanos cuja humanidade lhes fora negada historicamente no desenvolvimento do capitalismo à brasileira.

Essa crônica, narrada em primeira pessoa, ilustra a arrogância das elites nacionais disfarçada de filantropia. O narrador sugere uma benfeitoria ao supostamente adiantar-se no tempo, em relação à lei assinada pela princesa Isabel, concedendo liberdade para Pancrácio, seu jovem escravo. Essa liberdade concedida é acompanhada por um cortejo, um arguto banquete para poucas pessoas próximas à protagonista, no qual o narrador concederia a carta de alforria ao escravo.

A crônica, para além de dar forma ao narcisismo⁵ da protagonista, engendra um procedimento similar adotado por nosso autor nas *Memórias*: a solução machadiana de colocar a nu — guardadas as devidas especificidades dos gêneros em questão (romance e crônica) — a maneira de conceber as relações sociais a partir da figuração de personagens que refletem os caracteres estruturais da sociedade brasileira oitocentista, com cariz iminentemente cínico e sádico:

Pancrácio aceitou tudo; aceitou até um peteleco que lhe dei no dia seguinte, por me não escovar bem as botas; efeitos da liberdade. Mas eu expliquei-lhe que o peteleco, sendo *impulso natural*, não podia anular o direito civil adquirido por um título que lhe dei. Ele continuava livre, eu de mau humor, eram dois estados naturais, quase divinos.

Tudo compreendeu o meu bom Pancrácio; daí para cá, tenho-lhe despedido alguns pontapés, um ou outro puxão de orelhas, e chamo-lhe *besta* quando não lhe chamo de diabo; cousas todas que ele recebe humildemente, e (Deus me perdoe!) creio que até alegre (ASSIS, 1888, p. 2, itálicos nossos).

A crônica joga luz à farsa da abolição⁶, que em nada modificou a integração do negro à sociedade de classe em plena expansão na segunda metade do século XIX no país. Tudo o mais é narrado sem o mínimo de escrúpulo por parte do narrador, com aparência de naturalidade, como ele mesmo nos alude, justificada senão pelo exuberante cinismo que acompanha a narração pelo olhar da protagonista com a benção da fé cristã.

⁵ A “sede de nomeada” é também um tema recorrente em romances, crônicas e contos do autor. No capítulo sobre realismo em Machado de Assis desta dissertação, teremos oportunidade de rever essa temática como uma estilização de conduta própria das classes oligárquicas do país.

⁶ Machado ironiza as próprias medidas paliativas, retardatárias e nada democráticas adotadas pelas oligarquias em relação ao principal problema do trabalho no Brasil, a escravidão. A configuração de Pancrácio como um jovem escravo nos remete, de imediato, à Lei do Ventre Livre, promulgada, em 1871, também pela princesa regente Isabel. Essa lei estabeleceu que todos os filhos de negras escravizadas, a partir da altura daqueles anos, tonar-se-iam livres. Ela, contudo, correspondia aos anseios e às agitações políticas em torno do problema da escravidão do país, além de expressar os conflitos de interesse entre as oligarquias agrárias e as elites industriais em ascensão no Brasil. Ou seja, a Lei do Ventre Livre não passava de uma medida paliar, como Machado magistralmente ironiza nesta crônica.

Roberto Schwarz, na década de 70, publicou o ensaio intitulado “As ideias fora lugar”, que posteriormente integrou à coletânea *Ao vencedor as batatas* (2000a), no qual o crítico procurou descrever aquilo que taxou de “comédia ideológica” nacional. Essa comédia se caracterizaria pela importação sem mediações de ideias emanadas da Europa, sobretudo, da Inglaterra e da França, mas também dos EUA, pelas oligarquias do país no século XIX.

Schwarz, no ensaio, lembra as palavras do sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, que darão verniz à crítica das “ideias fora do lugar”: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão de mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos uns desterrados em nossa terra*” (HOLANDA, 1956, p. 96 apud SCHWARZ, 2000a, p. 13, *itálico nosso*).

Naturalmente, a imagem de sermos “desterrados em nossa terra” alude a um paradoxo da identidade nacional e latino-americana⁷, só compreendido pela composição do capitalismo periférico na América Latina, a saber, agrário e escravocrata – a imagem do atraso diante das modernas instituições burguesas.

As ideias que pulularam em cabeças de intelectuais e de estadistas europeus e norte-americanos, conseqüente e copiosamente, chocar-se-iam, para Schwarz (2000a), com as rígidas estruturas coloniais do metabolismo do capital no Brasil. Inclusive, esse contraste se fazia presente no plano prático de extração de riqueza social:

Sendo uma propriedade, um escravo pode ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital. Este aspecto — um entre muitos — indica o limite que a escravatura opunha à *racionalização produtiva* (SCHWARZ, p. 14, 2000a, *itálico nosso*).

Equacionado o problema que impede o desenvolvimento das forças produtivas nacionais, a escravidão, resta o freio ao progresso da “racionalização produtiva”. Dessa forma, as ideias liberais que circulavam no país permaneciam sem propósito, uma vez que foram decalcadas de seus respectivos nichos de ascensão burguesa nos países centrais do capitalismo incipiente: “Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das

⁷ Jorge Luis Borges se dizia europeu por acidente de percurso histórico: “Eu sou um europeu nascido no exílio” (apud PERRONE-MOISÉS, 1997). Cf.: PERRONE-MOISÉS, Leyla. Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina. In: **Estudos Avançados**, IEA, USP, v. 2, n. 30, pp. 245-259, 1997. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200015#4not. Acesso em: 02 maio 2019.

idéias⁸ liberais [...] Sendo embora nexo produtivo fundamental, a escravidão não era nexo efetivo da vida ideológica” (SCHWARZ, 2000a, p. 15). Por sua vez, Ermínia Viotti da Costa (1999, p. 30) argumenta que:

Se havia barreiras de ordem material à difusão das idéias ilustradas (analfabetismo, marginalização do povo da vida política, deficiência dos meios de comunicação), o maior entrave advinha, no entanto, da própria essência dessas idéias, incompatíveis, sob muitos aspectos, com a realidade brasileira. Na Europa, o liberalismo era uma ideologia burguesa voltada contra as Instituições do Antigo Regime, os excessos do poder real, os privilégios da nobreza, os entraves do feudalismo ao desenvolvimento da economia. No Brasil, as idéias liberais teriam um significado mais restrito, não se apoiariam nas mesmas bases sociais, nem teriam exatamente a mesma função. Os princípios liberais não se forjaram, no Brasil, na luta da burguesia contra os privilégios da aristocracia e da realeza. Foram importados da Europa. Não existia no Brasil da época uma burguesia dinâmica e ativa que pudesse servir de suporte a essas idéias. Os adeptos das idéias liberais pertenciam às categorias rurais e sua clientela. As camadas senhoriais empenhadas em conquistar e garantir a liberdade de comércio e a autonomia administrativa e judiciária não estavam, no entanto, dispostas a renunciar ao latifúndio e à propriedade escrava. A escravidão constituiria o limite do liberalismo no Brasil.

A crítica realizada à repercussão e à apropriação das ideias liberais no Brasil, conforme Emília Viotti da Costa deixa nítido na passagem acima e também Roberto Schwarz (2000a) no ensaio supracitado, carece de uma leitura dialética acerca do processo de internacionalização capitalista, bem como da classe social que o administra, a burguesia. O desafio de descrever a particularidade das oligarquias nacionais na Era das Revoluções parece ignorar a história real por trás das ideias liberais, atinente a uma leitura da totalidade capitalista.

Não é verdade que a escravidão seja um limite do e ao liberalismo que se circunscreve somente à história nacional. A história do colonialismo, a história moderna, de maneira geral, demonstra que essa dissonância entre liberalismo, de um lado — quer dizer, na cabeça e na boca dos donos do poder —, e escravidão, de outro — como um suposto resquício superado pelo progresso capitalista —, não passa de uma ideologia no sentido marxiano do termo, isto é, um falseamento e uma mistificação das efetivas relações sociais que gerem o poder, expressão de ideias das classes hegemônicas em um determinado período histórico (MARX; ENGELS, 2009).

A título de exemplo do cinismo latente ao liberalismo, veja-se a história dos Federalistas dos EUA que proclamam, ao final do século XVIII, a Constituição Americana,

⁸ Optamos por manter a ortografia original da citação retirada do texto, anterior ao Acordo Ortográfico de 2009, uma vez que este passou a não admitir acento agudo em ditongos abertos. Essa mesma atitude adotamos em toda citação presente neste texto anterior ao Acordo.

que louva a liberdade individual tanto quanto seus membros fundadores clamam pelo *direito* de escravizar negros, como George Washington, James Madison e Thomas Jefferson, todos eles proprietários de escravo⁹.

No entanto, vale destacar a particularidade, que também não se restringe apenas ao caso colonial brasileira, do caráter reacionário das elites revolucionárias do país com Viotti (1999, p. 31) em relação aos processos revolucionários que estão na base da constituição da modernidade, sem os quais seria impossível romper com o jugo colonial da escravidão:

Em todos os movimentos revolucionários levantou-se o problema da escravidão [...] O comportamento dos revolucionários, com exceção de poucos, era frequentemente elitista, racista e escravocrata. Já por ocasião da inconfidência discutira-se a possibilidade de um levante de escravos, a se temer num país em que o número de homens pretos, livres e escravos superava em muito o dos brancos [...] O horror às multidões e o receio de um levante de negros levariam essas elites a repelir as formas mais democráticas de governo e a temer qualquer mobilização de massa, encarnando com simpatia a idéia de conquistar a Independência com a ajuda do príncipe regente.

Na convivência harmoniosa entre liberalismo e escravidão — amparada por uma falsa consciência cínica, como estamos pontuando aqui —, vê-se que este é o aspecto pouco comentado sobre a história do liberalismo.

A Independência política e econômica que se estabeleceu no Brasil ao longo do desenvolvimento do oitocentos atendeu suficientemente os interesses das oligarquias agrárias no país, com máscara iminentemente liberal aqui e ali. Ela não mexeu nas estruturas de produção e reprodução da vida colonial. O Estatuto Colonial permanecera o mesmo: era garantido o direito de propriedade, de escravidão; a população, composta em sua maior parte por mestiço, índios e negros, permanecera alijada dos conflitos entre as classes dirigentes do país e de Portugal. A primeira Constituição do Brasil manteve intactas as liberdades individuais, com o agravo, porém, de que a justiça permanecia nas mãos dos grandes proprietários:

Aboliram-se as torturas, mas nas senzalas continuava-se a usar troncos, os anginhos, os açoites, as gargalheiras, e o senhor decidia da vida e da morte dos seus escravos. Reconhecia-se o direito de todos serem admitidos aos cargos públicos sem outra diferença que não fosse a de seus talentos e virtudes, mas o critério de amizade e compadrio, típico do sistema de clientela vigente, prevaleceria nas nomeações para os cargos burocráticos.

⁹ Domenico Losurdo aborda as controvérsias do liberalismo em *Contra-história do liberalismo* (2006, Idéias e Letras), no qual aprofunda a problemática da liberdade atrelada às ideologias liberais de ascensão das classes burguesas nos centros do capitalismo, amparadas pelo colonialismo. Losurdo colhe muitos exemplos com essa contra-história do liberalismo ocidental, os quais não nos cabem abordar nesta dissertação. Cf.: do mesmo autor, *O Marxismo Ocidental: como nasceu, como morreu, como pode renascer* (2018).

A elite de letrados, falando em nome das categorias socialmente dominantes, seria a porta-voz de uma ideologia liberal que mascarava as contradições do sistema (COSTA, 1999, p. 59).

Permaneciam, na nação Independente, portanto, as mesmas lógicas das instituições coloniais, com o típico patriarcado nacional, a escravidão, o sistema de clientela e patronagem, embasados por uma economia eminentemente de remessa de ativos para o exterior e importação de mercadorias — cuja dependência econômica passa do jugo colonial português para o inglês (COSTA, 1999).

A decadência ideológica das elites coloniais expressa-se, nesse sentido, de uma maneira peculiar em relação às burguesias europeias. Por aqui, antes mesmo de haver uma revolução nos termos clássicos, existia uma contrarrevolução permanente, uma vez que as experiências da Revolução Francesa e Haitiana atemorizaram os dirigentes do país, que “desconfiavam tanto do absolutismo monárquico quanto dos levantes populares revolucionários e estavam decididos a restringir o poder do imperador e a manter o povo sob controle” (COSTA, 1999, p. 132).

Na primeira Constituição do país, estava nítido o caráter nada democrático das oligarquias nacionais. Para Ermínia Viotti da Costa (1999, p. 142), “ficaram excluídos do conceito de cidadão escravos, índios e mulheres”. O sistema eleitoral do Brasil ficou circunscrito a um número reduzido de homens brancos com posse ao longo de quase todo o século XIX. Com esse número reduzido de políticos, Ermínia Viotti assegura que era facilmente manipulada a política. Assim, “A política era mais um produto de alianças ou rivalidades familiares do que de ideologia” (COSTA, 1999, p. 143), altercando-se interesses entre essas facções liberais e demais membros das elites brasileiras, cujo “alvo sempre fora conciliar ordem com progresso, o *status quo* com a modernização” (COSTA, 1999, p. 166).

Com isso, as “ideias fora do lugar” de Schwarz também merecem ser ajustadas. Não é possível conceber a noção de que as ideias importadas da Europa cumpriam função meramente de etiqueta de uma elite que não se reconhece como povo brasileiro, apartada dos conflitos e interesses materiais das oligarquias brasileiras no oitocentos.

Ermínia Viotti da Costa reconheceu essa limitação das “ideias fora do lugar”, quando analisou o mito da democracia racial no Brasil, emanado desde a década de 70 do século XIX, que encontrou um ambiente intelectual fértil ao longo do século XX:

Quando olhamos mais de perto o que esses intelectuais faziam com as ideais raciais européias, torna-se claro que eles não eram passivos receptores de idéias produzidas no exterior, meras vítimas da mentalidade colonial que procuravam ver sua realidade através de idéias vindas do estrangeiro. Seria mais correto dizer que eles viam aquelas idéias através de *sua realidade*. A elite branca brasileira já tinha em sua própria sociedade os elementos necessários para forjar sua ideologia racial. Tinha

aprendido desde o período colonial ver os negros como inferiores. Tinha também aprendido a abrir exceções para alguns *indivíduos* negros e mulatos. Qualquer europeu ou americano que postulasse a superioridade branca seria necessariamente bem recebido. Ele traria a autoridade e prestígio de uma cultura superior para idéias existentes no Brasil. Os brasileiros teriam apenas de fazer alguns ajustes. E o fizeram (COSTA, 1999, p. 373, *itálicos da autora*).

Considerando o caráter das oligarquias nacionais que descrevemos acima, isto é, anti-democrático e anti-povo, em outras palavras, conformistas em relação às estruturas econômicas, vê-se que as adoções de ideias liberais estrangeiras deram lupa, não sem conflito e conciliação entre si, para que os dirigentes do país congregassem dependência econômica do capital nacional ao capital estrangeiro, escravidão, relativa autonomia política ao Império instaurado com a Independência do país. Dessa forma, ajustaram ideias liberais dos centros capitalistas à realidade do país, à sua própria imagem e semelhança.

De volta a Jhon Gledson (1986), com a ideia de cinismo que estamos desenvolvendo ao longo desta pesquisa, poderíamos colocar em cheque a perspectiva das limitações de classe que envolve Brás Cubas, sua condição de defunto tagarela e ambição realista de Machado, como propõe o autor (1986, pp. 110-111):

Os dois romances anteriores [a *Quincas Borba*, respectivamente, *Brás Cubas* e *Casa Velha*] revelam forte ambição realista que considero central na ficção de Machado, mas o tipo de realidade com que lidam, condicionada por seu lugar na História, impõe ao escritor problemas bem diferentes. Em *Brás Cubas*, tudo pode ser contido dentro da — mutável — consciência de um típico membro da próspera oligarquia carioca. Às vezes é preciso fazer ajustes, como nas ocasiões em que Machado *deseja que Brás fale sobre assuntos (escravatura, por exemplo, corrupção política) que, muito provavelmente, ele não teria capacidade de tratar, realisticamente, nem mesmo com a suposta tranquilidade dos mortos*.

O cinismo constitui uma visão própria das elites nacionais diante das relações de poder, produção e reprodução do metabolismo da sociedade brasileira, do capitalismo periférico. Não é do feitio de Brás preocupar-se em explanar as causas e as consequências da escravidão no país. Pelo contrário, o narrador busca justificá-la, com singular fetiche sádico que ela proporciona às oligarquias cariocas, com teorias e filosofias estapafúrdias e mesquinhas.

Octavio Ianni, em seu estudo sobre a população negra em Curitiba da transição da sociedade de castas à de classe, intitulado *As metamorfoses do escravo* (1962), formula uma tese de especial interesse para o caso que estamos analisando em Brás Cubas, as várias faces do racismo em perspectiva posta pelo narrador.

Essa tese assegura que, com a desagregação do regime servil no país, houve a necessidade de engendrar uma nova categoria para o escravo. Daquele tipo de função

proporcionada pelo trabalho escravo nos pilares do colonialismo a uma sociedade de classe incipiente, o escravo tornou-se negro e mulato:

É inegável que a escravatura somente se encerra ao transformar o cativo em negro e mulato; ou melhor, a liquidação do regime implica, ao mesmo tempo, na criação de categorias sociais novas. À medida que as transformações econômicas e sociais expandem e diversificam a estrutura da comunidade, o negro e o mulato vão sendo progressivamente gerados, como categorias do regime de classes em formação. A lenta e contínua elaboração deles dá-se com a paulatina germinação do regime de trabalho livre, onde as pessoas não serão conhecidas apenas pela posição que ocupam na sociedade, ou pelo *status* que ocupam no sistema produtivo, mas também pela cor, assim como às vezes se distinguem pela religião, pela nacionalidade originária etc. (IANNI, 1962, pp. 13-14).

Dessa forma, de volta ao episódio do Valongo, ainda que, no conjunto do romance *MPBC*, Prudêncio possa aparecer como personagem secundária, esse episódio proporciona uma tipicidade com a situação brasileira que Machado realisticamente plasma na obra. À primeira vista, esse episódio, a partir da ótica míope de Brás, apresenta-nos uma réplica da infância do narrador, o episódio no qual transforma Prudêncio em um completo animal. No capítulo LXVIII, Prudêncio reproduz as mesmas aflições que sofrera do infante Brás em seu escravo.

Machado conseguiu captar uma problemática nacional com tanta tipicidade que sua obra retrata a própria transição do trabalho servil, que deixa marcas na sociedade que se constitui com “trabalho livre”. Nesse sentido, Prudêncio aparece como negro que fustiga um outro negro, mas escravo. Enquanto escravo, Prudêncio não passa daquilo que esse tipo de metabolismo de trabalho proporciona, o rebaixamento de seres humanos em nível de coisificação em alta potência, a negação total da humanidade no homem; como homem livre, comporta-se como seu antigo senhor. Daí a sagacidade de Machado ao situar a dicotomia entre trabalho cativo e livre e as marcas na complexidade psíquica do negro.

Não à toa, neste episódio do romance, Brás se reveste de personagem em segundo plano, narrando a cena com uma suposta distância, mas participando dela ao mesmo tempo. Machado, com esse procedimento narrativo, conseguiu engendrar uma situação especular no psiquismo de Brás: no momento em que narrador aparece como espectador de um espancamento de um escravo por um negro, remete-se à infância, como se aquele comportamento de Prudêncio espelhasse a si próprio, infante, tornando-se o defunto narrador espectador e protagonista de si ao mesmo tempo.

Curiosamente, isso causa mal-estar algum a Brás. Pelo contrário, no capítulo seguinte, “Um grão de sandice” (cap. LXIX), aciona o mesmo procedimento narrativo diante de cenas comuns como esta no romance. Passa, assim, a realizar digressões filosóficas e estilísticas como modelo de justificativa das injustiças sociais.

Ou seja, Brás decididamente lança mão de teóricas mirabolantes para desviar a atenção do leitor, aliciando-o a um ponto de vista de classe estrito, que naturaliza os processos sociais que assumem forma na realidade nacional. Brás, portanto, cinicamente tece o fio da narrativa com volubilidade para desviar o foco das problemáticas do país:

Este caso faz-me lembrar um doido que conheci. Chamava-se Romualdo e dizia ser Tamerlão. Era a sua grande e única mania, e tinha uma curiosa maneira de a explicar.

- Eu sou o ilustre Tamerlão – dizia ele. – Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei tártaro, e até rei dos tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer tártaros.

Pobre Romualdo! A gente ria da resposta, mas é provável que o leitor não se ria, e com razão; eu não lhe acho graça nenhuma. Ouvida, tinha algum chiste; mas assim contada, no papel, e a propósito de um vergalho recebido e transferido, força é confessar que é muito melhor voltar à casinha da Gamboa; deixemos os Romualdos e os Prudências (ASSIS, 2010, p. 173).

Neste sucinto capítulo, o grau de estilização de conduta de classe, que incide sobre a forma do romance (SCHWARZ, 2000b), assume o paroxismo. Para além das muitas acepções que a palavra *tártaro* possui, há uma estilização na declaração de Romualdo com a fixação por esta palavra, proferida sete vezes, esquematicamente assim: *tan-to tár-ta-ro/ tan-to tár-ta-ro/ tan-to tár-ta-aro/ tár-ta-ro/ tár-ta-ros/ tár-ta-ro/ tár-ta-ros*.

A alternância entre troqueus e dátilos de *tanto* e *tártaro*, seguida pelo martelo contínuo de ritmos tônicos e átonos proporcionado por esta palavra, alternando-se em apenas quantidade singular/plural neste esquema, somada ao recurso da aliteração e da assonância, *O tártaro tem a virtude de fazer tártaros*, revela uma poetização da violência proporcionada pela estrutura escravocrata oitocentista vista pela ótica ultraconformista do narrador. Soma-se a essa poetização o paralelismo semântico entre as palavras *Romualdo* e *Tamerlão*¹⁰, que denotam estrutura hierárquica de poder.

Com essa anedota de Romualdo, tecida pelo fio das memórias do narrador defunto, é possível enxergar o conformismo com as estruturas econômicas sobre as quais ocorre a trama

¹⁰ Etimologicamente, *Romualdo*, ainda que de origem germânica, encontra sua raiz no latim, *Romualdus*, denotando “rei glorioso”. Tamerlão foi um rei turco-mongol, que conquistou os nômades da Ásia Central na baixa Idade Média.

das relações sociais, os destinos humanos. Nessa circunstância do romance, o problema da escravidão: a incessante repetição do fonema /t/, marca do metro de *tanto* e *tártaro* em ritmo de alternância entre sílaba tônica e átona, uma memória aparentemente fugaz sobre um doido que se dizia rei, é o índice das chicotadas que Brás desferia em Prudêncio na infância e das chibatadas que este desfere em um escravo no Valongo, disfarçado de anedota. Prudêncio reproduz a mesma lógica da escravidão, que tanto lhe infligiu quando infante, em outro negro escravizado.

Conforme Jhon Gledson (1986) salientou, a escravidão e, com ela, o racismo encontram-se tão bem conformados na sociedade brasileira do século XIX que dão forma à psique dos seres humanos, consciente ou inconscientemente. Para Prudêncio, de maneira inconsciente; para Brás, por outro lado, cinicamente, como mais um episódio fugaz do cotidiano brasileiro de sua época.

4 MACHADO DE ASSIS E O REALISMO

A discussão sobre o realismo estético na obra de Machado de Assis remonta à própria historiografia da crítica literária machadiana. Em sua tese de doutorado, Gabriela Manduca Ferreira (2016) abordou a consagração do Bruxo do Cosme Velho nos cânones das letras nacionais, destacando que o prestígio de Machado foi forjado por aspectos políticos, econômicos, sociais, em suma, por aspectos históricos, sobretudo com a crítica realizada à obra do autor fluminense durante os regimes autoritários do Estado Novo (1937-1945) e a ditadura civil-militar (1964-1985).

Ferreira assegura que, embora o realismo machadiano tenha chamado atenção de críticos desde José Veríssimo e Sílvio Romero, é a partir da década de 30 que a crítica literária dará o tom sobre os aspectos pouco estudados da obra de Machado até aquele período. Trata-se de um esforço crítico de empreender e modernizar a obra do nosso autor. Assim, a crítica chamará atenção para as seguintes características:

o reconhecimento de uma relação indissociável entre o local e o universal; a percepção da divergência entre superfície e fundo no texto machadiano; o esforço crítico de modernização de Machado de Assis; e a construção de uma interpretação de Machado de Assis como escritor realista (FERREIRA, 2016, p. 130).

A autora assegura que essas características serão indissociáveis para a crítica que se travou a partir daquela geração, tendo no centro da análise a tríade realista-nacional-moderno. Gabriela Ferreira Manduca alude à obra de Lúcia Miguel Pereira que, em seu seminal esforço biográfico sobre Machado, aproximou a obra do autor à realidade e à sensibilidade nacionais (FERREIRA, 2016).

Apesar do trato ultrassensível e da aura de grande escritor brasileiro com os quais a crítica dos anos 30 condecorou Machado, Gabriela Ferreira Manduca também lembra que houve críticos, como Augusto Meyer, que ousaram a destoar dessa imagem canônica do autor de *Dom Casmuro*. É desse quilate a crítica marxista de Astrojildo Pereira – e ousaríamos acrescentar a contribuição de Nelson Weneck Sodré em *História da Literatura Brasileira*: seus fundamentos econômicos, de 1938 – ainda que a assimilação e a limitação de ideias marxianas e marxistas no Brasil autoritário dos anos 30 pudessem malograr essa crítica, uma vez que, conforme assinalou Ferreira (2016, p. 135):

Adotar esse referencial teórico na crítica literária dos anos 1930 significava realizar uma análise de base marxista antes mesmo que os pressupostos de uma crítica

literária marxista estivessem claros, devido à ainda rara divulgação dos textos sobre arte de Marx, Engels e de importantes teóricos da estética marxista, como Lukács.

A assimilação de uma estética marxista no país com cariz lukacsiano ocorre a partir dos anos 60, tendo Nelson Coutinho como um dos principais divulgadores da estética de Lukács no Brasil. O seminal *Literatura e Humanismo: ensaios de crítica marxista*, de 1967, é um esforço do autor em assimilar as ideias estéticas do filósofo húngaro para ler a literatura nacional, mobilizando conceitos como o típico, o reflexo estético da realidade objetiva, o reflexo antropomorfizado da obra de arte enquanto caráter particular do conhecimento do mundo, a peculiaridade dos objetos artísticos no avanço da mercantilização da vida e de suas variadas formas de alienação, conceitos que Lukács empreende na sua grande *Estética*.

Os ensaios de Coutinho merecem destaque por atualizar o debate sobre a particularidade da estética brasileira em matéria de literatura, sobretudo pelo momento de avanço e aprofundamento do regime militar de 64, que empurrou a intelectualidade comunista do país vinculada ao PCB para a marginalização, segundo Ferreira (2016). Essa marginalização proporcionou a atuação e o exercício intelectual desses críticos a voltar-se para a matéria de estética, retomando o debate acerca do realismo nacional, agora sob a ótica de Lukács, conforme se evidencia na passagem a seguir de *Literatura e Humanismo*:

A arte toma posição na medida em que combate e denuncia, com os meios que lhe são próprios, todas as formas de fragmentação, de limitação e de alienação da *práxis* criadora do homem. Este combate à alienação – que Lukács designou como “missão desfeticizadora da arte” – faz parte da própria essência do reflexo estético para cumprir a sua tarefa básica, a evolução sensível do destino de homens típicos vivendo em circunstâncias típicas, a obra de arte deve não só reduzir as idéias abstratas a realidades vivas imediatas, como superar igualmente a superfície empírica e reificada do real. Neste duplo movimento, nesta conformação da particularidade, a arte autêntica realiza – independentemente das intenções subjetivas do autor criador – uma dupla desfeticização: ela mostra, por um lado, que as ideias abstratas só existem realmente como momento de *práxis* humana, e, por outro, ela relaciona os fatos empíricos da realidade exterior – aparentemente reificada à totalidade histórica social das ações dos homens, revelando assim a realidade como “mundo próprio” da humanidade (COUTINHO, 1967, pp. 115-116).

Posteriormente, no ensaio “Os significados de Lima Barreto na Literatura Brasileira”, presente na coletânea de artigos *Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira* (1974), Nelson Coutinho retoma a discussão estética do realismo lukacsiano, assinalando o problema da descontinuidade do realismo no Brasil na obra de Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto.

Para além dessa discussão do realismo estético, Coutinho situa e revela uma problemática que sensibiliza a intelectualidade brasileira oitocentista, dado o caráter do

desenvolvimento do país pela via prussiana – termo que o autor adota de Vladimir Lênin. Essa característica, ao contrário da “via clássica”, revela uma arrogância das classes dirigentes do país, apartando o povo das questões políticas centrais. Assim, essa leitura permite ao autor caracterizar a vida intelectual do século XIX – tomando a expressão de empréstimo a Thomas Mann – como “intimismo à sombra de poder”, do qual a obra machadiana não escapou. Malgrado esse intimismo, o realismo realizado por Machado de Assis ainda se consagrou como triunfante, uma vez que:

Desvelando com seu humor sereno mas explosivo as paredes que protegiam aquele “intimismo à sombra do poder”, Machado foi capaz de emprestar às suas figuras a universalidade concreta requerida pela autêntica figuração do mundo. O seu aparente pessimismo [...] revela-se como a forma peculiar e específica através da qual, numa época de profunda desumanidade objetiva, Machado assume sua essencial fidelidade ao humanismo, rejeitando categoricamente as tendências e as forças da alienação (COUTINHO, 1974, pp. 10-11).

Os esforços não só de Nelson Coutinho, mas de Leandro Konder, José Paulo Netto, Luis Sérgio Nascimento Henrique e Gilvan P. Ribeiro, também presentes nos ensaios de *Realismo e Anti-Realismo*, apontam uma preocupação permanente em realizar um trabalho teórico e político sistematicamente estruturado na estética marxista. Conforme Lukács destacou (1966, p. 15, tradução nossa), “o marxismo tem uma estética própria”.

O materialismo histórico postula a existência de uma única ciência, da qual se derivam outras formas de conhecimento. Trata-se da ciência histórica, cujos corolários são a economia, a filosofia, o direito, a literatura etc. A maneira como o homem – no sentido genérico – se apropria dos conhecimentos e dos saberes constituídos historicamente é matéria do materialismo dialético, que propõe, para o conhecimento humano, a teoria do reflexo. Para esta teoria, o ser social determina a consciência dos homens (MARX, 2008), ou seja, a totalidade das imbrincadas relações sociais e das forças produtivas, em um determinado período histórico, condiciona as representações do mundo ao homem.

No materialismo histórico, encontram-se os princípios gerais da literatura, como a essência, a gênese, o desenvolvimento, os valores estéticos da obra de arte. Para Lukács (2010), o materialismo histórico identifica na economia o princípio condutor do desenvolvimento histórico, ao qual se conecta uma superestrutura ideológica – materializada nas artes, na literatura, por exemplo – que também determina esse desenvolvimento, embora de maneira secundária. Essa afirmação, no entanto, não se resvala em determinismo. Pelo contrário, ela admite os nexos e as correlações entre o princípio econômico e as constelações ideológicas. Somente uma concepção vulgarizada do materialismo histórico prescreve uma

relação causal entre o primeiro e a segunda, de modo que aquele princípio seja a causa mecânica e unívoca da segunda, embora o método dialético admita relações de causa e efeito na realidade elementar:

[...] o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como o é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações (LUKÁCS, 2010, p. 13).

Lukács também admite, junto com Engels, a autonomização relativa dos campos do saber. Essa autonomia, contudo, não se pulveriza, nem se desvanece em ilusões subjetivistas. Antes, assenta-se sobre as bases da divisão social do trabalho, “A autonomia [...] é fundada objetivamente na essência mesma do desenvolvimento, na divisão de trabalho” (LUKÁCS, 2010, p. 15).

Com essas considerações elementares formuladas pelo materialismo histórico, em relação à especificidade da literatura brasileira, cabe perguntar: de que maneira a particularidade do desenvolvimento das forças produtivas e sociais reflete-se na obra de arte? Qual a percepção de Machado de Assis, em sua obra *MPBC*, acerca da realidade que pesa sobre o chão nacional? Qual a peculiaridade da obra machadiana?

O conceito de objetividade se faz fundamental para responder a essas perguntas. Segundo Lukács, a criação artística autêntica tem como horizonte o realismo enquanto aspecto inerente que não se capitula a tendências manifestas no real, na particularização ou na cristalização de ideologias transmutadas em ideologemas. Para o filósofo húngaro, ao estudarmos as obras de Balzac, Cervantes e Tolstoi, vemos a figuração adequada e viva de problemas fundamentais de sua época, que são plasmados pelas seguintes características, de acordo com filósofo húngaro

A objetividade, o reflexo animado e vivo da época em que conexões vivas com seus traços mais essenciais, a unidade de conteúdo e forma, a objetividade da forma enquanto reflexo mais concentrado das conexões mais gerais da realidade objetiva (LUKÁCS, 1966, p. 50, tradução nossa).

Disso, depreende-se que, em termos de reflexo do mundo objetivo, mesmo a aparente dualidade entre forma e conteúdo agora se amalgama, formando uma unidade dialética – ao contrário dos postulados que autonomizam essas mediações estéticas. Na contramão de teorias que se capitulam a determinados fenômenos que se manifestam no real, a exemplo do

formalismo ou do idealismo subjetivo¹¹, a arte realista lidará com os problemas fundamentais de sua época.

Nesse sentido, uma obra realista lança-se à totalidade, entendida como unidade do singular e do diverso, manifesta ao que Lukács chamou de *particularidade* da estética. Isto é, a concretude do processo social geral, da tensão entre o singular e o universal, a formação social. Como corolário do reflexo geral, o reflexo artístico reflete, malgrado o pleonasma, o mundo próprio dos homens. Esse mundo aparece como caso singular e particular enquanto propriedade do processo social total, de tal modo que cada obra de arte se particulariza, criando uma totalidade que lhe é peculiar, ordenada e coerente.

Daí a ênfase de Lukács ao conceito de tipicidade, que plasma não só personagens, mas toda uma conjuntura histórica, o ambiente social de um período (COTRIM, 2016). Conforme assinalou Ana Cotrim (2016, p. 287), em *Literatura e Realismo em Gyorgy Lukács*: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas, “A tipicidade significa a configuração concreta das contradições fundamentais da sociedade em destinos humanos”.

Nesse sentido, os problemas do realismo em Machado de Assis, para além dos problemas de forma que a obra do autor proporciona à crítica literária – os quais veremos a seguir, na próxima subseção –, refletem os conteúdos sociais do Brasil oitocentista, nação cuja formação social assenta-se nos pilares da internacionalização do capital pelo crivo dos colonialismos, formações que se apresentam, conforme assinalou Antonio Carlos Mazzeo (2015, p. 73), “já em sua gênese, como capitalismo-particulares, desiguais e combinados, que se articulam com os polos econômicos dominantes da Europa, integrantes, então, do resto do processo de acumulação de capital mundial.”

Encarar, enquanto nosso principal problema histórico, a constituição da sociedade brasileira como nação dependente, trata-se de lançar mão da perspectiva do materialismo histórico. Ou seja, vê-se, na formação social do Brasil, uma particularização do processo histórico e social mundial. Dessa forma, a constituição da sociedade brasileira diz respeito à internacionalização rígida e hierárquica da divisão internacional do trabalho. Em outras palavras, diz respeito à revolução e à ampliação de capturas de riquezas, de internacionalização do capital na América Latina.

¹¹ A respeito do idealismo subjetivo, cf. a querela e as invectivas de Lênin lançadas a Mach e a seus discípulos em *Materialismo e Empiriocriticismo* (1975). Sem dúvida, esta obra é bem significativa para a construção teórico-estética de Lukács.

Uma vez que o materialismo histórico lida com o desenvolvimento total da sociedade produzida e reproduzida pela humanidade, sem apartar-se das suas particularidades, a literatura, especialmente a moderna, plasmou o princípio do desenvolvimento econômico e desigual do metabolismo do capital em permanente expansão e internacionalização (LUKÁCS, 2010).

Assim, no caso brasileiro, esse arranjo proporciona peculiares percepções sobre o quadro do cotidiano nacional. Ademais, uma vez que, na ordem capitalista, as relações sociais aparecem coisificadas, como relações entre coisas e não seres humanos, a obra machadiana é um convite a perscrutar a “cor local”.

Em *Memórias*, Machado de Assis constroi um romance cujo narrador possui uma voz peculiar. Brás possui a audácia de demonstrar a nu as relações sociais em classes distintas e/ou mesmo intraclasses, a princípio, para, em seguida, interpretá-las à luz das mais vagas, variadas mistificações e mirabolantes filosofias.

Embora a voz sedutora do narrador adote uma estilização discursiva humorada, irônica e escarnecida, Brás eleve o grau de arrogância, sadismo e desfaçatez de sua classe, dos herdeiros e dos proprietários de um país recém-independente, cuja estrutura mantém-se rigidamente estratificada, pouco havendo trânsito entre as classes.

Esse procedimento narrativo, essa naturalização das relações sociais, dá-se em um permissivo e licencioso cinismo. Conforme admite o narrador sobre núcleo de sua patriarcal família e sobre sua criação, “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor” (ASSIS, 2010, p. 50).

Lukács, a partir da categoria de fetichismo e dos seus derivados, conduz-nos a uma reflexão apropriada sobre a obra de Machado. Vejamos as palavras do filósofo húngaro:

Na consciência humana, o mundo aparece deformado em sua própria estrutura, separado de suas efetivas conexões. Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre homens (LUKÁCS, 2010, p. 19).

Raymundo Faoro (1976) assinalou que a categoria *dinheiro*, em Machado de Assis, aparece como uma palavra-chave a partir da qual se desenvolve o enredo das obras, conforme, por exemplo, ao tipo de relação sádica que Brás estabelece com Marcela. As categoriais reificadas podem ser deslumbradas em *Memórias* sob diversas óticas: enquanto propriedade, a

relação de Brás com os escravos; enquanto mercadoria universal, o dinheiro que compra o amor de Marcela; em relação aos destituídos, o sadismo de Brás com Eugênia, dona Plácida; a herança dos Cubas, o rompimento de Brás com sua irmã ao dividir os bens da família; a sede de fama, quando Brás encontra cinco mil réis e os devolve. Em relação à fama, vejamos o procedimento narrativo adotado por Machado para plasmar essa característica das elites nacionais a seguir.

4.1 Estilização de classe: a sede de nomeada

Para justificar a causa de sua morte, Brás supostamente forja um emplasto para livrar a culpa da melancólica humanidade. A primeira assertiva do narrador não passa de uma tentativa descarada de ganhar notoriedade e fama por uma invenção mirabolante, haja vista a inutilidade de sua existência, apenas mantenedora e reprodutora das relações sociais típicas do Brasil do século XIX.

Para Ana Laura Reis Corrêa (2015), ao analisar e comparar essa problemática da fama de Brás e do pai de “Teoria do Medalhão”, esse intento de fama aparentemente engendra um desejo de pura frivolidade que resguarda relações mais profundas, “uma aparência pomposa que se pretende divorciada de sua essência verdadeira” (CORRÊA, 2015, p. 32).

Para a autora, essa temática não aparece em ambas narrativas como mero arbítrio ou aspecto ocasional. Esses temas, outrossim, são de substanciais relevâncias, haja vista que foram publicados, o romance e o conto, no mesmo ano, 1881, embora em cada uma dessa narrativa pareçam ganhar contornos mais explícitos, como no caso do conto.

Ana Laura Corrêa também enxerga, na estrutura do conto “Teoria do Medalhão”, um processo narrativo típico da obra machadiana, qual seja, a inversão de termos conferindo determinada contemporaneidade à narrativa, a qual chama de “inversão descendente do supérfluo em necessário”:

A estrutura do conto, portanto, está fundamentada na inversão descendente do supérfluo em necessário; do aparente em essencial; da frivolidade em “boa prática social”; da “inópia mental” em teoria; da retórica vazia em “coisas importantes”; dos príncipes do século XVI em “Janjão”, o “peralta”; do realismo de Maquiavel em capricho do pai conselheiro; do *Príncipe* em “Teoria do medalhão” (CORRÊA, 2015, p. 35).

Esse procedimento narrativo também se encontra em *MPBC*, sobretudo nas primeiras páginas do romance, o capítulo “Ao leitor”, no qual Brás *explica* sua opção em narrar sua patética vida comparando-a com textos bíblicos e cânones literários:

QUE STENDHAL confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinquenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens do pessimismo (ASSIS, 2010, p. 10).

Além disso, Ana Laura Corrêa também vê, na engenhosa narrativa do pai de “Teoria do Medalhão” e de Brás Cubas, a configuração da tipicidade, conceito-chave do realismo estético de Lukács, segundo o qual o típico representa a mediação entre as instâncias do particular e do universal. Isto é, o autor encontra na realidade efetiva aquilo que caracteriza o típico para medida de representação.

Assim, o autor, “ao compor a sua obra, considere a realidade efetiva para descobrir nela aquilo que é mais típico, isto é, aquilo que reúne o fenômeno imediato à sua essência histórica” (CORRÊA, 2015, p. 36). Dessa forma, a arte realista exige não a reprodução mecânica, documental, fotográfica, para utilizarmos os termos de Lukács, da realidade. Ela consiste em confrontar os aspectos dinâmicos, contraditórios e multiformes das nuances da realidade concreta. O realismo estético, portanto, versa sobre os problemas da realidade imediata e seus desdobramentos no espaço e no tempo.

Nesse sentido, vale a pena resgatar a famosa da carta de Engels, de 1888, endereçada à escritora Margaret Harkness, acerca de seu romance *A City Girl*. O filósofo alemão tece considerações pertinentes sobre este romance da escritora inglesa, destacando os êxitos da obra, “uma pequena obra-prima”, como retratar uma jovem proletária que é seduzida por um homem de classe média – história, ainda que velha, à qual Harkness confere vigor e veracidade. Por outro lado, Engels também ressalta em que medida a obra da escritora parece vacilar, isto é, não ser suficientemente realista. Na famosa passagem da carta, Engels assegura:

Quanto a mim, o realismo supõe, além da exactidão dos pormenores, a representação exacta dos caracteres típicos em circunstâncias típicas. Os caracteres que a amiga traça são suficientemente típicos dentro dos limites em que os descreve. Mas, sem dúvida, não se pode dizer o mesmo das circunstâncias em que se encontram mergulhados e onde actuam. Em “Moça da Cidade”, a classe operária surge como uma passiva, incapaz de se ajudar a si própria e não tentando sequer fazê-lo [...] A resistência que a classe operária opõe aos que a oprimem, as suas tentativas – espasmódicas, meio conscientes ou conscientes – de alcançar os seus direitos humanos, pertencem à história e podem aspirar a um lugar no domínio do realismo (ENGELS, 1971, p. 196).

Torna-se patente, portanto, que o conceito de tipicidade desenvolvido por Lukács durante sua longa trajetória intelectual, cuja inspiração encontra-se em escritores distintos

como Goethe, Balzac, Marx e Engels, em nada deve à formulação tradicional de construção de personagens-tipo, isto é, caracteres preestabelecidos e estanques que não configuram uma dimensão esférica e complexa no movimento da narrativa. Segundo o autor:

Ao mesmo tempo que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista combate firmemente qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência à mera reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. Ainda neste ponto, a estética marxista nada afirma de radicalmente novo; limita-se a desenvolver ao seu mais alto nível de consciência e clareza aquilo que sempre se encontrou no centro da teoria e da prática dos grandes artistas do passado (LUKÁCS, 2010, pp. 24-25).

O materialismo dialético pressupõe a dialética entre essência e fenômeno como constitutivos e imersos no real. Isto é, são produzidos pela realidade e não pela consciência humana. Lukács combate as duas maneiras de conceber o real pelas ideologias da burguesia em decadência, o naturalismo e o formalismo (ou filosofia idealista). De acordo com o filósofo húngaro, ambas as concepções deturpam os elementos presentes no real. O naturalismo sacrifica a essência em detrimento do fenômeno:

Toda teoria e toda prática naturalista são levadas a unir de maneira mecânica e antidialética fenômeno e essência, formando uma turva mistura, na qual essência é necessariamente sacrificada e, em muitos casos, chega a desaparecer completamente (LUKÁCS, 2010, p. 25).

Por outro lado, Lukács enxerga no idealismo a percepção correta da essência e do fenômeno. Embora essa concepção atinja a antítese entre os dois elementos, para o filósofo húngaro, ela resvala somente enxergar tal antítese por carência de esforço dialético ou inconsequência da dialética própria do idealismo, “sem reconhecer a unidade dialética dos opostos que subsiste no interior dessa antítese” (LUKÁCS, 2010, p. 25). Em ambas as concepções, resvala-se um ecletismo teórico que mistifica as instâncias do fenômeno e da essência, presentes no real.

Para Lukács, a correta apreensão dessas instâncias encontra-se no método dialético autêntico, isto é, no materialismo dialético. Esse método considera as diversas franjas e aparências imersas no real, sem apartar o transitório do perene,

a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias. Tal dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e essência: aquilo que aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações mais aprofundadas. E assim até o infinito (LUKÁCS, 2010a, p. 26).

Dessa forma, é evidente que o método dialético consiste em uma constante apreensão da realidade, uma vez que ela não é homogênea e finita. Isso permite Lukács a avançar na concepção realista da estética, para quem a verdadeira arte figura os diversos momentos de síntese, amalgamando a interação dialética entre fenômeno e essência imersos no real.

Ou seja, ela apreende o conjunto das relações sociais em seu caráter transitório, em sua dinâmica e em seu desenvolvimento. Daí a importância do conceito de *tipo* tão utilizado por Marx e Engels e também pelo filósofo húngaro, que assim o caracteriza:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas – se articulam em uma unidade viva (2010, p. 27).

Ana Laura Corrêa (2015, p. 15), por sua vez, atesta que “o personagem não nasce típico, mas se torna típico no interior da situação ficcional, com base em suas relações com outros personagens, no decorrer da ação”. Nesse sentido, cabe a indagar: de que maneira a obra machadiana – em nosso estudo, *Memórias Póstuma de Brás Cubas* – configura a tipicidade da sociedade brasileira? A narrativa de Machado de Assis aproxima-se do ou subverte o arquétipo realista tão visitado por Marx, Engels e Lukács, isto é, Balzac? A arbitrariedade de Brás não seria o indício de uma arte antirrealista, uma vez que é do capricho singular do defunto narrador a emersão de elementos da realidade externa à narração?

A estética realista pode perfeitamente ser traduzida ao caso brasileiro, uma vez que, para ela, importa figurar os elementos que caracterizam o cotidiano, amparada na dialética da teoria do reflexo. A arte realista torna a essência cotidiana sensível (LUKÁCS, 2010). A Lukács, parece ocorrer também a preocupação das indagações expostas anteriormente quando coloca no cerne da estética realista o problema da criação artística – ainda que o teórico marxista argumente sob o ponto de vista da produção cultural europeia:

Ora, quais as tendências fundamentais diante das quais os autênticos criadores de obras literárias deve assumir posição? São as grandes questões do progresso do gênero humano. Nenhum grande escritor pode permanecer indiferente diante delas; e, sem tomar apaixonadamente posição em face de tais questões, não será possível criar tipos autênticos, com que não terá lugar o verdadeiro realismo (LUKÁCS, 2010, p. 32).

A poética *kinyke*, que tentamos esboçar ao longo destas leituras, enquanto um riso irônico e escarnecedor, é o indício do triunfo do realismo de Machado de Assis, uma vez que, na trama machadiana, a perspectiva desoladora do capitalismo periférico brasileiro é

contrariada e subtraída pelas desconcertantes concepções de mundo das elites nacionais. Isto é, Machado configura, em seus romances – e aqui, especialmente, *MPBC* – a tragicomédia do capitalismo à brasileira, a particularidade da exploração do homem pelo homem, do patriarcado sobre as mulheres, dos brancos sobre os negros, da rígida estrutura de divisão de trabalho, das prostituições e das deselegâncias proxenetas perfiladas pelo dinheiro.

O princípio formal da narrativa, conforme assinalamos acima, calca-se no movimento pendular do narrador, o qual Schwarz (2000b) considera como uma desfaçatez de classe. Brás imprime à narrativa um encadeamento de discussões que, na aparência, parecem ser desconectadas. No entanto, essa mirabolante arquitetura do texto prefigura uma estilização própria da conduta das classes proprietárias e abastadas, de acordo com seus interesses, anseios e desejos – uma maneira de conceber as e de se portar nas relações interpessoais.

Assim, ao passo que o realismo europeu lidou com a ascensão e a decadência ideológica da burguesia europeia, a narrativa de Brás tende a superar, ainda que os incorporando, o acúmulo e a herança literária que o velho continente nos legou. Para isso, Machado de Assis retrata a peculiaridade do desenvolvimento trágico do Brasil, “a cor local”.

A negatividade que subjaz nas palavras sedutoras de Brás não necessariamente encontra alento no niilismo. Em consonância com Schwarz, Ana Lara Corrêa (2015, p. 41) assegura que essa negatividade não se trata de niilismo, mas, antes, de uma ruptura com a herança literária do Ocidente, “uma articulação complexa entre forma estética e conteúdo social. Forma que, para ser realista, precisou romper com os parâmetros do realismo europeu e se construir como realismo poderoso, mas desolador”. Embora, muitas vezes, o tom desolador pareça reger o conjunto da obra machadiana, a sagacidade do autor de *Quincas Borba* repousa na dosagem de ironia, cinismo e humor nas relações das personagens que figuram o romance *Memórias Póstumas*.

Em resposta às cartas de Capistrano de Abreu, que indagava se *As Memórias* seriam um romance, e de Macedo Soares, que destacou que *MPBC* lembravam Almeida Garret, Machado assim qualificou seu romance de 1881:

Ao primeiro [Capistrano de Abreu] respondia já o defunto Brás Cubas [...] que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: “Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”. [...] O que faz do meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama de “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir

dos seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho (ASSIS, 2010, pp. 17-18).

5 À GUISA DE CONCLUSÃO

Talvez, o primeiro estudioso a demonstrar o longo caminho que interliga a sátira menipéia ou a tradição luciânica, como a chama Enylton de Sá Rego (1989), a *Memórias Póstumas* seja a seminal consideração e análise de José Guilherme Merquior publicada na lusitana *Revista Colóquio/Letras*, em 1972. Nesse estudo, “Gênero e estilo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, Guilherme Merquior chama atenção da e para a crítica machadiana a respeito de como fora tratado, até aquele momento, por volta da década de 70, o problema da forma em romances de Machado de Assis.

Para Merquior, a crítica dedicou-se a destacar esse problema a partir dos romances de segunda fase do nosso autor, isto é, a partir das ditas *Memórias*. Desde então, destacou-se o pessimismo típico do seu narrador defunto. Para a crítica, não sobraram comparações com a tradição moderna e ocidental de romancistas à maneira de Sterne, Xavier de Maistre, Diderot.

Merquior, por outro lado, não acata de toda maneira essa comparação. Em relação a Sterne, afirma haver duas características que distinguem o grande romancista brasileiro do inglês. A primeira diz respeito ao humorismo de Machado:

Essa ironia álgida, eivada de “rabugens do pessimismo”, como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo eminentemente *simpático* e *sentimental* do *Tristram Shandy*. O travo acre e angustiante que nos deixa a “galhofa” de Machado falta por completo ao licor amável de Sterne (MERQUIOR, 1972, p. 13).

Soma-se a esse humor ácido a visão problematizadora e inquisitiva, para não dizer conformista, do protagonista das *Memórias*, embasada por uma filosofia improvisada qualquer.

Por outro lado, a segunda característica que diferencia Brás Cubas de *Tristram Shandy* encontra-se no elemento fantástico da autobiografia do primeiro. Ou seja, as confissões de um *defunto* autor. É esse elemento insólito que confere seguridade a Merquior a afirmar que as *Memórias* possuem características que representam o gênero cômico-fantástico.

Para Merquior, esse gênero caracteriza-se, desde Luciano de Samósata às apreciações de Rabelais por Mikhail Bakhtin, por: 1) ausência de trato enobecedor de personagem e ação — perfil que distingue este gênero da epopeia e da tragédia; 2) mistura do grave e do cômico, resultando em um trato ambivalente com questões de ordem metafísica e ontológica, estilo sério-cômica, conforme vimos nas seções anteriores desta dissertação; 3) pouco respeito pelos

limites da verossimilhança, o que denota maior liberdade de texto; 4) “*frequência de representação literária de estados psíquicos aberrantes*: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios” (MERQUIOR, 1972, p. 14, *itálico do autor*); por fim, 5) intergenericidade. Dessa característica de gênero, resulta das *Memórias*

um caso de novelística filosófica em tom bufo, um manual de moralista em ritmo foliônico. Em lugar do humorismo de identificação sentimental de Sterne, o que predomina nessas pseudomemórias é o ânimo de paródia, o rictus satírico, a dessacralização carnavalesca. Quase nenhum sentimento, nenhum valor ou conduta escapam a essa chacota (MERQUIOR, 1972, p. 14).

Dito isso, convém perguntar: qual a importância desse gênero discutido e proposto por Merquior ao conflito geral, a sociedade brasileira oitocentista, à obra *MPBC*? A forma do romance narrada em primeira pessoa indica uma perspectiva de leitura íntima não só à vida do narrador, mas a todo um emaranhado de relações sociais pela ótica das classes abastadas do país.

Conforme assinalou Merquior (1972, p. 16), “O ambiente de Brás é o das elites escravocratas do oitocentos, o cotidiano em que ócio e sadismo dão as mãos”. Assim, figura-se no romance, pelo pêndulo da volubilidade do narrador, uma sede por supremacia classista que destoa, em termos de conduta, das suposta seriedade das regras da ordem burguesa, teatralizadas em tom de comédia.

É dessa perspectiva que é possível realizar uma leitura da poética *kynike* patente nas memórias de Brás. A topografia do alto e do baixo, a inversão de termos, é um elemento típico do *kynismos*. Soma-se a essa trama classista-colonial, perturbada pelo *kynismos*, a paródia com as ideias filosóficas. Merquior vê, no Humanitismo, uma paródia do positivismo em voga no país no século XIX e também uma espécie de refutação da filosofia schopenhaueriana. Para o crítico:

O “humanitismo” é ao mesmo tempo uma caricatura da “religião humanidade” dos positivistas (J. Mattoso Câmara) e uma grotesca refutação da ontologia “algésica” — da ontologia da dor — de Schopenhauer. Não que o “humanitismo” negue o mal e a dor; no romance *Quincas Borba*, o seu lema será o darwiniano “ao vencedor as batatas” — que acusa por si só o caráter agônico, bélico, da vida. Mas a ironia de Machado está justamente em atribuir-lhe a arrogante pretensão de justificar a crueza da realidade, “explicando” todas as desgraças deste mundo como tantas outras vitórias de Humanitas, o princípio superior do Ser (MERQUIOR, 1972, p. 17).

Nesse sentido, a paródia do positivismo pode ser compreendida como dois lados de uma moeda, que estamos tentando desenvolver neste texto, o cinismo e *kynismos* em *Memórias Póstumas*. Isto é, de um lado, apresenta-se a ideologia positivista como mistificação das verdadeiras relações sociais de classe, relegando os conflitos concretos da

humanidade — nos romances *Memórias* e *Quincas*, especialmente, os conflitos da herança colonial do país — a uma entidade ou a uma vontade geral que lhes exceda, mistificação esta, no entanto, justificada por uma poderosa dose de cinismo e desfaçatez de classe. Por outro lado, quando coloca a nu essa manifestação de consciência prática de um país semi-colonial, não resta dúvida da ironização que Machado empreende nos romances ao configurar esses aspectos do processo social. Aqui reside o golpe de mestre do autor: plasmar ao texto as condutas próprias das elites nacionais para contracená-las com ridículo.

Em outras palavras, configura-se o texto de Machado com uma poética propriamente *kynike*. Conforme salientou Merquior (1972), *Memórias Póstumas* é um típico representante moderno da sátira menipeia, do *kynismos* literário. Assim, sobre o humor proveniente dos escritos de Machado, Merquior assegura que (1972, p. 19):

Em Machado, o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito de zombaria. Suas referências “cultas” à mitologia clássica são típicas: sempre instalam uma perspectiva humorística sobre a realidade burguesa. O ápice dessa inclinação lúdica talvez resida no seu *emprego particularíssimo dessa característica da prosa impressionista que é a frase em estilo figurado*, emoldurada por um segmento narrativo “realista” (MERQUIOR, 1972, p. 19, itálicos do autor).

As palavras de Merquior são exatas sobre o engenho criativo e a solução machadiana para figurar aspectos típicos da realidade nacional do oitocentos. Faoro (1976) também destacou a sagacidade de Machado de Assis em termos de estética realista. Para o crítico, a ficção machadiana toma partido das singularidades, dos destinos individuais dos seres humanos.

Os indivíduos, no entanto, não estão absortos num tempo e num espaço amorfos. São seres históricos. Como tais, atrelam-se a uma especificidade histórica. Machado, por outro lado, erige um método narrativo semeado nas sendas da reificação de objetos para lançar luz sobre os destinos humanos, contrariando a centralidade da ação patente no esquema realista europeu¹². Segundo Faoro (1976, pp. 41-42):

Elegeu Machado de Assis, consciente ou inconscientemente, as carruagens para representar a realidade, em lugar do homem. A coisa fala e vive, tem uma função social e efeitos psicológicos, como se tivesse sua própria alma haurida da madeira e do ferro. Há impressionante acúmulo de referências a carros — coches, seges, tálburis — que expressam o luxo, a pompa, a mediania, as aflições tapadas e grandezas dos personagens. O ruído das praças e ruas diz mais, muitas vezes, do que as alegrias íntimas ou a decepção oculta. Diz mais e quer o escritor que diga melhor, ao mesmo tempo que se esconde o narrador, fazendo aparecer o golpe sorrateiro de uma observação ou explicação, sem a intenção de observar ou explicar, sutilmente.

¹² Conforme Lukács caracterizou no artigo “Narrar ou descrever”. Cf.: LUKÁCS, Györg. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

Este o duplo efeito: *visualizar o homem na coisa e dissimular, com aparente indiferença, às costas da personagem*. Na carruagem se compreende um meio de transporte e o luxo que ela representa. As duas funções estão presentes, sendo, quanto ao luxo, o padrão mais próximo com que ela se mede. A carruagem atesta e certifica a mudança social, mostra o estado da sociedade, a decadência de certas camadas e o surgimento de outras. O Império se exhibe nos seus carros. Eles são o ponto de refração, que reajusta a estrutura social, prosaicamente composta de ricos e pobres, à criação literária. Os dois raios aí se fundem, para dar lugar a um painel expressivo, aparentemente fragmentário e desconexo, na verdade encravado no mundo.

A valiosa longa citação de Faoro dá amostras da técnica e dos procedimentos narrativos realistas de Machado de Assis. Aparentemente, eleger a plano narrativo coisas e objetos pode subsumir-se a matéria literária, o conteúdo social conformado pelas obras de arte, à própria fantasmagoria que esses objetos proporcionam, escamoteando o lastro do trabalho humano que lhes deu origem, conforme Marx analisou no capítulo sobre “Fetichismo de Mercadoria” de *O Capital* (2013), cuja análise Lukács retoma e aprofunda no famoso ensaio “Reificação e a consciência do proletariado”, presente no seminal *História e Consciência de Classe* (2003).

A sagacidade da técnica machadiana consiste, ao lançar luz sobre objetos e coisas no processo narrativo, em refletir os caracteres humanos subtraídos pelo fetichismo da mercadoria. Assim, com esse procedimento, Machado restabelece as relações sociais que sustentam o invólucro da fantasmagoria.

É emblemática, nesse sentido, a breve descrição sobre Quincas Borba na situação de mendigo filosofante. O processo descritivo hiponímico consiste desde a descrição de botões de camisa desgatados a assumir contornos mais gerais de descrição da especificidade da personagem, a condição de mendigo, processo descritivo hiperonímico, vice-versa:

As roupas [de Quincas Borba], salvo o efeito, pareciam ter escapado ao cativeiro de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes — ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pelo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desbotado.

É nítido, portanto, pelo movimento do processo descritivo hiponímico e hiperonímico, que Machado confere feição a Quincas Borba, feição exata dos caracteres moribundos que identificam Quincas na condição de mendigo, conferindo tipicidade à personagem.

O triunfo do realismo machadiano encontra substância e fôlego ao superar os esquemas do realismo europeu e/ou do proto-realismo do país. Ou seja, Machado destoa da forma linear, séria e objetivista conforme são construídas e figuradas as ações e as personagens em matéria de ficção, tal qual sugerido por Balzac, Flaubert, Macedo, Zola.

Junto com o humor, a liberdade de prosa de Machado de Assis provém de um experimentalismo estético não visto na literatura nacional até aquele período. As soluções anti-realistas machadianas, encontradas em *Memórias Póstumas*, paradoxalmente, fornecem o indício de um poderoso realismo, conforme também salientou Roberto Schwarz (1987, p. 118):

Com efeito, tudo nestas memórias é extravagante, e os caprichos do narrador volta e meia desrespeitam as convenções de que depende o senso realista de verossimilhança. Mas ainda assim, o efeito do conjunto é de realismo, poderoso, além de desolador.

Para Schwarz (1987), os romances da dita segunda fase machadiana obedecem a uma rica composição e a um princípio de forma. Tratando-se do romance *Memórias Póstumas*, esse princípio formal encontra substrato na *volubilidade do narrador*. O princípio formal da volubilidade estabelece um encadeamento de frases aparentemente desconexas, mas artificiosas, cujo expediente demarca uma posição rígida da estrutura de classe do capitalismo brasileiro oitocentista.

Essa compostura resvala na busca incessante de uma supremacia qualquer, subordinada aos caprichos do narrador. O efeito imediato dessa composição é uma engenhosa expressão cômica do arbítrio (SCHWARZ, 1987). A começar pelas confissões de um defunto: “o morto escrevendo as suas memórias configura uma situação narrativa artificiosa, na qual o estatuto da ficção e do leitor ficam privados de sua ‘naturalidade’ ou verossimilhança, e são elementos de uma constante provocação” (SCHWARZ, p. 121, 1987).

Um olhar bastante superficial sobre as *Memórias* pode escandalizar-se com os discursos mirabolantes de Brás e se queixar da extravagância do romance, dizendo exceder-se, em matéria de realismo, o conteúdo social configurado nesta obra. Por outro lado, quando Machado coloca na superfície do texto um narrador sem o mínimo de escrúpulo, que abre as portas para os escândalos da sua vida, ainda que com uma espécie de cinismo hiperconformista, expõe os mecanismos e as gerências de poder que regem o metabolismo do capitalismo periférico em desenvolvimento no Brasil.

Em que pese a busca pela supremacia de classe estilizada pela volubilidade do narrador, há um movimento pendular no romance que destaca os caprichos de Brás, para ensinar-lhes uma pá de cal em seguida. Essa característica insinua muito bem o típico, tal qual formulado por Lukács (2010), isto é, a singularidade que amalgama os conflitos e as contradições sociais nos destinos das ações das personagens.

Com Brás, esse procedimento é elevado à extravagância que, se lida pela primeira vez, aparentemente se trata de uma narrativa cujas ações são desconexas, mas que, no conjunto, assinalam os impasses da ordem burguesa, especificamente, de uma ordem caricata, fruto de uma nação colonizada, cujas elites imitam as últimas modas da Europa em termos de filosofia, de política, de ciência, adequando-as à “cor local” – ainda que subtraídas à volubilidade de Brás, a qual:

Combina — em versões que vão do cômico ao torpe — desrespeito à ordem burguesa e ânsia de se afirmar como um membro seu, o que não vai sem dois pesos e duas medidas, nem, dada a constante repetição, sem desfaçatez. São combinações que configuram a unidade mínima e característica desta prosa de romance. Assim, [...] a lei da prosa machadiana seria algo como a miniaturização ou o diagrama do vaivém ideológico da classe dirigente brasileira, articulada com o mercado e o progresso internacionais, bem como com a escravidão e o clientelismo locais. Um vaivém que resume o vexame pátrio, mas não se esgota nele, pois diz respeito também à história global de que o mesmo Brasil é parte efetiva, ainda que moralmente condenada: a ordem burguesa no seu todo não se pauta pela norma burguesa (SCHWARZ, 1987, p. 125).

Por fim, para encaminharmos as considerações finais, vale destacar que, mesmo após mais de um século e meio de crítica, a obra de Machado de Assis continua viva para despertar o interesse das pesquisas acadêmicas, da crítica especializada, dos leitores do país e do mundo. A estima do escritor, conforme a assertiva de Antônio Candido em “Esquema de Machado de Assis” (1995), dá-se de diferentes perspectivas teóricas, por vezes irreconciliáveis.

De nossa parte, buscamos identificar uma problemática de forma e conteúdo presente em *Memórias Póstumas de Brás* pelo viés da estética marxista de Lukács. A estetização do real, das condutas peculiares de uma incipiente burguesia conciliada com a nobreza do país, que vira as costas ao povo, ganha objetividade na forma do romance, como lembrou Roberto Schwarz (2000b, p. 240), “Os problemas estéticos têm objetividade, engendrada pela História intra e extra-artística”.

As pistas investigativas que procuramos delinear atrelam-se tanto à herança cultural, que o crítico de Machado chamou de “acúmulo literário”, quanto ao conteúdo social

configurado na obra do Bruxo do Cosme Velho. Disso, depreende-se que o senso estético de Machado, ao configurar aspectos da realidade brasileira oitocentista sem abrir mão da herança literária europeia, pôde superar os esquemas literários vigentes no país no século XIX e captar as particularidades do cotidiano brasileiro:

Embora ligado ao humor inglês setecentista e ao esteticismo oitocentista, o senso machadiano da extravagância permitiria captar as singularidades propriamente incríveis da sociedade brasileira, devidas ao passado colonial e capazes talvez de espantar o século seguinte (SCHWARZ, 2000, p. 186).

O universal e o particular constituem matéria dialética na obra de Machado de Assis. As preocupações do autor ao produzir uma literatura com feições de “cor local” envolvem um projeto maior e abstrato que diz respeito à identidade nacional de nossas letras, já demonstrada por críticos desde os anos 30 (FERREIRA, 2016).

Eis um paradoxo – outro!– da obra machadiana: quanto mais local ela se nos aparece, tanto mais universal, uma vez que revela uma problemática maior que diz respeito à constituição da modernidade, isto é, a condição de desenvolvimento desigual e combinado de nações do centro e da periferia do capitalismo. Ou, dito de outra maneira, entre nações coloniais e colonizadas.

O efeito realista do texto machadiano não consiste meramente em convenção literária. Não se trata de descrever ou narrar a cena com precisão fiel às coisas de modo atemporal, de possuir uma narrativa linear. Muito pelo contrário, Machado subverte convenções e esquemas literários, mas nem por isso o texto do autor se torna atraentemente menos realista. A potência realista de Machado de Assis consiste justamente em colocar em cena as relações de poder do Brasil urbano carioca, para, em seguida, contracená-las, ridicularizando-as, conforme tentamos demonstrar ao longo deste texto.

Destarte, observa-se que Machado de Assis foi um grande intérprete da sociedade brasileira do século XIX. Vale notar que sua interpretação figura uma galera de crítica cínica, às vezes beirando ao niilismo intransigente que reduz todo ser humano a pó, a nada, às vezes imprimindo uma crítica severa aos jogos de poder, mas com uma pintadela de humor e ironia memoráveis. Um legítimo cínico.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Luis Alberto. Quem tem medo do realismo? In: ZAIDAN, J. S. M.; SOARES, L. E.; AMARAL, S. F. (Org.). **Marxismo e modernismo em época de literatura pós-autônoma**. Vitória-ES: Gráfica Aquarius, 2015, pp. 637-652. Disponível em: <https://www.academia.edu/18460126/Marxismo_e_Modernismo_em_%C3%89poca_de_Literatura_P%C3%B3s-Aut%C3%B4noma>. Acesso em: 12 jan. 2018.
- CORRÊA, Ana Laura Reis. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do Medalhão” e “O Emplasto”. In: **O eixo e a roda**, v. 24, n. 2, Belo Horizonte, 2015, pp. 31-47.
- ASSIS, Machado. **Crônicas (1859-1863)**. Vol. 1. São Paulo: Mérito, 1962.
- _____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, Clássicos Coleções, v. 5, 2010.
- _____. **Quincas Borba**. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 7. ed. Fundação editora UNESP, 1999.
- COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas**. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e Humanismo: ensaios de crítica marxista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- _____. et ali. **Realismo e Anti-Realismo na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. Posmodernismo y cinismo. In: GONSALVEZ, G. (Org.). **Crítica de la modernidad capitalista**. Laz Paz: OXFAM, 2011, pp. 189-200.
- ENGELS, Friedrich. Carta a Margaret Harkness. Abril de 1888. In: **Marx e Engels: sobre Literatura e arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971, pp. 195-198.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Globo, 1988.

FERREIRA, Gabriela Manduca. **Interpretação do realismo na obra de Machado de Assis: Realidade, Política e Crítica nos regimes autoritários brasileiros**. 288f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-02082017-110121/pt-br.php>> Acesso em: 16 jun 2019.

FONSECA, Manoel J. Gondin da. **Machado de Assis e o Hipopótamo: um revolução biográfica**. 2ª ed. São Paulo: Fulgor, 1960.

GLEDSON, JOHN. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

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

OLIVEIRA, Marcelo Fonseca Ribeiro de. O(s) cinismo(s) em Quincas Borba. In: CAORSI, Carlos; NAVIA, Ricardo (Orgs.). **Actas del 2º Congreso de La Sociedad Filosófica del Uruguay**. Montevideo: SFU, 2015, pp. 1928.

_____. A Filosofia em Machado de Assis: Diógenes de Sínope e Quincas Borba. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de. **Machado de Assis em Linha: revista eletrônica de estudos machadianos**. São Paulo, v. 9, n. 17, pp. 88-98, 2016.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht (Orgs.) **O cínico: o movimento cínico e o seu legado**. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

LAÊRTIOS, Diôgenes. **Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres**. Trad. Mário da Gama. 2ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008.

LENIN, Vladimir. **Materialismo e empiriocriticismo**. Trad. Maria Paula Duarte. Lisboa: Estampa, 1975.

LUKÁS, Györg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: MARX, Karl; ENGELS, Frederick. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. Trad. José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010a.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

_____. **Estética: la peculiaridade de lo estético**. Vol. I. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. **Problemas del Realismo**. Trad. Carlos Gehard. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1966.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. 2ª ed. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____; ENGELS, Friederich. **A Ideologia Alemã**. Trad. Álvaro Pina. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870)**. Trad. Marco Aurélio de Moura Mato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

NIHUES-PRÖBSTING, Heinrich. A recepção moderna do cinismo. In: GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht (Orgs.) **Os cínicos: o movimento cínico e o seu legado**. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudos críticos e biográficos**. 6ª ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PRADO JR, Caio. **História Econômica do Brasil**. 41ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis: conferências**. São Paulo: Levi, 1917.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: filosofia pagã antiga**, v. 1. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

RELIHAN, Joel C. Menipo na Antiguidade e no Renascimento. In: GOULET-CAZÉ, Marie; BRANHA, R. Bracht (Orgs.). **Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007, pp. 291-319.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMÓSATA, Luciano de. **Diálogo dos Mortos**. Trad. Henrique Muracho. São Paulo: EDUSP; Palas Athena, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000a.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. 4ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000b.

SLOTEDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica**. Trad. Marcos Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOARES, Luis Eustáquio. **Cinismo, niilismo e utopia**. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/ed678-cinismo-niilismo-e-utopia/>.

Acesso em: 15 jan. 2018.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira: seus fundamentos econômicos**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács**: etapas do seu pensamento estético. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. Rev. téc. Sérgio Lessa. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VESSELS, Gary M. O cinismo e a prosa nas Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: DIXON, Paul; CAMPOS, Maria do Carmo (orgs). **Espelho**: revista machadiana. Vol 2. 1996. ISSN 1072-7140. Porto Alegre, RS, pp. 49-64.

VITORINO, Mônica Costa. **Juvenal**: o satírico indignado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras (UFMG), 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem**: o sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.