



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

O realismo e o sentido de unidade em *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis

Dissertação

Ricardo Batista Machado

Brasília
2017



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
MESTRADO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS**

**O realismo e o sentido de unidade em *Papéis avulsos*, de Machado
de Assis**

Ricardo Batista Machado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Laura dos Reis Corrêa.

Brasília
2017

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa
Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB
Presidente

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva
Universidade Federal de Goiás - UFG
Membro externo

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB
Membro interno

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo
Programa de Pós-Graduação em Literatura – UnB
Suplente

Questão lateral e a que não posso responder é a de saber se a ponte que tentei lançar entre o passado e o futuro, para e através do presente, será realmente duradoura... Se, nestes tempos desfavoráveis, não consegui estender mais que uma frágil ponte, um dia irão substituí-la por outra, mais sólida, na medida em que este trânsito alcance a importância que de fato tem para a vida espiritual. Eu, pessoalmente, me contentaria em conseguir facilitar a alguns homens, mesmo que a poucos, o caminho do passado para o futuro, neste confuso período de transição.

Lukács, em prólogo de 1963 ao livro *Goethe e sua época* (tradução de José Paulo Netto).

Crítica é análise – a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender ser fecunda.

Machado de Assis, “O ideal do crítico”, 08/10/1965, Diário do Rio de Janeiro.

A Irene Batista Machado.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Irene Batista Machado, pelo exemplo de luta cotidiana.

À minha rara Tânia Borges, por tudo. Em especial, por ter me ensinado a difícil arte da paciência e ter inculcado em mim a noção de que “isto acaba”.

Aos colegas de programa, em particular à Kárita Borges pela generosidade e pela ajuda constante, especialmente no compartilhamento de experiências; ao Heitor Bastos e ao João Paulo Ferreira, pelas conversas sempre enriquecedoras.

À Letícia Braz, pelo carinho e pela preocupação comigo em momentos decisivos.

Ao colega Alceu Dias, pelo constante enriquecimento intelectual advindo das constantes conversas, sobre arte, filosofia e política.

Aos irmãos que a vida me deu: Leonardo Santos e Samuel Quintiliano, sempre à disposição, e a me lembrar como se forjam pessoas com a nossa história.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura - POSLIT, em especial à minha orientadora, Ana Laura dos Reis Corrêa, pelo apoio e incentivo desde a graduação, e pela disponibilidade mostrada mesmo em situações adversas; e ao professor Alexandre Simões Pilati, por ter indicado, ainda na fase de seleção, rumos que foram essenciais ao encaminhamento do projeto.

Aos intelectuais dos quais tive o privilégio de ter sido um ouvinte atento, em especial, aos professores Hermenegildo Bastos, Miguel Vedda, José Paulo Netto e Sérgio Lessa.



“A Serra Pelada, uma mina de ouro no Brasil, diante de mim. Quando cheguei à borda desse imenso buraco todos os pelos do meu corpo se eriçaram. Nunca havia visto nada parecido. Em fração de segundos, vi passar diante de mim a história da humanidade. A história da construção das pirâmides, a Torre de Babel, as minas do Rei Salomão. Não havia o menor ruído de máquinas ali dentro. O que se ouvia, apenas, era o murmúrio de 50 mil pessoas dentro de um enorme buraco. Conversas, barulho, barulho humano misturado com os de trabalhos manuais. Parecia ter voltado ao início dos tempos. Quase conseguia escutar o murmúrio do ouro nessas almas. Aquela terra precisava ser toda retirada. Nem tudo era ouro. Eles precisavam subir tudo isso para sair. Primeiro por pequenas escadas, depois escadas grandes, até chegar lá em cima. E ter cuidado para não cair. Se caísse, levaria outros junto. Subi essas escadas várias vezes por dia, mas nunca me passou pela cabeça cair, pois ninguém caía. Não estávamos ali para cair e sim para carregar sacos (ou tirar fotos, no meu caso). Eles subiam tudo isso umas 50 ou 60 vezes por dia. O único jeito de descer uma ladeira dessas é correndo. Se tentar parar, cai. Toda essa multidão era um mundo extremamente organizado, porém, numa folia total. Dá a impressão que são escravos. Mas não havia ali um único escravo. A escravidão que podia haver era a vontade de ficar rico. Todos queriam ficar ricos. Havia gente de todo tipo: intelectuais, gente com diploma universitário, empregados de fazendas, trabalhadores da construção civil. Todos arriscando a sorte. Porque quando se descobria um filão de ouro todos os que participavam daquele retalho da mina tinham direito a escolher um saco. E no saco escolhido por aquela pessoa estava a escravidão de fato. O saco podia conter nada ou conter um quilo de ouro. A tão desejada independência era disputada nesse momento. Todo homem que sentiu a ‘febre do ouro’ jamais se livra dela” (Sebastião Salgado, no início do filme autobiográfico intitulado *O Sal da Terra*).

RESUMO

MACHADO, Ricardo Batista. **O realismo e o sentido de unidade em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis**. Brasília, 2017. 174f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Instituto de Letras, Universidade de Brasília.

O presente trabalho estuda os elementos da obra *Papéis avulsos* (1882), de Machado de Assis, que conferem a ela um sentido de unidade. Partindo da indicação feita pelo próprio autor em advertência à obra e coletando dados através dos 12 contos que compõem a coletânea, pretende-se (re)articular tal unidade, valendo-se, para tanto, da contribuição de diversos estudiosos da literatura machadiana. À produção de Roberto Schwarz, John Gledson, Antonio Candido e outros, será coligida a teoria social do filósofo húngaro György Lukács. Tendo como pressupostos os princípios formulados por Karl Marx e Friedrich Engels, Lukács possui uma robusta produção teórica (filosófica e de crítica literária), articulada em bases materialistas, principalmente a partir dos anos 1930. O desafio encontra-se justamente em colocar em debate os princípios estéticos formulados pelo filósofo húngaro e a rica produção já existente de análises concretas da obra do autor brasileiro. O humor, a crítica ao naturalismo e a dialética essência/aparência se articulam em contos que representam bem a virada no método de composição de um dos maiores escritores brasileiros, o que irá resultar no potente realismo (entendido enquanto modo de representação literária) da narrativa machadiana. Publicada pouco depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Papéis avulsos* contém muito da revolução formal operada por Machado de Assis naquele romance e é bem representativa do processo pelo qual o autor passara até chegar ao tom único que marca as *Memórias*.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Papéis avulsos*; realismo; estética; humor; crítica dialética.

ABSTRACT

The present work studies the elements of the collection *Papéis avulsos* (1882), written by Machado de Assis, which gives to it a unity sense. Taking an indication made by the author himself in an introduction of the book and collecting elements through the 12 short stories that composes the collection, this study pretends to articulate that unity, using by that so, at first, the contribution of many critics of the Machado de Assis' literature. To the production of Roberto Schwarz, John Gledson, Antonio Candido and others, will be brought together the social theory of the Hungarian philosopher György Lukács. Taking by assumption the formulated principles by Karl Marx and Friedrich Engels, Lukács has a vast theoretical production (both philosophical and literary critic), articulated in materialistic bases, mainly after the 1930's. The main goal is to put in debate the aesthetic principles structured by the Hungarian philosopher and the contribution made by the mentioned critics, which analyzed Machado de Assis' concrete work. The analysis shows that the humor, the essence-appearance dialectic, and the criticism of naturalistic literature, are articulate between themselves in these short stories, representing a change in the composition method of the great Brazilian author. That articulation will result in the realism (understood as a literary technique) of these short narratives. Published in a little period after the novel *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Papéis avulsos* contains a lot of the formal revolution promoted by Machado de Assis in that novel, and the collection represents very well the process by which the author has passed until he reaches the unique tom that marks the 1881's novel.

Keywords: Machado de Assis; *Papéis avulsos*; realism; aesthetic; humor; dialectical criticism.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO 1 – ENTRE O HUMOR, A DIALÉTICA FENÔMENO/ESSÊNCIA E O INDÍCIO DE UMA CHAVE INTERPRETATIVA.....	16
1.1 – HUMOR, IRONIA E CRÍTICA.....	16
1.2 – A DIALÉTICA FENÔMENO/ESSÊNCIA: ESTÉTICA E ONTOLOGIA.....	24
1.3 – MACHADO DE ASSIS E A QUESTÃO DA SÁTIRA	28
1.4 – “O EMPRÉSTIMO”	38
1.5 – “TEORIA DO MEDALHÃO”	47
1.6 – “O SEGREDO DO BONZO”	56
1.7 – “ O ANEL DE POLÍCRATES”	66
1.8 – “O ESPELHO”	73
CAPÍTULO 2 – UMA CRÍTICA AO NATURALISMO	82
2.1 – ELEMENTOS CENTRAIS DO NATURALISMO.....	82
2.1.1– A NARRATIVA MACHADIANA: EM COLISÃO COM O NATURALISMO	90
2.2 – “UMA VISITA DE ALCIBÍADES”	94
2.3 – “D. BENEDITA”	101
2.4 – “CHINELA TURCA”	110
2.5 – “VERBA TESTAMENTÁRIA”	118
CAPÍTULO 3 – O REALISMO E A ATUALIDADE DOS CONTOS.....	130
3.1 – PARA UMA FORMULAÇÃO DO CONCEITO DE REALISMO	130
3.2 – “A SERENÍSSIMA REPÚBLICA”	137
3.3 – “NA ARCA”	144
3.4 – “O ALIENISTA”.....	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
APÊNDICE	173

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem por objetivo articular um sentido de unidade que pode ser visto na conexão entre os contos que compõem *Papéis avulsos*, coletânea de Machado de Assis publicada em 1882. A ideia de estudar os contos de Machado de Assis, em especial *Papéis avulsos*, teve início ao contato com uma observação de John Gledson. O autor inglês, em seu texto “O machete e o violoncelo: uma introdução aos contos de Machado de Assis” (2006), assinala que à produção de contos do escritor brasileiro foi dada uma importância menor, se comparada à literatura crítica que trata dos romances de Machado. Nesse cenário, em que abundam trabalhos sobre os romances machadianos, principalmente aqueles publicados após 1880, um estudo sobre os contos de Machado poderia ter alguma relevância para a fortuna crítica sobre a obra do autor brasileiro.

Machado de Assis produziu cerca de duzentos contos, sendo que menos da metade desse total chegou a ser selecionada para publicação em livro, organizada pelo próprio autor. A coletânea *Papéis avulsos* foi publicada um ano após vir a público as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), romance central no conjunto da obra do autor brasileiro. A publicação do romance representa de maneira unânime entre os críticos um divisor de águas. A narrativa apresentada pelo “defunto autor” representou uma novidade e uma radical mudança de postura estética de Machado. Contemporânea às *Memórias póstumas*, *Papéis avulsos* só recentemente vem sendo objeto da mesma atenção que sempre foi dispensada ao romance de 1881.

De fato, a coletânea apresenta uma radicalidade similar àquela empreendida pelas *Memórias póstumas*. Se comparada às coletâneas anteriores, *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873), a diferença pode ser enxergada de forma mais clara. Nessas duas outras coletâneas, ainda havia, bem como nos romances publicados antes das *Memórias póstumas*, uma clara influência romântica, que nunca chegou a ser expurgada por completo da obra do autor brasileiro, tendo sido incorporada de maneira bem inteligente (em relação àqueles aportes mais fundamentais da escola literária).

O trabalho que será desenvolvido terá por pressuposto que *Papéis avulsos* pode ser considerada uma extensão do experimentalismo formal empreendido por Machado a partir das *Memórias póstumas*. Essa ruptura, como será argumentado ao longo do trabalho, apesar de

sua extensão, não deixou de considerar o acúmulo da produção literária empreendida pelo autor até então. A evolução de Machado pode ser vista, inclusive, de forma mais clara na produção de contos, a qual chegou, em certa medida, a influenciar a produção romanesca do autor brasileiro. A influência de contos como “Confissões de uma viúva moça”, presente em *Contos fluminenses*, que apresenta temática semelhante à narrativa do conto “D. Benedita”, de *Papéis avulsos*, ou do conto “A parasita azul” (que está na coletânea *Histórias da meia-noite*), cujo enredo, que orbita a vida do personagem central Camilo Seabra, prediz em certa medida a história de Brás Cubas, pode ser sentida com bastante vigor na produção narrativa do autor brasileiro após 1880.

A partir de *Papéis avulsos* o que irá se apresentar é uma nova dimensão narrativa, que supera, ao mesmo tempo que sabe incorporar em seus avanços formais, tanto o naturalismo, em moda à época, como o romantismo, que aos poucos ia perdendo espaço. O conto seria a forma ideal encontrada por Machado para alicerçar essa nova narrativa. O próprio Machado de Assis, no já clássico texto crítico “Instinto de Nacionalidade”, publicado em 24/03/1873, tece algumas considerações sobre o conto: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 2015, vol. 4, p. 1181).

Apesar da dificuldade, Machado encontrará na narrativa curta o espaço para desenvolver sua “estética da maturidade”, entendida como aquela que compreende as publicações após um intervalo de tempo que gira em torno da segunda metade da década de 1870. Há, de fato, após esse período, uma cisão na produção de Machado, mas nem ela deve ser tomada como uma ruptura completa, invalidando toda a produção anterior, ou taxando-a como “menor”, nem se deve admitir que a produção após essa época (que, em termos de obras, pode ser identificada com as publicações das *Memórias póstumas* e de *Papéis avulsos*) é superior esteticamente em sua integralidade. A complexidade que se configura ao analista das obras que vieram a público entre e após 1870/1880 se dá, entre outros fatores, pelo novo tratamento dispensado pelo autor a formas e conteúdos. Machado adota essa postura sem aderir explicitamente a nenhuma corrente filosófica e/ou literária. Nesse sentido, Roberto Schwarz comenta:

Entre 1880 e 1906 Machado escreveu cinco romances e dezenas de contos que fizeram dele escritor de primeira ordem. É uma obra em que o Brasil está retratado em profundidade. Entretanto, é fato que estes livros não são a representação direta de nenhuma das grandes correntes ideológicas que agitavam o momento. Não são adeptos da filosofia determinista (nem positivistas,

nem darwinistas, nem modernistas etc.), não são abolicionistas (a abolição da escravidão é de 88), não são republicanos (a República é de 89), e não se curvam à escola literária triunfante do Naturalismo. E o que é pior, tratam de todos estes assuntos – de uns mais, de outros menos, sempre com ironia (SCHWARZ, 2012b, p. 178).

De fato, por volta da época em que foram publicadas as duas obras que marcam uma nova fase em sua trajetória, Machado operou uma verdadeira revolução literária, com reflexos profundos no sistema literário nacional. A complexidade da reorganização de um vasto repertório cultural operada pelo autor implicaria um fazer literário substancialmente diferente daquilo que vinha sendo produzido até então. Seguindo essa lógica, enxergar traços de união em uma coletânea, em um romance, ou até mesmo na obra de Machado como um todo, não é tarefa simples. Seguindo essa linha, Roberto Schwarz aponta os traços da narrativa machadiana que dificultam uma imagem de todo da obra (que, por sinal, existe e é importante):

No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espiritual. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos, o que amarra a leitura ao pormenor e dificulta a imaginação do panorama. Em consequência, e por causa também da campanha do narrador para chamar atenção sobre si mesmo, a composição do conjunto pouco aparece. Entretanto ela existe, e, se ficarmos a certa distância, deixa entrever as grandes linhas de uma estrutura social. São estas que dão a terceira dimensão, ou integridade romanesca, ao brilho algo fácil dos gracejos de primeiro plano. **Difícil de precisar, esta unidade latente é um segredo da obra machadiana** (SCHWARZ, 2012c, p. 18, grifos nossos).

Todos os contos que compõem *Papéis avulsos* já haviam sido publicados anteriormente em periódicos, entre 1875 e 1882. Na “Advertência” que antecede os contos da coletânea, Machado discorre sobre a aparente disparidade das narrativas:

Este título de *Papéis Avulsos* parece negar ao livro uma certa unidade; faz crer que o autor coligiu vários escritos de ordem diversa para o fim de os não perder. A verdade é essa, sem ser bem essa. Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. **São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa** (ASSIS, 2005, p. 3, grifo nosso).

Apesar de ter sido ressaltado mais de uma vez que estas notas críticas formuladas pelo autor brasileiro à própria obra poderiam estar imbuídas do mesmo tom irônico que cimenta a consideração inicial feita por Brás Cubas, intitulada “Ao leitor”, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a sinuosidade desta nota introdutória, além de fundamental para a compreensão dos intentos do autor, calibra todas as narrativas que estão em *Papéis avulsos*, devendo, por-

tanto, ser levada em consideração. Por estarem lado a lado contos que aparentemente estão em conflito formal e/ou de conteúdo entre si, a nota inicial do autor à coletânea parece contradizer o conteúdo da obra propriamente dito, e não foram poucos os que, tendo no horizonte essa aparente contradição, rejeitaram a obra¹.

Na contracorrente, uma argumentação em sentido contrário, que advogaria pela unidade da obra, não configuraria exatamente uma novidade. Ivan Teixeira, um dos estudiosos de Machado de Assis utilizados no presente trabalho, em prefácio à edição utilizada para as análises que serão empreendidas (ASSIS, 2005), argumenta que a unidade de *Papéis avulsos* se encontra em um gênero denominado sátira menipeia. De fato, a sátira menipeia, cuja relação com a obra do escritor brasileiro se deve à José Guilherme Merquior (1990), desempenha um papel importante nas narrativas da coletânea de 1882. Entretanto, o presente trabalho, embora admita a importância do gênero menipeu nas narrativas de *Papéis avulsos*, como será discutido ainda no primeiro capítulo, entende que a sátira menipeia configura um elemento entre outros, os quais se articulam em um quadro mais amplo.

Nesse sentido, o objetivo do presente trabalho é tentar captar a unidade de *Papéis avulsos*, valendo-se, para tanto, dos aportes teóricos da crítica estética empreendida pelo filósofo húngaro György Lukács. Sem deixar de lado as contribuições dos expoentes da crítica machadiana, como Roberto Schwarz e John Gledson, esta pesquisa tentará conjugar a esses aportes os princípios formulados por Lukács, que tem na obra de Karl Marx e Friedrich Engels o solo genético de seu edifício teórico. Assim, a sátira menipeia, por exemplo, será estudada em conjunto com as considerações tecidas pelo filósofo húngaro acerca do modo de composição satírico (capítulo 1).

Dessa forma, a presente análise tenta enxergar *Papéis avulsos* como uma estrutura orgânica, em que o humor e a dialética fenômeno/essência se apresentam em um primeiro momento como elementos de coesão interna, alicerçando o realismo da obra (capítulo 3). O primeiro capítulo, que trata do assunto, tomará um conjunto de cinco contos para analisar essa temática. Neste capítulo, será discutido como a narrativa machadiana se configura e reconfigura, utilizando largamente o humor, para refletir (pensar/espelhar) a complexa realidade brasileira no século XIX. A dialética fenômeno/essência, associada em um primeiro plano à questão do

¹ Cite-se, por exemplo, a crítica de Agripino Grieco à coletânea: “Depois, como escolher entre a nota realista e a alegórica, que alternam em algumas páginas e por vezes se chocam? O leitor fica meio aturdido, cogitando que o grave Brunetière não andou de todo errado ao mandar respeitar a distinção dos gêneros” (GRIECO, apud MARTTI, 1994, p. 115).

desvelamento das aparências sociais, relaciona-se em última instância com o próprio modo pelo qual a realidade se configura, e, do seu correto entendimento, resulta o realismo que transparece nos contos.

O segundo capítulo discorrerá sobre um tema fundamental na estética machadiana da década de 1880, que configura um dos centros organizadores da coletânea: a crítica ao naturalismo. Tanto no campo estético como na crítica literária, Machado de Assis foi um acerbo crítico da escola naturalista. Neste ponto, há uma confluência entre teoria e prática literárias. Os contos analisados neste capítulo mostram de que maneira a narrativa machadiana rejeitava os pressupostos básicos do naturalismo. Machado articula uma via alternativa ao naturalismo, na qual a relação do escritor brasileiro com a escola literária fundada por Émile Zola pode ser vista tanto nas narrativas de *Papéis avulsos*, como nas críticas feitas pelo autor brasileiro às obras de Eça de Queirós.

Por fim, o capítulo terceiro discutirá o realismo, tendo por base o acúmulo crítico dos dois capítulos anteriores. A unidade que as narrativas de *Papéis avulsos* engendram acaba por resultar no realismo da obra. Neste capítulo, será delineado um conceito para o termo “realismo”, que não se esgota no alinhamento da coletânea à corrente literária contemporânea ao autor brasileiro, podendo ser entendido como um modo de representação que compõe toda grande obra literária.

Assim, a unidade que transpassa os contos de *Papéis avulsos* se articularia, a princípio, sobre três centros de gravidade, que não excluem outros. A integração dos contos se dá na forma de um todo complexo, em que cada conto por si só apresenta, em maior ou menor medida, traços dessas três grandes vertentes: o humor, a dialética fenômeno/essência e a rejeição aos pressupostos naturalistas. O resultado dessa complexa malha de relações é o profundo realismo que brotará de cada narrativa.

Ao final do presente trabalho, foi anexada uma crônica de Machado de Assis, publicada em 13/01/1885, na *Gazeta de Notícias*, que trata da história de um socialista russo (Petroff) em terras brasileiras. A apresentação desse texto tem um duplo motivo: em primeiro lugar, dar publicidade a um escrito do autor brasileiro que, além de não ser tão conhecido do público comum, é relativamente difícil de ser encontrado nos meios digitais; em um segundo momento, pretende-se ressaltar, como será feito ao longo do trabalho (em especial, no segundo capítulo), que o alinhamento teórico que possa existir entre as concepções estéticas do escritor brasileiro e aquelas fundamentadas com base nos princípios extraídos da estética marxista não pode ser traçado linearmente.

CAPÍTULO 1 – ENTRE O HUMOR, A DIALÉTICA FENÔME- NO/ESSÊNCIA E O INDÍCIO DE UMA CHAVE INTERPRETATIVA

“Barba non facit philosophum”².

1.1 – HUMOR, IRONIA E CRÍTICA

Da análise do conjunto de 12 contos que compõem *Papéis avulsos* pelo menos duas características se mostram presentes na maioria dos textos e sugerem, de início e a princípio, pistas para uma possível unidade da coletânea. São elas: o humor e a dialética fenômeno/essência. Esses dois traços constitutivos podem ser interpretados das mais diversas formas.

Machado de Assis foi um arguto observador e crítico da sociedade de seu tempo. Mesmo sem enxertar seus textos com a tão em moda “cor local”, pôde analisar a sociedade brasileira do final do século XIX com extrema perspicácia. Para tanto, valia-se frequentemente do humor como instrumento de trabalho estético. O efeito cômico que suas ironias causam é uma das marcas que caracterizam o autor brasileiro. A complexidade dessa opção se encontra na utilização da ironia para dar conta de uma determinada totalidade social, totalidade essa que apresenta um crescente divórcio entre aquilo que se expressa de modo imediato aos homens e aquilo que se manifesta como sendo a sua essência: “(...) Machado conjugou a aparência da realidade à sua essência, radicalmente oposta, e assim mostrou a causalidade efetiva que a governa” (FONSECA, 2014, p. 10).

A intenção do presente capítulo é avaliar como o método de composição machadiano, que se vale dessa intrincada relação entre o tom de humor e o desvelamento de uma sociedade cindida, compõe uma das correntes que perpassa *Papéis avulsos*, e, juntamente com outros elementos, dão a feição de unidade à obra.

² Sobre este provérbio antigo, que pode ser traduzido como “A barba não faz o filósofo”, ver TOSI, Renzo. **Dicionário de sentenças latinas e gregas**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (p. 102).

Existem inúmeras definições para a palavra “humor”. Fugindo ao uso de um dicionário comum para definir o termo, pode-se recorrer a uma passagem da autoria de Sérgio Buarque de Holanda (1996), em resenha ao livro *A filosofia de Machado de Assis*, de Afrânio Coutinho. O crítico brasileiro traduz o *humour* machadiano como “lágrima que ri”: “Na ideia de um mundo absurdo – não trágico, mas absurdo – somada a esse sentimento de penúria encoberto pela ironia, é que, segundo me parece, devem ser procuradas as origens do *humour* de Machado de Assis” (HOLANDA, 1996, p. 311).

Na curta passagem citada, existem vários elementos que poderiam ser alvo de um questionamento mais profundo; detenhamo-nos em apenas dois: a ideia de um “mundo absurdo” e a ironia que encobre “um sentimento de penúria”. Quanto ao primeiro aspecto, o ponto de partida geográfico colocado pelo crítico é “o mundo”, e não “o país”. Em uma análise superficial da passagem e da própria obra de Machado, poderia ser dito que autor brasileiro não teria se preocupado com sua própria pátria. Essa crítica, que parece não ter mais ressonância nos dias atuais, depois dos trabalhos de Roberto Schwarz e John Gledson, para ficarmos apenas com dois exemplos, não resolve o problema. Não estaria o mundo em conexão íntima com o país? Pode-se, ainda, questionar qual a extensão da absurdidade desse mundo. Em relação ao segundo apontamento, tem-se de fato um dos traços mais complexos a serem analisados no presente trabalho: o que o humor machadiano, que existe e é operativo, tenta encobrir se resumiria a um sentimento de penúria? Ou seria necessário desvelar mais camadas da narrativa para encontrar nela, quiçá, não só o país e o mundo absurdo, como também a razão de tal absurdidade? Espera-se que a análise dos contos consiga nortear a discussão acima apenas iniciada.

Em Machado de Assis há uma urgência crítica. Urgência e humor estão mais ligados do que se imagina, como será visto adiante. De maneira bem simples, podemos caracterizar o humor como uma forma de expressão que se vale da ironia para representar uma situação particular que surge na vida cotidiana, exprimindo um conteúdo através de uma inversão. Ou seja, a ironia, chave para o efeito humorístico que brota das narrativas, opera através de um discurso que se vale de termos cujo conteúdo é o oposto daquilo que se quer de fato dizer. Até aqui, a análise de Sérgio Buarque apresenta seu grau de pertinência: a ironia de fato oculta algo. Ainda assim, a via do debate não se esgota. Retornando ao questionamento anterior, poderia ser adicionada a seguinte colocação: o que o humor de Machado de Assis porventura encobriria; mais ainda: por que e como ele o faz?

As diversas perguntas que partem de um trecho crítico podem ser respondidas de algumas maneiras: pela convocação de mais teóricos que argumentam em sentido semelhante ou con-

trário ao exposto inicialmente, em um debate puramente teórico; ou pelo objeto que suscitou tais dúvidas: o próprio texto literário. O propósito do presente trabalho é tomar a segunda via, sem dúvida fazendo uso da crítica, mas entendendo nela apenas um dos caminhos para a apreensão do movimento do próprio objeto. Cremos que a análise desse movimento se mostra mais eficaz, por dispensar, a princípio, um intermediário. Nesse sentido, neste como nos outros capítulos, os contos analisados o serão a partir deles próprios. A primazia do texto literário, a partir de uma leitura imanente, mostra-se mais vantajosa, na medida em que possibilita que o objeto esteja sempre à vista no horizonte, além de evitar um eventual excesso de releituras críticas sobre a obra do nosso autor. Isso que não quer dizer, repita-se, que a fortuna crítica acumulada será dispensada.

Feita esta consideração metodológica, voltemos ao tema do humor e da ironia. O efeito irônico que resulta de uma determinada opção estética feita pelo autor foi utilizado pelos mais diversos escritores ao longo da história. Aqui, como em outros aspectos, Machado é herdeiro de uma larga tradição literária, influenciado, entre outros, por Swift e Sterne. O uso da ironia é, de fato, um dos pilares do “método machadiano”.

O apelo ao efeito irônico resulta, na maioria das vezes, em um tom de combatividade crítica. Não por acaso, Eça de Queirós, um dos expoentes da escola naturalista portuguesa e cuja obra influenciou o autor de *Papéis avulsos* (bem como também foi alvo da crítica do autor brasileiro, como será visto no segundo capítulo), foi um dos escritores que se valeu de tal artifício em sua produção. Porém, esse mesmo mecanismo é utilizado de maneiras distintas pelos dois escritores. O naturalismo, não conseguindo romper a superfície dos problemas sociais, fez da ironia e seu uso ostensivo um artifício dentre outros; já em Machado, o efeito irônico que brota de seus textos, por ser utilizada quase sempre de soslaio, como a querer despistar o leitor, conferiu ao seu estilo uma marca única e constituiu uma sólida base para assentar suas narrativas. Sobre Eça de Queirós e o autor brasileiro, Nelson Werneck Sodré comenta:

Em Machado, a ironia é um prodígio da inteligência, que só a inteligência pode compreender – um produto de sutilezas. Não foi menos corrosiva do que a do outro [Eça de Queirós], apesar de seus disfarces, porque **soube ir mais fundo, explorou os motivos mais recônditos**. O combativo Eça mostrava-se na liça das armas na mão, e brandia essas armas. Machado as escondia, mas os seus arremessos não feriram menos – é uma mentira que tenha sido neutro (SODRÉ, 1992, p. 162, grifo nosso).

Nicola Abbagnano, ao elaborar o verbete para ironia³ em seu *Dicionário de filosofia*, utiliza uma passagem do poeta e filósofo alemão Friedrich Schlegel (1772-1829) para delimitar como a figura de linguagem atua na prática: “A ironia sabe que domina qualquer conteúdo: não toma nada a sério, brinca com todas as formas” (SCHLEGEL apud ABBAGNANO, 2007, p. 585). Essa plasticidade da ironia foi amplamente utilizada pelo autor de *Papéis avulsos*, que abordava uma gama de temas delicados, como a política e a religião, valendo-se de seu tom cômico característico.

Os narradores machadianos, sempre passíveis de questionamento, utilizam esse artifício largamente, para abordar os temas mais sensíveis, de uma forma que a narrativa dê a sensação ao leitor de que ele está tendo contato com algo corriqueiro, mas que ao final quase sempre acaba por se revelar mais denso do que a avaliação feita inicialmente. Esse jogo de inteligência é central nas narrativas de Machado de Assis, principalmente após 1880. Para ilustrar isso, pode-se tomar por exemplo uma das passagens mais conhecidas da obra de Machado de Assis sobre a ironia, que consta no conto “Teoria do medalhão”, a ser analisado ainda neste capítulo. Neste excerto da narrativa, é sugerido ao personagem Janjão por seu pai que o jovem evite o uso da ironia, justamente porque ela colide com o procedimento acrítico e semipassivo que o aspirante à medalhão deveria adotar: “Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cépticos e desabusados” (ASSIS, 2005, p. 98).

Crítica e ironia estão intimamente relacionadas, não estando o uso desta, obviamente, restrito ao âmbito da literatura. Um texto de crítica filosófica, por exemplo, pode usar um tom de humor para se valer do viés combativo que a ironia imprime⁴. Lukács, em seu ensaio “Marx e

³ Sob uma perspectiva psicanalítica, em ensaio sobre a ironia na obra em *Esau e Jacó*, Ana Maria Medeiros da Costa conceitua: “(...) ironia vem do grego e significa dissimulação. Nesse aspecto, participa do movimento mais geral da linguagem, de se suspender ou de se negar a si mesma. Corriqueiramente é tomada como uma forma de afirmar pela negativa, como encobrindo, e ao mesmo tempo revelando, uma dupla intenção. Nesse sentido, serve para as construções de duplos que encobrem, trazendo formas de subtextos, dicotomias, ambiguidades. Essas condições se particularizam em Machado, na medida em que nele a ironia participa do humor. Assim, não é por qualquer expressão que essa duplicidade se evidencia” (COSTA, 2016, p. 66-67).

⁴ Ao tratar da sátira, modo de figuração que se vale de métodos irônicos ou humorísticos, como será visto adiante, Lukács comenta sobre como a vida cotidiana está repleta de eventos que carregam em si a potência crítica de uma sátira: “(...) o poeta latino Juvenal diz corretamente, sobre a sátira, que *difficile est satiram non scribere*, ou seja, que é difícil não escrever sátira. Com efeito, a vida cotidiana apresenta frequentemente a nossos olhos, sobretudo nas épocas em que as classes estão em franca desagregação, fatos que por si sós, por assim dizer, apresentam-se na realidade como sátiras prontas e acabadas. Através de um caso nítido e gritante, tais fatos trazem à superfície sensível, imediatamente perceptível das coisas, a essência (*Wesen*) de um determinado estágio de desenvolvimento de uma classe social ou mesmo de toda uma sociedade de classes” (LUKÁCS, 2011, p. 172). Nesse mesmo texto, Lukács relaciona a crítica à sátira, salientando que a crítica não precisa necessariamente

o problema da decadência ideológica” (2016), chega a ressaltar o veio cômico presente em algumas passagens de Marx e Engels. Em determinados pontos de sua argumentação, o filósofo húngaro aponta o veio satírico da crítica de Marx a determinada classe de insurgentes em 1848 na França, e o tom jocoso utilizado por Engels para determinar que na divisão do trabalho do capitalismo moderno a especialidade da classe dominante é a inatividade.

Em outro ensaio⁵, Lukács cita uma carta de Engels a August Bebel, em que o filósofo alemão, criticando o tom usado pela socialdemocracia nos debates de que participavam, faz alusão ao próprio modo pelo qual as relações sociais na Alemanha do final do século XIX estavam permeadas pela sisudez burguesa, em franco contraponto com a irreverência proletária (*proletarischen Respektlosigkeit*): “(...) admira-me que as pessoas na Alemanha se tratem de uma maneira tão terrivelmente solene. Piadas e humor parecem mais do que nunca proibidos na Alemanha, e o tédio aparenta ser um dever cívico” (ENGELS apud LUKÁCS, 2016, p. 85).

Pode-se notar que a plasticidade cômica é empregada nos mais diversos segmentos. Utilizada amplamente na vida cotidiana, além de o ser na arte e na filosofia, a ironia e o humor cumprem uma função social. As formas protoirônicas que dão sustentação a essas estruturas mais complexas da linguagem, como o chiste, por exemplo, surgem no dia a dia e podem ter algo a dizer sobre o processo de hominização⁶. A forma pela qual esses modos de expressão se manifestam guarda relação, em uma análise mais genérica, com a própria maneira através da qual os homens construíram sua história ao longo do tempo. Marx, na sua “Introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel” apresenta a seguinte passagem, em que ressalta a função histórica da comédia:

A última fase de uma formação histórico-mundana é a *comédia*. Os deuses gregos, já mortalmente feridos na tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*, tiveram de suportar uma segunda morte, uma morte cômica, nos diálogos de Luciano. Por que a história assume tal curso? A fim de que a humanidade

passar pela via satírica para ganhar um corpo combativo: “(...) ela pode analisar as situações que combate em seus fundamentos objetivos e lutar contra elas precisamente através de sua representação *tais quais são*” (idem, p. 181, grifos no original).

⁵ LUKÁCS, György. Friedrich Engels como teórico e crítico literário. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo, 2016. (p. 63-98).

⁶ Sobre a espontaneidade dessas formas e sua relação com a vida cotidiana, Lukács coloca: “(...) o chiste e a piada espirituosa pertencem igualmente a estas manifestações da vida que nascem, na maioria dos casos, sem intenção artística; em tais manifestação, a forma satírica brota com força elementar, de modo espontâneo; por isso, elas podem ser consideradas como embriões ou células-mãe, presentes na própria vida, da sátira desenvolvida e elevada a forma” (LUKÁCS, 2011, p. 173). O filósofo húngaro admite um paralelismo estrutural entre essas formas que surgem espontaneamente e as formas artísticas acabadas que fazem uso das primeiras.

se afaste *alegremente* do seu passado (MARX, 2013, p. 148-149, grifos originais).

Nesse sentido, pode-se considerar a comédia como uma necessidade histórica. Ao conjugar a passagem acima ao que restou dito até agora, seria preciso circunscrever o passado a que Marx faz remissão na passagem acima, e em qual medida surge a necessidade de a humanidade se afastar criticamente dele.

Machado escreve em um período a que Lukács denomina “decadência ideológica”. Todas as análises do presente trabalho serão desenvolvidas segundo a premissa de que Machado de Assis escreveu em um tempo histórico determinado, de fundamental importância para o Brasil e para a ordem mundial. O século XIX marca o período em que a burguesia revolucionária europeia, classe portadora de um projeto que tencionava constituir um novo tipo de sociabilidade, abandona seus ideais de partida.

A classe burguesa que fez a revolução de 1789, após as lutas sociais travadas em 1848 pelo proletariado contra essa mesma classe burguesa (a chamada “Primavera dos povos”), deixou de lado os interesses gerais e progressistas que defendia em seu período de ascensão. Quando rompe com o proletariado que a ajudou a derrubar a aristocracia feudal, aliando-se a essa mesma aristocracia, nas revoluções de 1848, a burguesia passa a ser uma classe dirigente que advogava tão-somente em causa própria. Isso implica considerar que o sistema capitalista, após 1848, agora nas mãos dessa classe dominante, iria entrar em uma nova fase, com a intensificação das contradições sociais. Começa a fase de decadência da classe outrora revolucionária.

A amplitude da revolução burguesa do século XVIII ainda é sentida hoje. Pela primeira vez na história, os homens se colocavam como demiurgos do próprio destino e uma classe congregava em si os interesses de todo o gênero humano.

A construção da sociabilidade burguesa se constituiu em salto fundamental no devir-humano dos homens; possibilitou que, em escala social, os indivíduos compreendessem que a História é a História humana e, indo além, que tomassem a tarefa prática de mudar o rumo da História no sentido desejado (LESSA, 2012, p. 138).

Todavia, após 1848, os ideais progressistas, que, em última instância, eram ideais de toda humanidade, foram deixados de lado. A partir daquele momento histórico, o saldo do progresso humano se viu cada vez mais reduzido aos limites da classe agora dominante. Assim, a

burguesia, para continuar como classe dominante, necessitava investir em uma ampla estrutura social que lhe desse suporte para manter seu *status*. O direito e o Estado, dentre outros instrumentos, atuariam, então, de forma concreta para manutenção da burguesia enquanto classe dominante.

Uma das obras fundamentais que sedimentariam filosoficamente tais estruturas seriam os princípios elaborados por Hegel, em 1820, acerca do direito e do Estado (*Princípios da filosofia do direito*). Nesta obra, Hegel faz um excuro, partindo da sociedade civil (discutindo sobre a família, a moralidade, a religião etc.) até chegar ao Estado, em que seria efetivada, segundo o filósofo alemão, a liberdade concreta. Nesta obra, a tese central de Hegel, em uma síntese geral, seria de que o Estado consubstanciaria uma instituição que se constituiria de tal modo a resguardar os interesses gerais da sociedade, superando os interesses individuais.

Marx, apesar de nunca ter formulado uma teoria geral sobre o Estado, abordou o problema em pelo menos dois momentos. Em sua já citada obra *Crítica à filosofia do direito de Hegel*, de 1843, o jovem Marx, ainda animado por um espírito democrático e humanista, abre um amplo espaço de debate sobre o papel do Estado, posicionando-se em um campo diametralmente oposto a Hegel: Marx defenderia que o Estado não só não seria capaz de defender os interesses gerais, mas também que a função estatal se restringiria a agir em benefício da propriedade: “O desenvolvimento lógico da família e da sociedade civil ao Estado é, portanto, pura *aparência*, pois não se desenvolve como a disposição familiar, a disposição social (...)” (MARX, 2013, p. 32, grifo original). Mais tarde, em 1848, no *Manifesto do Partido Comunista*, Marx e Engels deixariam sua concepção mais alinhada ao que estaria exposto nas obras finais de síntese do marxismo: “O executivo no Estado moderno não é senão um comitê para gerir os assuntos comuns de toda burguesia” (MARX & ENGELS, 2010, p. 42).

O ano de 1848 é, portanto, um marco para o desenvolvimento geral da humanidade. A partir da chamada “Primavera dos povos”, entra-se, em escala mundial, em um novo estágio de desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo: agora, a matéria social, que é o objeto dos escritores, havia mudado de maneira substancial. A postura da burguesia ante as revoluções daquele ano marca como essa classe se relacionaria com o progresso da humanidade: “(...) a burguesia, entendendo que as liberdades burguesas e o progresso ameaçavam seu domínio de classe, dá as costas ao proletariado e compõe aliança com a aristocracia feudal que antes havia derrotado” (CORRÊA, 2015, p. 39). O discurso da burguesia revolucionária vira apologética, uma vez que para se manter como classe dirigente ela deixa de representar

os interesses progressistas da humanidade. A igualdade que será defendida a partir de agora, por exemplo, balizada pelo direito burguês, se restringiria à igualdade perante a lei:

A apologia se torna o traço cada vez mais predominante da ideologia burguesa: quanto mais emergem de modo nítido as contradições do capitalismo, tanto mais grosseiros se tornam os meios utilizados para glorificá-lo de modo mentiroso e para caluniar o proletariado revolucionário e os trabalhadores rebeldes (LUKÁCS, 2011, p. 228).

Todo esse cenário, bem como seus atores principais, estavam na ordem do dia para a humanidade no preciso momento em que Machado escreveu suas obras e de certo ele não se furtou ao debate que a história colocava em movimento diante de si. A ordem ocidental se expandia e seus efeitos atingiriam inclusive os países periféricos. Certamente, Machado não se colocou de modo evidente a favor de um ou de outro lado, nem quis que seu texto se reduzisse a um manifesto que perderia sua validade com o tempo. Seu compromisso era, acima de tudo, com a realidade, o que pode ser ressaltado através do fato de que sua obra, além de ter sobrevivido ao conturbado século XIX, não foi engolida pelo ocaso de um sucesso episódico.

O que se encontra na narrativa machadiana de *Papéis avulsos* é, partindo de um país situado na periferia do capitalismo, no século XIX, um quadro geral da história da humanidade. Da rua do Ouvidor ao reino de Bungo, do dilúvio ao Segundo Reinado brasileiro, Machado mostrará um amplo quadro da empreitada humana, em seus aspectos mais fundamentais. Por ter sido contemporâneo de um período decadente, Machado pôde dar a dimensão real dessa queda, e seu mérito talvez tenha sido o de ter captado o movimento sem deixar ser atingido por ele. O modo encontrado para fazer isso é complexo e conjuga uma gama de elementos. Seu recurso estético basal foi o humor. Era a sua maneira de revelar ao mundo, de um ponto de vista bem específico, a visão da periferia sobre aquilo que estava se desenrolando nos centros europeus, e como isso era sentido aqui.

Esse humor por certo encobria um mundo absurdo, em que uma sociedade dividida de modo cada vez mais acentuado travava uma luta fratricida. O resultado imediato é sem dúvida um sentimento de miséria. Mas em Machado de Assis tudo é posto em dúvida, até esse sentimento geral. Para compreender sua grandeza, é preciso ir além do imediato, e penetrar na riqueza de elementos que a própria narrativa carrega consigo, em um amplo diálogo com uma vasta tradição cultural.

Marx e Engels, em *A ideologia alemã*, definem o atual estágio de desenvolvimento do capitalismo como pré-história da humanidade. Encontramos em Machado uma irônica narrativa

do desenvolvimento dessa pré-história e um possível direcionamento até a história efetiva da humanidade. Suas ironias, satirizando uma sociedade decadente, escondem um mundo que, por trás de uma lógica desumanizadora, esconde uma potência humana, que carrega em si todos os elementos para uma correção de rumos.

1.2 – A DIALÉTICA FENÔMENO/ESSÊNCIA: ESTÉTICA E ONTOLOGIA

A dialética fenômeno/essência está relacionada de perto com as perspectivas estética e ontológica⁷ que darão o suporte teórico ao presente trabalho. A ontologia, campo de estudo filosófico que ficou por muito tempo restrito à metafísica, teve no pensamento de György Lukács uma importante inflexão materialista. Apesar de ter planejado um projeto do qual seriam resultado uma *Estética* e uma *Ética* marxistas, o filósofo húngaro teve a necessidade de traçar, para isso, o percurso humano, o processo mesmo de hominização, através de uma ontologia materialista. Nesse sentido, suas duas últimas obras (a *Estética*, publicada parcialmente em 1963, e *Para uma ontologia do ser social*, publicada *in totum*, postumamente) estarão embebidas desse veio ontológico. A perspectiva ontológica está diretamente relacionada a muitas questões abordadas na *Estética*, embora esta tenha sido publicada primeiro. Em ambas, a dialética fenômeno/essência será um dos pilares em que o edifício teórico apresentado por Lukács será erigido. À guisa de introdução, cabe apresentar brevemente o percurso de Lukács, mostrando de forma sucinta o percurso trilhado pelo filósofo húngaro até suas obras finais (em particular a *Estética*), e como a dialética fenômeno/essência opera nas ideias estéticas do filósofo húngaro.

Muito se tem discutido sobre a possibilidade de uma estética fundada em bases marxistas. Dentre os expoentes do marxismo que se ocuparam de tal empreitada, talvez a figura de György Lukács seja a que mais tenha dado contornos concretos a tal projeto. Para tanto, Lukács atuou em várias frentes: seja como crítico literário, tendo analisado os maiores expoentes da literatura ocidental, seja como filósofo da arte, formulando princípios e conceitos, num frutífero debate com Kant, Vischer, Hegel, entre outros.

⁷ Uma tentativa de delineamento do campo ontológico pode ser encontrada na seguinte passagem de Leandro Konder: “Ontologia é a filosofia que pensa o ser como o tema crucial do pensamento. O ser precede o conhecer. O conceito de ser é mais abrangente do que aquele que os seres humanos têm concebido. Não é possível defini-lo. Qualquer definição começa usando a palavra ‘é’ (por exemplo: a linha reta é o caminho mais curto entre dois pontos). E esse ‘é’ vem a ser a terceira pessoa do singular do presente do indicativo do verbo... ser. Uma tentativa de definir ‘ser’ resulta, assim, numa tautologia” (KONDER, 2005, p. 59).

Lukács formulou uma estética embrionária na juventude (*Estética de Heidelberg* – 1916-1918), projeto inconcluso que sofreu grande influência do idealismo kantiano. Nesse período, o que marca a produção do filósofo húngaro seria o fato de seu método crítico transitar entre a metafísica e a crítica histórica. O jovem Lukács tinha uma posição de radical rejeição ao mundo burguês e contra ele lutava com as armas teóricas que possuía. Antes do contato com o marxismo, Lukács acreditava em uma “ética trágica”, em que o mundo social seria inaceitável e não haveria como modificá-lo, política ou socialmente, sentimento que perpassa suas principais obras desse período, *A alma e as formas* (1910), *História do desenvolvimento do drama moderno* (1911), e *A teoria do romance* (1916). Tal radicalidade permaneceria até o final de sua vida, mas ganharia outro eixo crítico quando o filósofo adere ao marxismo, sendo *História e consciência de classe* (1923) a obra mais representativa desse período. Neste livro (uma coletânea de artigos publicados e/ou trabalhados entre 1919 e 1922), apesar dos vários problemas (como apontados pelo próprio Lukács em prefácio à obra de 1967), o autor já denunciava, por exemplo, os efeitos da moderna divisão do trabalho na realidade social do início do século XX, bem como o fenômeno da reificação.

O contato, a partir da década de 1930, com os *Manuscritos Econômico-Filosóficos* de Marx (1844), muda a perspectiva do filósofo húngaro, em um gradual aprofundamento materialista, que irá resultar em suas duas últimas e máximas obras: a *Estética* (1963) e a *Ontologia* (1985). A dialética marxista, incorporada com cada vez mais rigor a partir da década de 1930, nesse momento será de fundamental importância para atacar aquilo que Lukács chama de “estética liberal”, de base idealista:

A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladoras da ideologia revolucionária; e o faz quer operando com um falso conceito de liberdade e reduzindo toda catástrofe trágica (mediante explicações artificiosas e cavilosas) à “culpa trágica”, quer mistificando o conceito de necessidade sob a forma de “destino”. (LUKÁCS, 2011, p. 252).

Existem vários textos conhecidos do público geral que foram publicados nessa época de transição do pensamento de Lukács. Entre eles, destacam-se “O romance como epopeia burguesa” (1935) e “Narrar ou descrever” (1936), nos quais, em conjunto com o ensaio “A questão da sátira” (1932) e o importante livro *O romance histórico* (1938), serão dados importantes passos no estudo dos gêneros literários; “Marx e o problema da decadência ideológica” (1938), no qual Lukács analisa de maneira profunda as consequências do período apologetico

da burguesia; e “Friedrich Engels como historiador da literatura” (1935), em que o filósofo húngaro faz um balanço da contribuição de Engels para a crítica literária marxista.

Apesar da mudança de perspectiva operada por Lukács quando de sua incorporação da dialética marxista, não existe uma ruptura total na jornada intelectual do filósofo húngaro. Sem dúvida, o contato com os *Manuscritos de 1844* foi um ponto decisivo, que direcionou Lukács em determinado caminho até suas obras finais. Todavia, várias das questões do jovem Lukács, como a categoria da totalidade e o lugar específico da obra de arte no desenvolvimento da humanidade, ainda estarão presentes como problemas fundamentais também em suas duas obras de síntese.

Há na perspectiva ontológica do último Lukács um retorno à questão da humanidade do homem, tão presente (e relegada por tanto tempo pelos estudiosos) nos textos de Marx, principalmente a partir da publicação dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*⁸. Lukács reafirma, contra todas as correntes reacionárias e/ou românticas, a centralidade do homem e de sua humanidade, e a necessidade de sua emancipação:

(...) diante das tentativas de homogeneização cada vez mais explícita da vida social, submetida aos imperativos do cálculo e da quantificação, a ontologia do ser social pretende dar destaque à heterogeneidade e à diferenciação extremas do tecido social, opondo uma negação clara ao confisco do indivíduo e à manipulação (TERTULIAN, 2010, p. 385).

O interesse do último Lukács, que ainda guarda relação com alguns de seus questionamentos do passado, é investigar quais são os dados da realidade concreta que permitiriam ao homem entendê-la para alterá-la, e como o ser social se constituiu através da história. Para tanto, uma questão que se colocaria no centro do debate seria entender quais seriam as categorias fundamentais que, articuladas entre si, dariam sustentação ao ser social. No final de sua vida, Lukács elaborará, baseado no pressuposto fundamental materialista de que o ser precede a consciência, uma resposta baseada no método dialético, argumentando que a relação entre essência e fenômeno é central tanto para o correto entendimento da realidade como para uma operação efetiva de mudança sobre essa mesma realidade:

A autêntica dialética de essência e fenômeno se baseia no fato de que ambos são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana. No entanto – e este é um importante axioma do conhecimento dialético –, a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade

⁸ Sabe-se que esses manuscritos foram encontrados somente na década de 1930 e que o próprio Lukács participou das pesquisas que deram forma ao texto que hoje se conhece.

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 (LUKÁCS, 2011, p. 104-105).

Em um mundo no qual a realidade apresenta uma aparente cisão na relação entre essência e fenômeno e em que a superfície dos fatos distorce a realidade, a arte se apresenta justamente como uma forma de conhecimento do real: “Na visão ontológica de Lukács, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação na consciência dos homens” (FREDERICO, 2013, p. 132). A arte, entendida nesse sentido, seria uma forma de desfetichizar a realidade.

A superfície das coisas, o mundo dos fenômenos, engloba o mundo fenomênico das categorias econômicas, mas também todos os sentimentos, pensamentos, experiências que os homens acumulam sobre o *conjunto* da realidade social em que vivem, bem como todas as ações geradas pela interação com este ambiente imediato. E o dever de toda figuração literária é o de representar este universo imediato e este ambiente aos homens em sua interação com sua essência, com as reais forças motrizes da sociedade e da história. A situação histórica do escritor, seu pertencimento de classe, o nível de sua concepção de mundo, sua força na figuração – estes são os elementos que determinam em que medida ele é capaz de aprofundar sua pesquisa até chegar às forças motrizes reais da realidade que ele representa e de figurar artisticamente a essência apreendida (LUKÁCS, 2011, p. 170, grifo original).

O mundo figurado pela obra de arte seria o espaço em que a dispersão dos fatos, própria do mundo exterior, seria reorganizada, de modo que seja dada ao homem a oportunidade de reconhecer nessa figuração o reflexo de sua própria constituição enquanto ser humano. O trabalho do artista é, pois, selecionar os dados mais representativos da realidade externa, porque essenciais, de modo que do contato com a obra surja o enriquecimento da consciência sobre o próprio homem e sobre o mundo:

(...) en todo el arte y la literatura se advierte esta capacidad para captar los fundamentos de la vida social; y allí reside justamente la eficacia desfetichizadora de la obra estética, la aptitud de ésta para elevarse por encima de las estructuras coisificadas de la vida corriente (VEDDA, 2006, p. 84-85)⁹.

⁹ Em tradução livre: “(...) em toda arte e na literatura é ressaltada esta capacidade de captar os fundamentos da vida social; e aí reside justamente a eficácia desfetichizadora da obra estética, a aptidão que ela possui para se elevar acima das estruturas coisificadas da vida corrente” (idem).

Como produto histórico tardio no desenvolvimento do gênero humano, a arte dá ao homem a oportunidade de se reconhecer como pertencente ao gênero humano, com suas limitações e potencialidades, ampliando sua consciência em relação à vida cotidiana na qual está imerso. Além disso, o contato com a grande obra de arte (a obra de arte realista, como será argumentado no capítulo 3) permite perceber as contradições da realidade concreta: “A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento” (LUKACS, 2011, p. 105).

1.3 – MACHADO DE ASSIS E A QUESTÃO DA SÁTIRA

Como será visto ao longo do presente trabalho, à época em que compunha *Papéis avulsos*, Machado de Assis trabalhava em um método de composição que fosse justo o suficiente para dar conta da realidade brasileira, suficientemente complexa naquele momento histórico específico. Esse método, que se vale do humor largamente, pode ser visto tanto de maneira concreta, através dos contos que compõem a coletânea, como através das opiniões do autor sobre arte e literatura, nos textos críticos de intervenção elaborados por volta da década de 1880.

Há uma discussão acerca da divisão da obra de Machado em dois períodos, tendo como linha separadora a publicação do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Existem algumas questões que devem ser pesadas em relação a essa divisão. De um lado, alguns críticos a encaram de maneira inflexível, encontrando no “segundo Machado” o grande escritor, tendo a obra do primeiro período sido mera coadjuvante, de menor relevância. Além disso, uma grande parte da crítica considera apenas as *Memórias póstumas* como marco divisor, deixando em segundo plano os avanços que constam em *Papéis avulsos*, obra contemporânea ao romance.

Sem dúvida, as *Memórias póstumas* representam o marco mais evidente da guinada dada na produção de Machado de Assis. A proposta de uma divisão pode ser positiva, desde que seja explicitada uma conexão entre os dois períodos, dando à obra completa do autor um grau de organicidade. Para tanto, devem ser postos em cena dois aspectos que parecem importantes: a) a divisão não implica, obviamente, nem que a ruptura tenha sido total, nem que essa descontinuidade tenha se dado abruptamente: existem vários indícios de que o escritor elaborava um verdadeiro projeto, dentre os quais os textos críticos publicados nas décadas de 1870 e 1880; e b) essa divisão deve ser relativizada, ou seja, nem toda a produção da “segunda fa-

se” é da magnitude das *Memórias póstumas*, bem como não há sentido em tachar toda a produção anterior ao romance publicado em 1881 como necessariamente menor.

Sob essa perspectiva, é aberto um caminho interpretativo em que pode ser dimensionada a “virada” que foi a década de 1880 para a carreira de Machado. No trajeto até as obras que representam essa mudança de rumos (as *Memórias póstumas*, para o romance, e *Papéis avulsos*, para o conto), o autor se valeu de diversos instrumentos de composição, bem como incorporou criticamente o vasto patrimônio cultural da humanidade, podendo ser encontrada na sua obra desse período uma gama de elementos que fazem conexão com diversas fontes, literárias, filosóficas etc. Nesse amplo diálogo aberto a partir dessa fase, encontra-se um veio interpretativo que o liga à tradição satírica, mais especificamente, ao gênero intitulado “sátira menipeia”.

Segundo Ivan Teixeira (2005), foi José Guilherme Merquior o primeiro crítico a apontar traços de uma tradição antiga, chamada sátira menipeia ou “tradição luciânica”¹⁰, na obra de Machado de Assis:

A filiação de Machado de Assis à sátira menipeia, devida a José Guilherme Merquior, é uma das maiores descobertas da crítica brasileira nos últimos tempos¹¹. Ela ilumina uma espécie de meia face do artista, até então obscura pelo alcance da abordagem tradicional (TEIXEIRA, 2005, p. 24-25).

Teixeira, no citado ensaio, considera a própria filiação à sátira menipeia como o elemento de unidade de *Papéis avulsos*, como ficou dito nas considerações iniciais. Serão apontadas, então, as principais características do gênero em comento.

A sátira menipeia foi criada por Luciano de Samósata¹², um escritor e conferencista, que viveu no século II depois de Cristo em um Império Romano onde “a promoção pessoal podia realizar-se com uma facilidade raramente atingida em outros lugares, em qualquer época” (RAMALHO, 1998, p. 7). Nascido na província romana da Síria, Luciano escrevia na língua grega. O escritor era relativamente conhecido em Roma e compunha suas sátiras, que guardavam semelhança com a comédia grega, em prosa. Sua obra cai no esquecimento durante a

¹⁰ Para um aprofundamento do tema, ver MERQUIOR (1990), SÁ REGO (1989), TEIXEIRA (2005) e CRESTANI (2011).

¹¹ O autor cita o texto “Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas”, presente em MERQUIOR, José Guilherme. **Crítica**: 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

¹² As informações históricas acerca do autor grego foram retiradas basicamente de RAMALHO, Américo da Costa. Introdução. LUCIANO. **Diálogo dos Mortos**. Luciano: introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. (p. 7-11).

Idade Média, só vindo a ser retomada no Renascimento. Após esse período, vários autores incorporaram traços de suas sátiras, como Rabelais, Jonathan Swift, Cyrano de Bergerac, e Voltaire.

Todos os escritores acima relacionados exerceram, direta ou indiretamente, influência sobre Machado, que, segundo Teixeira (2005), começa a incorporar uma “ironia dissertativa” (p. 29) por volta da década de 1870, em contos como o “Uma visita de Alcibiades” e “Na arca”, os quais, por sinal, acabaram sendo coligidos em *Papéis avulsos*. Machado possuía em sua biblioteca pessoal os volumes de Luciano, em uma edição francesa publicada em 1874, informação que certamente dialoga com a via interpretativa que o vincula ao satírico da antiguidade.

José Guilherme Merquior, no texto “Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas” (1990), coloca alguns aspectos relacionados à sátira menipeia que dialogam mais de perto com a narrativa machadiana. Dentre os principais, podem ser ressaltados a simbiose entre o sério e o cômico, que permitiu ao autor de *Papéis avulsos* tratar de temas fundamentais sob o manto da ironia; o flerte com o “absurdo” (o que levou a sátira menipeia a receber a alcunha de “literatura cômico-fantástica”); e a mistura de gêneros, que está relacionada, por exemplo, à diversidade de perspectivas narrativas que são encontradas em *Papéis avulsos*, como o diálogo que compõe a totalidade do conto “O anel de Polícrates”, as reescrituras paródicas de “O segredo do bonzo” e “Na arca”, a carta como eixo norteador do conto “Uma visita de Alcibiades”, entre outros. De forma resumida, Ivan Teixeira coloca:

A expressão sátira menipeia indica simultaneamente um gênero e uma espécie literária: o primeiro termo comporta a ideia de riso, crítica e deboche; o segundo implica a noção de paródia, absurdo e imaginação. A sátira menipeia abandona o equilíbrio previsto pelos gêneros puros da tradição clássica e coloca a fantasia a serviço da criação de situações extravagantes, a partir das quais se instaura, em termos bizarros, a fusão de elementos pertencentes a gêneros distintos da história, em que o sério se mistura com o cômico, o elevado com o baixo, o regular com o irregular, o novo com o velho, e assim por diante (TEIXEIRA, 2005, p. 37).

Tendo em vista os dados acima apresentados, não fica difícil perceber a relação que existe entre a sátira menipeia e a cadência do texto machadiano, e tal fato será vez ou outra ressaltado quando da análise dos contos. Todavia, a sátira menipeia representa um dos muitos elementos que compõem a narrativa de Machado de Assis pós 1880, operando em um campo articulado de recursos estéticos. Segundo o próprio Teixeira (2005), “(...) o grande traço distintivo da menipeia é que ela imita discursos e não a vida; prefere refletir sobre a cultura, não

sobre a natureza” (p. 28). Justamente aqui encontra-se, por exemplo e a nosso ver, um limite entre a narrativa de Machado e a sátira menipeia. Embora exista de fato uma reflexão nesse sentido por parte do autor brasileiro, o campo de abrangência de Machado de Assis certamente não permite uma redução ao aspecto discursivo e cultural¹³, não sendo por certo este o centro de gravidade em torno do qual o autor constituirá seus contos e romances da segunda fase.

A vinculação de Machado à tradição satírica certamente é um avanço, jogando luz sobre uma dimensão não tão bem explorada no autor de *Papéis avulsos*. A “agilidade expressiva” que Merquior (1998, p. 36) ressalta em Machado pode ser interpretada de maneira mais ampla se relacionarmos a narrativa machadiana à figuração satírica como um todo. Para tanto, o ensaio de Lukács “A questão da sátira” (2011) pode ser utilizado como ponto de partida para uma discussão.

Embora não tenha dedicado em seus estudos sobre literatura mais do que alguns apontamentos sobre a questão da sátira, Lukács apresenta nesse pequeno texto publicado em 1932 o que existe de mais sistemático sobre a sátira em seus escritos. O filósofo húngaro ressalta a sátira não como um gênero literário autônomo, mas como um método criador que possui uma dimensão flexível, a qual faz com que ele possa ser utilizado nos mais diversos gêneros. O texto do filósofo húngaro, por se valer de categorias filosóficas para enquadrar o problema de maneira justa, revela-se suficientemente denso, e não existe, até onde se sabe, nenhum trabalho específico sobre este ensaio e seu papel no conjunto do pensamento estético de Lukács¹⁴.

Lukács divide seu pequeno escrito em 3 partes: 1) “Pontos de partida para uma teoria da sátira” (*Ausgangspunkte der Theorie der Satire*), seção na qual é feita, de maneira semelhante àquela exposta no ensaio “O romance como epopeia burguesa”, o percurso crítico já elaborado sobre a sátira, em especial a avaliação que a filosofia clássica alemã despendeu sobre o tema; 2) “O contraste imediato entre essência e fenômeno” (*Der unmittelbare Kontrast von Erscheinung und Wesen*), ponto central do ensaio, em que Lukács disserta sobre a especificidade da sátira, sob o ponto de vista da dialética marxista; e, por final, 3) “Ódio ao sagrado”

¹³ Lukács vê nessa dimensão reducionista um traço da apologética burguesa, em que, após 1848, “(...) a crítica satírica passa cada vez mais de uma crítica social a uma ‘crítica da cultura’, de uma crítica dos fundamentos a uma crítica das opiniões, de crítica essencial a uma crítica marginal” (LUKÁCS, 2011, p. 188).

¹⁴ A breve análise que foi empreendida levou em conta a versão em português traduzida por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto (LUKÁCS, 2011, p. 163-191), cotejada com o original em alemão (LUKÁCS, György. “Zur Frage der Satire” (1932). **Probleme des Realismus I: Essays über Realismus** (Band 4). Berlin: Luchterland, 1971. (p. 83-107). Os termos em alemão, portanto, foram retirados da referida edição, inclusive para as citações diretas a Hegel.

(*Der heilige Haß*), seção que finaliza o ensaio, e na qual Lukács exprime melhor o nível de elaboração ideológica necessário à figuração do conteúdo da sátira.

O filósofo húngaro começa sopesando as contribuições de Schiller, Hegel e Vischer sobre a sátira, colhendo nos três filósofos o fruto do período áureo da filosofia alemã, mesmo que esta não tenha se detido à questão, segundo Lukács, com a dedicação necessária. A contribuição, por exemplo, de Schiller, que, apesar de ser um idealista subjetivo, tratou a questão em uma perspectiva sócio-histórica, teria sido ressaltar a contradição entre a realidade e o ideal, procedimento operado pelo poeta satírico.

Hegel é considerado um avanço em relação a Schiller, por ter tratado a questão de forma concreta e objetiva. Lukács ressaltava alguns pontos da estética hegeliana sobre o assunto: embora tenha considerado a sátira como gênero menor, uma expressão da decadência dos antigos, tendo avaliado a sátira como forma artística imperfeita, uma vez que ela não é capaz de se reconciliar com a realidade de maneira suficiente, e de não ter analisado a literatura satírica produzida pela burguesia ascendente, Hegel ressaltava a característica da sátira de ser “a oposição aberta entre a subjetividade finita e o mundo degenerado” (*hervorbrechende Gegensatz der endlichen Subjektivität und der entarteten Ausßerlichkeit*). Ainda em relação ao tema, Hegel considera, de forma justa e com profundidade, segundo Lukács, que o ridículo, uma das protoformas que poderiam resultar na sátira, seria “o contraste essencial e sua manifestação exterior” (*Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung*).

Para Hegel, então, o efeito cômico ou humorístico na obra de arte, mesmo que tenha sua gênese no ridículo, e ainda que precise passar por um processo de depuração estética para configurar o cômico artístico, é o artifício típico para mostrar o descompasso entre a essência e a sua manifestação exterior. O limite de Hegel, sempre segundo Lukács, é a reconciliação com o real, condição de validade colocada pelo filósofo alemão.

O último dos estetas a ser analisado por Lukács é Friedrich Theodor Vischer. Vischer, mesmo tendo ampliado o escopo de análise de Hegel, não se detém nas produções satíricas da burguesia revolucionária. Discípulo de Hegel, Vischer relaciona a produção satírica com aquilo que chama de “épocas de desagregação”, e o seu pensamento ainda considera a sátira como uma forma artística marginal, afastada de um modelo de arte considerado “verdadeiro” ou “puro”. Também para Vischer a reconciliação com o real é necessária.

Embora tenham analisado o tema de forma séria, os três filósofos esbarraram nos limites suas respectivas classes. De toda forma, eles conseguiram extrair as categorias centrais do

problema, embora não pudessem dar um tratamento justo para a questão, de maneira análoga ao que aconteceu aos economistas clássicos (Ricardo, Smith, etc.) quando da análise dos fenômenos do capitalismo dos séculos XVIII e XIX.

Lukács considera que os termos para uma avaliação da sátira foram encontrados, mas faltaria uma delimitação concreta (social) do que seriam “fenômeno”, “essência” e qual a amplitude do contraste entre ambos. Fugindo ao uso da abstração cara ao idealismo, Lukács coloca a questão em termos concretos, fazendo menção à dialética essência/fenômeno como central para o desenvolvimento da própria arte. Porém, ainda que o filósofo parta desse conhecimento geral sobre a arte e a literatura, ele avança e delimita a fronteira que diferencia a sátira das demais figurações literárias. O filósofo húngaro defenderá que a oposição imediata (*der unmittelbare Gegensatz*) entre fenômeno e essência seria o elemento caracterizador da forma satírica:

(...) na questão da forma sátira, a relação com o conteúdo de classe se expressa *mais imediatamente* [*Unmittelbarer*] do que na maioria dos problemas formais na literatura. A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o *porquê* e o *contra o quê* se combate, nem o próprio combate: é a própria forma de figuração que, em seu princípio e de modo mais imediato, assume a característica de um *combate aberto* (LUKÁCS, 2011, p. 168, grifos originais).

Lukács defenderá que a sátira é um método criativo, que pode ser usado em diversos gêneros. A sátira guarda uma relação estrutural com outras formas de figuração literária, sendo o seu fator diferencial o fato de eliminar a mediação entre fenômeno e essência. A relação que se estabelece com o objeto a ser satirizado, que são situações do cotidiano, é de natureza um tanto diversa, como se verá adiante.

A conexão entre o evento real da vida cotidiana e a obra satírica possui uma composição complexa: do contraste imediato que toma a forma de figuração surge uma possibilidade (*Möglichkeit*): “O efeito satírico em geral se apoia no fato de que consideramos o estado social, o sistema, a classe etc. em questão como *caracterizados pelo fato de que neles é possível algo deste gênero* [*daß in ihr so etwas überhaupt möglich ist*]” (LUKÁCS, 2011, p. 173, grifo original). Da mesma forma que os chistes/piadas/sarcasmos, formas originais do dia a dia que guardam em si os elementos básicos próprios da sátira, a figuração satírica se considera estruturada de maneira satisfatória pelo simples fato de que o objeto a ser satirizado reúna em si elementos que o tornem possível.

A sátira eleva o casual ao patamar de necessidade. Segundo Lukács, outras formas literárias também trabalham com essa elevação. Todavia, a especificidade da sátira consiste em justamente fazer essa operação sem as mediações utilizadas pelos outros gêneros, mostrando o acaso (*Zufall*) em sua face real: “Sua necessidade reside no fato (e somente nele) de que a simples possibilidade [*bloÙe Mglichkeit*] do acaso, que não elimina nem pode eliminar seu caráter contingente, expressa a essência do sistema em cujo seio ele foi produzido” (LUKÁCS, 2011, p. 174). Assim, Lukács aponta que a sátira nasce somente quando a mera possibilidade de representação de seu objeto basta para desmascarar (*entlarven*) todo o sistema que foi figurado, revelando, dessa maneira, a essência concreta e objetiva que governa esse sistema.

Desse modo, pode-se concluir até aqui que, de modo mais incisivo que em outros campos da literatura, a seleção dos objetos por parte do escritor na sátira é fundamental. A mera transposição de um fato da vida cotidiana que possui em si elementos cômicos ou humorísticos para a forma artística, através da sátira, pode fracassar já de início, caso não capte a complexa unidade que caracteriza a sátira: “(...) a questão da profundidade da sátira, de sua precisão nos golpes que desfere etc., é uma questão de *conteúdo* [*inhaltliche*]: trata-se precisamente de saber se e como o sistema em questão é caracterizado de modo *verdadeiro* [*wirklich*] mediante a forma de caracterização acima esboçada” (LUKÁCS, 2011, p. 175, grifos originais).

O grau de tipicidade é colocado por Lukács relacionado à ligação dos elementos presentes na própria realidade, ligação que estaria para além da própria realidade e do típico (*über das Typische hinaus*). A sátira pode operar com um grau de distanciamento da realidade que, todavia, deve trazer consigo a essência da realidade, sob pena de perder-se em uma forma desfigurada. Essa característica está ligada ao fato de que a sátira estabelece relações próximas com o grotesco e com o absurdo. Mesmo a mais grotesca das sátiras deve guardar em sua composição relação com a realidade refletida:

A sátira atinge o efeito típico precisamente na medida em que faz coincidir a essência e o fenômeno; mas deve ficar claro que esta coincidência imediata (e, ao mesmo tempo, contraditória) é obtida por meio do contraste entre, por um lado, os detalhes não típicos, e, por outro, a verdade do conteúdo, a exatidão do conjunto da composição (LUKÁCS, 2011, p. 177).

Lukács, na última seção de seu ensaio, diz que “O autor satírico combate sempre uma situação social, uma tendência da evolução social; mais concretamente, ainda que nem sempre os próprios autores estejam conscientes disso, ele combate uma classe, uma sociedade de classes” (LUKÁCS, 2011, p. 180). Esse combate seria formulado basicamente de duas maneiras:

ou uma classe critica outra classe, ou é feita uma autocrítica por determinada classe. O fundamental para Lukács, todavia, é que a crítica inerente à sátira esteja alimentada por um *ódio* (*eines Hasses*) que é trazido à tona pelo comprometimento do autor com o real: “É graças a esta clarividência em face dos sintomas mais insignificantes, das virtualidades mais contingentes de um sistema social, que a sátira percebe e figura a doença deste sistema, **que o condena a uma morte próxima** (LUKÁCS, 2011, p. 182, grifo nosso).

Em suma, a sátira é uma forma de figuração relativamente independente, sendo a própria maneira pela qual ela é estruturada a principal característica que a diferencia de outras formas literárias. Isso dá ao método criativo satírico um certo grau de plasticidade. A sátira, dispensando a mediação entre essência e fenômeno, tem sua força no contraste imediato (que surge no modo pelo qual o método criativo satírico se estrutura) entre os detalhes típicos e não típicos. Essa forma através da qual a sátira é edificada se apresenta de modo combativo desde o início.

Podem ser estabelecidos alguns pontos em comum entre os princípios colocados por Lukács para a sátira e traços apresentados em *Papéis avulsos*. Os contos que compõem a coletânea por vezes apresentam um tom bélico, que é ora amenizado ora acentuado pelos chistes do autor, em luta com determinado tema. Tome-se por exemplo o conto “O alienista”, em que é impossível não deixar de notar a crítica aberta ao cientificismo típico do século XIX. A epopeia do obstinado Simão Bacamarte provoca no leitor riso e desconforto¹⁵.

O contraste imediato entre essência e fenômeno também pode ser relacionado com a narrativa curta de Machado de Assis. Talvez aí esteja a origem do grau de urgência crítica (citado acima) em Machado, que utilizou largamente as narrativas curtas e a ironia em seus escritos. Nesse sentido, o conto ou a composição de romances em capítulos curtos seriam formas bastante adequadas para figurar esse rompimento imediato: “No romance machadiano praticamente não há frase que não tenha segunda intenção ou propósito espirituoso. A prosa é detalhista ao extremo, sempre à cata de efeitos imediatos (...)” (SCHWARZ, 2012a, p. 18). Em *Papéis avulsos*, como será analisado ao longo do presente trabalho, pode-se ver o contraste citado por Lukács por todos os lados.

¹⁵ “Os contos de Machado produzem no leitor uma impressão incômoda, uma leve irritação. Quase nunca encontramos neles a tranquilidade de um desfecho apoteótico para o qual tudo converge e que confere sentido a cada uma das partes anteriores. Quase sempre flutua no ar um tom moralizante, aparentemente dirigido à consciência do leitor como cidadão, tom que no entanto logo se revela paródico, caricato e, no limite, inútil, porque oscila entre dar razão ao leitor e ridicularizá-lo precisamente nesta pretensão” (FISCHER, 1998, p. 153).

A ironia e o humor machadianos guardam relação estrutural com os princípios do método satírico, indicados por Lukács, sendo possível indicar no autor brasileiro, por exemplo, a figuração do retrato real de nossa classe dominante (ou “a face da classe dominante” (*das Gesicht der herrschenden Klasse*), para Lukács), em uma obra como *Dom Casmurro*, romance cuja estrutura apresenta correspondência com várias das premissas indicadas por Lukács em relação ao método satírico. Nas obras de Machado de Assis, principalmente após 1880, a essência da sociedade é arremessada diretamente ao colo do leitor.

Embora possam ser estabelecidos paralelismos, e os princípios universais colocados por Lukács se mostrem amiúde e concretamente na narrativa machadiana, a questão está longe de ser resolvida de modo definitivo. Existiriam ainda muitas nuances no próprio texto de Lukács e na literatura de Machado de Assis que necessitariam de uma análise mais acurada. Embora existam relações evidentes, que podem inclusive contribuir com a via interpretativa que vincula Machado à sátira menipeia, ou aclarar mais lados obscuros da obra do autor brasileiro, há diversos fatores que ainda devem ser levados em consideração, e muitas questões se colocam.

Aspectos como o nível ideológico do escritor e sua situação de classe, apontados por Lukács, e a relação destes com o conteúdo a ser figurado devem ser avaliados com cautela, tendo em vista que a própria ideologia só encontraria um tratamento mais completo nas obras finais do filósofo húngaro. Não fica claro no curto texto de Lukács em que medida sátira, paródia e pastiche convergiriam ou se afastariam, nem se o filósofo considera o humor somente através da limitada perspectiva clássica. Qual seria, por exemplo, o grau de afastamento das mediações perpetrado pela sátira, já que a figuração satírica opera de modo paralelo às outras figurações literárias? Ou como resolver o imbróglio fundamental de relacionar toda a problemática do conteúdo de classe (*Klasseninhalt*) e o ódio da classe revolucionária (*des revolutionären Klassenhasses*) ao caso brasileiro?

O texto de Lukács certamente abre uma nova via de debate, apesar de apresentar alguns problemas, muitos deles advindos do fato de o escritor ainda não ter definidos, à época em que escreveu o artigo, muitas das questões que se colocariam como fundamentais em suas obras finais. O texto do filósofo não se esgota nos apontamentos feitos até agora: mesmo em poucas páginas, o ensaio abre um amplo horizonte de debates sobre o tema.

Lukács dá um tratamento mais flexível à sátira do que o fizeram os filósofos clássicos, aproximando-a tanto dos gêneros literários (a comédia), como dos ditos meios de expressão (a ironia, o humor, o chiste, a piada etc.). Mais ainda: não vincula o humor, que pela tradição seria uma forma elevada, reconciliada, livre de qualquer dimensão combativa, à sátira.

Lukács retira a sátira do lugar marginal em que sempre foi posta, dando a ela *status* de categoria, que dialoga com diversas formas literárias, mas que não estabelece uma relação de identidade com elas: “É precisamente a sátira que exige a maior liberdade, a maior mobilidade, a riqueza inventiva mais intensa para quem quer dominar e esclarecer sua própria concepção do mundo e apreender esta realidade sobre a qual é difícil não escrever sátiras” (LUKÁCS, 2011, p. 189).

Há uma dimensão específica de urgência nesse método de composição satírico que parece dialogar com a narrativa de Machado de Assis. De acordo com Lukács, “(...) aquilo que forma a base do método criador da sátira é a oposição *imediata (unmittelbare)* entre essência e fenômeno” (LUKÁCS, 2011, p. 171, grifo original). Essa operação que coloca imediatamente em lados opostos essência e fenômeno é sobremaneira explorada pelo autor brasileiro. Por um lado, como dito anteriormente, talvez seja por isso que Machado se valha tão frequentemente do conto ou mesmo da composição de seus romances em capítulos curtos: episódios com narrativa cômica parecem se encaixar melhor em unidades textuais menores. De outro lado, o caráter não reconciliador da sátira, que pode flertar com o absurdo sem necessariamente degenerar em uma vaga abstração, também advoga contra o caráter supostamente neutro que Machado teria adotado para falar de seu país, podendo ser enxergada no autor uma via que supera o negativismo de seu humor, e o coloca em uma posição combativa de avanço.

Nesse caso, o sentido do humor em Machado de Assis poderia ser enxergado positivamente. Por trás dos muitos absurdos com os quais nos deparamos nas narrativas do autor brasileiro, os quais, como foi visto e ainda será debatido ao longo do presente trabalho, não são em nada contrários a uma figuração justa da realidade, o humor machadiano encobre com o fim de mostrar, para além da falência de um sistema, uma potência latente. A ironia de Machado não se reduz a um “humor nadificante” (BOSI, 2015). Os contos de *Papéis avulsos* parecem dizer isso com voz própria.

1.4 – “O EMPRÉSTIMO”

O conto “O empréstimo” fez sua primeira aparição no periódico *Gazeta de Notícias*, em 30 de julho de 1882, com o subtítulo “Anedota filosófica”. De fato, a narrativa, logo de início, ao passo que estabelece seu estatuto de anedota, procura afirmar seu viés filosófico (“Como deveis saber, há em todas as cousas um sentido filosófico” (ASSIS, 2005, p. 191), além das alusões a Carlyle e Sêneca). Narrado em terceira pessoa, o conto pretende decifrar a história de um empréstimo.

Após pensar na proposição de Sêneca, que discute poder ser um único dia representativo de toda uma vida, o narrador reinterpreta a análise do moralista latino no sentido de que até mesmo uma hora pode representar uma vida inteira. Essa hora típica, para falar com Lukács, da qual o narrador dará testemunho, faz parte da vida do personagem Custódio, um rapaz ambicioso que ao atingir a maturidade não logrou grandes êxitos.

A trama começa quando Custódio se dirige ao cartório do tabelião Vaz Nunes para propor-lhe um negócio: um empréstimo que financiaria um empreendimento lucrativo (uma fábrica de agulhas). Os dois homens não eram totalmente estranhos um ao outro, porquanto já haviam se encontrado em outra ocasião. Em verdade, Vaz Nunes é a última alternativa que sobra a Custódio, uma vez que este já havia procurado outras pessoas, oferecendo-lhes a empresa.

Vaz Nunes é descrito como um homem arguto e de posses: “Ele adivinhava o caráter das pessoas que o buscavam para escriturar os seus acordos e resoluções; conhecia a alma de um testador muito antes de acabar o testamento; farejava as manhas secretas e os pensamentos reservados” (ASSIS, 2005, p. 192). Já Custódio:

Era um homem de quarenta anos. Vestia pobremente, mas escovado, apertado, correto. Usava unhas longas, curadas com esmero, e tinha as mãos muito bem talhadas, macias, ao contrário da pele do rosto, que era agreste. Notícias mínimas, e aliás necessárias ao complemento de um certo **ar duplo de pedinte e general** (ASSIS, 2005, p. 194, grifo nosso).

Esse ar duplo, segundo o narrador, expressa a contradição entre a natureza do personagem e a sua situação atual: um homem que nascera vocacionado para a riqueza e para a opulência, mas sem muita estima para o trabalho nem habilidade para ganhar dinheiro.

Já aqui, antes de avançar na leitura, pode-se adotar um procedimento bastante prudente em se tratando das narrativas machadianas: questionar o narrador. Ao longo de *Papéis avulsos*, o leitor se deparará com uma infinidade de narradores que o incitam a aderir a um discurso sedutor, mas questionável. Após a virada dos anos 1880, a narrativa de Machado de Assis, em um processo de reincorporação estética de um vasto patrimônio cultural, incluída aí a própria obra do autor brasileiro elaborada até aquele momento, se valerá desse recurso de maneira ostensiva, articulando-o com o humor. O narrador de “O empréstimo” se coloca como intermediador da conversa entre Custódio e Vaz Nunes, sempre estimulando o leitor; seria ingênuo pensar que esse narrador se posiciona nesse lugar de maneira neutra. Ao tratar de Custódio, tenta-se inculcar, através de palavras retiradas do senso comum, subtraídas da perspectiva dominante, um preconceito muito comum, de que faltaria ao personagem vocação para o trabalho em um país cuja oferta de trabalho àquela época era escassa.

Machado se valeria desse recurso de diversas formas, sendo ele utilizado de maneira mais ostensiva nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Acerca da complexidade do narrador das *Memórias póstumas*, Homero Vizeu Araújo comenta:

Sem abrir mão da sofisticação intelectual proporcionada pelas luzes e pelo avanço civilizatório europeu, o narrador machadiano faria uma defesa um tanto oblíqua e dissimulada do privilégio e da autoridade, inclusive na disposição galhofeira (vanguardista?) de provocar o leitor (ARAÚJO, 2011, p. 56).

Vaz Nunes e Custódio¹⁶, representam figuras bastante características no Brasil do último quartel do século XIX, um país que procurava se firmar como nação independente. Este, apesar da falta de recursos materiais, já possuía o espírito empreendedor de uma massa que iria formar, respeitadas todas as características sócio-históricas nacionais, a burguesia brasileira, no preciso sentido explicitado por Florestan Fernandes em *A Revolução Burguesa no Brasil* (2005a). Apesar de ter se configurado de maneira bem distinta do modelo europeu, essa “con-gérie”, segundo o professor paulista, abriu caminho para as formas modernas de empreendedor capitalista. Essa categoria de homens tencionava se engajar nas novas formas comerciais,

¹⁶ Custódio não configura o empreendedor protoburguês brasileiro típico: faltam nele as condições materiais para galgar os degraus até onde almejava chegar. Entretanto, o discurso do personagem expressa de maneira bastante razoável o pensamento das pessoas que desejavam enriquecer no Brasil, em fins do século XIX, e como esse pensamento atravessava o conjunto da sociedade. Há em Custódio elementos populares e nacionais. O mérito de Machado de Assis talvez seja ter conseguido dar conta, em sua pequena narrativa, do processo de ascensão dessa massa desorganizada a que se faz alusão, sendo ela fruto da simbiose de diversas figuras, entre as quais, pessoas como Custódio (um capitalista sem capital) e Vaz Nunes (um funcionário público de posses, mas retraído em relação às novas formas de empreendimento).

rompendo, nesse e em outros quesitos, com a ordem tradicional. Todavia, eles não haviam como deixar de lado alguns dos traços mais característicos da antiga ordem rural, como o patrimonialismo, que o primeiro personagem parece personificar. Vaz Nunes, aliás, estaria na outra ponta, apesar de se apresentar como um “modesto tabelião de notas”. Possuía algumas propriedades (incluída aí a titularidade do cartório, que, apesar de operar como uma empresa privada, está vinculada ao Estado). Embora ambos estivessem em polos opostos, o surgimento de uma classe e a superação da aristocracia agrária dependeriam tanto de um como do outro.

A análise do conto permite entender a transição vivida à época do Segundo Reinado. A urbanização crescente, bem como o incipiente processo de industrialização, irá configurar o cenário em que figuras como Custódio e Vaz Nunes projetarão um novo modelo de organização econômica, com mais autonomia em relação aos interesses estrangeiros. Segundo Raymundo Faoro:

Não parece a Custódio o meio próprio, para o enriquecimento imediato, a lavoura ou o comércio, o banco ou a concessão de estrada de ferro. Somente uma ideia, objetiva e fulgurante, serviria para saquear a boa-fé de um financiador: a ideia de uma florescente indústria (FAORO, 2001, p. 319-320).

Certamente seria essa a gênese de um macroprocesso que se consolidaria somente no século seguinte. Todavia, por débeis que sejam essas tentativas iniciais de um estrato social pouco organizado, e ainda que o móvel ideológico dessas experiências seja um liberalismo sufocado por uma estrutura arcaica, que ainda dependia do trabalho escravo, estão ali já as sementes dos processos que iriam resultar na configuração nacional do século XX, e a narrativa machadiana dá conta disso.

De acordo com José Guilherme Merquior, a análise de Raymundo Faoro sugere que a literatura de Machado de Assis trata, no seio de uma ordem estamental, “(...) do colapso, senão claro e franco, pelo menos íntimo, de um determinado tipo de sociedade, (...) dentro do capitalismo periférico brasileiro daquela época, dentro do nosso capitalismo ainda escravocrata ou apenas recém-saído da escravatura” (MERQUIOR, 1998, p. 43). Isso implica considerar as incertezas próprias de um período de transição, em que o velho regime ainda não tinha sido liquidado e tampouco a nova ordem havia se estabelecido. Continua Merquior:

(...) segundo Faoro, essa sociedade, que está em crepúsculo histórico no Brasil de Machado de Assis, é uma sociedade onde os valores, ou critérios, ou padrões que regiam a sociedade estamental – que são essencialmente padrões de honra e de serviço – estão em recuo, estão em perda irremediável; e as novas relações sociais de tipo mais moderno – porque pertencentes a uma outra fase, capitalista – instalam a confusão de valores, instalam uma espécie

de grau zero dos valores, e é aí que Machado constrói seu humorismo, e é aí que ele constrói sua visão niilista¹⁷ do homem e da sociedade (MERQUIOR, 1998, p. 43).

O período de transição em que Machado desenvolveu sua obra, principalmente depois dos anos 1880, certamente foi bastante propício ao surgimento de figuras sociais tais como as que aparecem no conto, e o autor brasileiro soube investigar o lugar e a relação não só entre elas, mas também com o conjunto de uma sociedade que se articulava em um capitalismo atravessado. Seja na figura de um funcionário público por equiparação (Vaz Nunes) ou de um moderno empreendedor (posição em que Custódio desejaria estar), o processo de nascimento do “espírito burguês brasileiro” estava em vias de gestação, e às chamadas “dores do parto” seriam acrescidos os tons nacionais. A esse respeito, a longa passagem a seguir, da lavra do professor Florestan Fernandes, é clara e elucidativa, em se tratando dos

(...) representantes mais característicos e modernos do ‘espírito burguês’ – os negociantes a varejo e por atacado, os funcionários públicos e os profissionais de ‘fraque e cartola’, os banqueiros, os vacilantes e oscilantes empresários das indústrias nascentes de bens de consumo, os artesãos que trabalhavam por conta própria e toda uma massa amorfa de pessoas em busca de ocupações assalariadas ou de alguma oportunidade ‘para enriquecer’. Nesses estratos, a identificação com o mundo moral da ‘aristocracia agrária’ era superficial ou se baseava em lealdades pessoais e em situações de interesse que não tolhiam uma crescente liberdade de opiniões e de comportamentos. Por isso, nelas medrou, bem depressa, uma tendência nítida de defesa do desnivelamento dos privilégios daquela aristocracia. As marcas exteriores e mesmo os índices subjetivos das aspirações sociais desses estratos importavam numa mobilidade ascendente que se restringia à ampliação do número de ‘privilegiados’. Daí o caráter que a urbanização iria assumir (de disseminação de privilégios em áreas cada vez maiores) e o aparecimento de formas agressivas de ‘dualidade ética’, nas quais o *nosso grupo* com frequência se reduzia à família dos interessados e o *grupo dos outros* acabava sendo a coletividade como um todo. Sob semelhante clima de vida material e moral, um vendeiro, por exemplo, podia galgar dura mas rapidamente os degraus da fortuna. Em seguida, fazia por lograr respeitabilidade e influência, através dos símbolos da própria ‘aristocracia agrária’, convertendo-se em ‘comendador’ e em ‘pessoa de bem’ (FERNANDES, 2005a, p. 45 e 46, grifos originais).

¹⁷ Merquior ressalta o viés niilista da literatura de Machado de Assis, além de explicitar como a filosofia de Schopenhauer influenciou certos traços da literatura machadiana nesse sentido. Em relação ao trecho citado, embora se possa concordar com a argumentação em relação ao humorismo, não se pode dizer o mesmo quanto ao traço niilista (a *ultima ratio* da perspectiva cética) da literatura de Machado, por vezes associado ao pessimismo do autor de *Papéis avulsos*. Nesse sentido, e apostando que em Machado há uma crítica profunda da sociedade brasileira e dos valores por ela incorporados (em particular nessa época), e que essa crítica se dirige a uma superação do *status quo*, não parece razoável ressaltar em demasia esse traço da estética machadiana a ponto de torná-lo central, sublinhando que: “O ‘pessimismo’, que *eterniza* a estado presente exatamente como o ‘otimismo’, também apresenta tal estado como barreira intransponível ao desenvolvimento humano. Sob esse aspecto (mas somente nele), Hegel e Schopenhauer encontram-se no mesmo nível” (LUKÁCS, 2003, p. 136, grifos originais).

Dentre a gama de elementos que consubstanciam os tons nacionais citados estavam a contradição entre o liberalismo europeu, corrente dominante e em expansão à época, e uma economia baseada no trabalho escravo, bem como a lógica do favor como principal mediação das relações sociais. As consequências mais importantes da importação de uma ideologia liberal na cultura e economia brasileiras foram apontadas por Roberto Schwarz, no famoso ensaio “As ideias fora do lugar” (2012^a)¹⁸. O influxo ideológico europeu, que tinha basicamente como porta de entrada o mercado externo de um país agrário recém tornado independente, ao tomar contato com a realidade nacional, criou um ambiente bastante peculiar, cujo clima permeava as relações entre escravos, latifundiários e a expressiva categoria de homens que parecem confluir na figura de Custódio: os homens livres (porquanto não eram escravos), mas dependentes (o que os colocava em posição de subserviência). A lógica do favor mediava, principalmente, a relação entre proprietários e o grupo cada vez maior de homens livres, cuja perpetuação se devia em grande parte a esse artifício mediador.

Após dizer a Vaz Nunes que o motivo que o levou ao encontro com o tabelião era uma “escritura de gratidão”, Custódio, abertamente, declara ao tabelião de notas que a razão de sua visita se tratava de um favor: “Venho pedir-lhe uma escritura (...). Uma escritura de gratidão, explicou Custódio; venho pedir-lhe um grande favor, um favor indispensável, e conto que o meu amigo...” (ASSIS, 2005, p. 196). A relação entre os dois personagens é intermediada por esse recurso: Custódio, para ascender socialmente, dependeria do favor de alguém que estivesse em um estrato social superior: Vaz Nunes. Roberto Schwarz mostra as implicações disso, para ambos os lados:

No momento da prestação e contraprestação – particularmente no instante-chave do reconhecimento recíproco – a nenhuma das partes interessa denunciar a outra, tendo embora a todo instante os elementos necessários para fazê-lo. Esta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que lhe dão peso de classe: no contexto brasileiro, o favor assegu-

¹⁸ Existe um imbróglgio teórico em relação ao tema da ideologia. As abordagens de Roberto Schwarz e John Gledson, dois dos maiores expoentes que se dedicaram à obra de Machado de Assis, parecem considerar a questão da ideologia ainda sob o prisma da “falsa consciência” (o que não significa que, por ser falsa, ela se configure necessariamente como mentira), sobre a qual discorre Marx em *A ideologia alemã*. Na contracorrente, Lukács, em sua *Ontologia*, apresenta uma abordagem mais ampla, baseada no próprio Marx (prefácio de *Para a crítica da economia política*), colocando que “A ideologia é antes de tudo uma forma de elaboração ideal da realidade que serve para tornar a práxis social dos homens consciente e capaz de agir” (LUKÁCS, 2013, p. 465). Para o pensador húngaro, uma ideologia deve ser avaliada através do tempo, sendo que sua “validade”, por assim dizer, é determinada ao se mostrar efetiva não só em uma circunstância histórica restrita, mas no lapso temporal em que pode ser aproveitada pelo desenvolvimento da humanidade.

rava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma (SCHWARZ, 2012a, p. 20).

Vaz Nunes nega de imediato o pedido, alegando que a quantia pleiteada por Custódio para custear o empreendimento é alta. A isso, seguem-se reiteradas solicitações de valores menores por parte de Custódio, que abre mão da empresa e intenta conseguir apenas alguma quantia para quitar dívidas pessoais. Interessante notar que esse movimento descendente (da fábrica de agulhas, ao pagamento de dívidas pessoais, passando pela possibilidade de trocar o paletó velho que usava, até chegar à quantia que lhe pagaria o jantar) está relacionado ao próprio ar duplo de Custódio, que, ao entrar no cartório como um general, ostentando confiança, acaba por tomar a forma de um verdadeiro pedinte: “Viera cerceando as asas à ambição, pluma a pluma; restava ainda uma penugem curta e fina, que lhe metia umas veleidades de voar” (ASSIS, 2005, p. 201). Aqui poderia ser questionado se, nessa reação de Custódio, não estaria implícito o desejo de poder ele próprio desfrutar do que Vaz Nunes pode gozar em razão de sua posição social, ou, ainda, uma tímida vontade de que a ordem vigente fosse menos injusta. A discussão sobre a propriedade é latente nesta e em outras narrativas de *Papéis avulsos*, como no conto “Na arca”, momento em que estes problemas e suas implicações serão debatidos de maneira mais ampla.

A imagem da queda é figurada pelo narrador, sendo possível a correlação entre uma escala de valores monetários que variam de uma monta maior para uma menor e o próprio ser humano, submetido a tal condição, apequenado em sua ilusão empreendedora. A queda de um Ícaro brasileiro popular faz lembrar, de forma cômica, a própria tragédia do sistema no qual se vive, convocando o leitor a inverter essa lógica que se apresenta na vida real.

Em relação à narrativa, Vaz Nunes está a todo tempo no controle da situação, o que é de veras revelador do caráter arbitrário da lógica do favor, também apontado por Roberto Schwarz. O tabelião impõe a condição à qual Custódio deve se submeter: uma vez negado o empréstimo na quantia pretendida inicialmente, Vaz Nunes assinala que não teria problema em atender ao pedido do aspirante à industrial, contanto que a quantia fosse menor. À negativa do tabelião, Custódio cai em si: “Adeus, agulhas! A realidade veio tomá-lo outra vez com as suas unhas de bronze” (ASSIS, 2005, p. 198).

Vaz Nunes chega a oferecer um emprego a Custódio que parece se ofender com tal oferta: “Custódio interrompeu-o, batendo uma palmada no joelho. Se foi um movimento natural, ou

uma diversão astuciosa para não conversar do emprego, é o que totalmente ignoro; nem parece que seja essencial ao caso. O essencial é que ele teimou na súplica” (ASSIS, 2005, p. 199). Essa intervenção do narrador não parece casual. A solução mais prática para o caso, de acordo com a áurea liberal vigente, seria aceitar o emprego (ou a interlocução de Vaz Nunes no sentido de, provavelmente através de favores, conseguir uma ocupação). É um apelo à meritocracia feito pelo lado forte dessa relação entre possuidor e despossuído. Ao mesmo tempo, a recusa ao trabalho (assalariado), preferindo se humilhar, constitui, segundo o narrador, o essencial, talvez porque a tão propalada meritocracia configurasse um discurso tão vazio que apenas se sustentaria para encobrir uma realidade mais complexa, em que as condições de partida dos atores sociais eram dramaticamente desiguais¹⁹. Ainda aqui, o narrador deve ser colocado sob suspeita.

Uma vez delineada tal situação, na qual o homem é compelido a anular sua condição humana em troca de dinheiro, o desenrolar do conto dirige Custódio a um final inevitável: a reificação, tão bem exposta na passagem em que o personagem fita a carteira de Vaz Nunes, enquanto este se veste para ir embora, após ter dado por encerrada a conversa: “Oh! a carteira! Custódio viu esse **utensílio problemático**, apalpou-o com os olhos, invejou a alpaca, invejou a casimira, **quis ser a algibeira, quis ser o couro, a matéria mesma do precioso receptáculo**” (ASSIS, 2005, p. 202, grifo nosso). O homem reduzido à coisa, e não a qualquer coisa: o repositório problemático daquilo que o fez se humilhar, para o qual entregou sua liberdade, pensando tê-la adquirido²⁰: “O presente era tudo. O presente eram os quinhentos mil-réis, que ele ia ver surdir da algibeira do tabelião, como um alvará de liberdade” (ASSIS, 2005, p. 198). A passagem revela um fenômeno típico da ordem que começava a reger por completo as relações sociais no Brasil do final do século XIX.

Como última tentativa, Custódio pede a módica quantia de 10 mil-réis. É o chão da descida. Ato contínuo, o tabelião mostra a sua carteira a Custódio: continha apenas duas notas de cinco mil-réis: “Não tenho mais nada, disse ele; o que posso fazer é reparti-los com o senhor;

¹⁹ Roberto Schwarz, apoiado em Lukács, atenta para o fato de que a ideologia liberal, incluída aí a suposta apologia ao esforço pessoal, após 1848, não encontrava correspondente nem na realidade capitalista de onde provinha: “(...) as ideias da burguesia, a princípio voltadas contra o privilégio, a partir de 1848 se haviam tornado apologética: a vaga das lutas sociais na Europa mostrara que a universalidade disfarça antagonismos de classe. Portanto, para bem lhe reter o timbre ideológico é preciso considerar que **o nosso discurso impróprio era oco também quando usado propriamente**” (SCHWARZ, 2012a, p. 20-21, grifo nosso).

²⁰ “O dinheiro, na medida em que possui o atributo de tudo comprar, na medida em que possui o atributo de se apropriar de todos os objetos, é, portanto, o objeto enquanto possessão iminente. A universalidade de seu atributo é a onipotência de seu ser; ele vale, por isso, como ser onipotente. ... O dinheiro é o alcoviteiro entre a necessidade e o objeto, entre a vida e o meio de vida do homem” (MARX, 2004, p.157).

dou-lhe uma de cinco e fico com a outra; serve-lhe (...). Custódio aceitou os cinco mil-réis, não triste, ou de má cara, mas risonho, palpitante, como se viesse de conquistar a Ásia menor. **Era o jantar certo**” (ASSIS, 2005, p. 202-203, grifo nosso). É a materialização da queda. De um sujeito que vai à procura de um alto investimento e se contenta com o mínimo para ter o que jantar; para continuar existindo como homem-coisa. Não obstante, Custódio deixa a própria miséria humana no cartório e sai à rua aparentando ser o “general” de sempre: “o pedinte esvaiu-se à porta do cartório; o general é que foi para ali abaixo, pisando rijo, encarando fraternalmente os ingleses do comércio que subiam a rua para se transportarem aos arrabaldes” (ASSIS, 2005, p.203). Aí se encerra o conto.

Mesmo que tomemos a definição de “sociedade estamental”, postulada por Raimundo Faoro, como sendo a mais precisa para descrever a realidade brasileira daquele tempo, não há dúvidas de que existiam classes sociais²¹ no Brasil do século XIX, no sentido capitalista do termo; essa sociedade estamental (um pastiche de uma sociedade de classes) já apresentava, na mesma direção para que apontava o ritmo universal, traços de ocaso. Nos cinco contos analisados neste capítulo, esse conflito estará presente, apresentando-se de modo mais patente no conto “O espelho”, em que fica claro como a ascensão de Jacobina (antes o humilde Joãozinho morador de uma vila qualquer) ao posto militar de alferes, coloca-o em uma posição social ao mesmo tempo distintiva e bélica em relação às outras classes (em especial aos escravos, chamados por ele de “espíritos boçais”).

Existe um vão entre a ambição de Custódio enriquecer facilmente, através de um achado em um anúncio de jornal, e a possibilidade real de tal ambição se concretizar. A própria dialética pulsante no personagem e a sua articulação com os diversos elementos do conto (o capitalista estatal, o *status*, o dinheiro, o favor etc.) fazem com que a história narrada, uma conversa comezinha em algum rincão brasileiro, faça remissão a problemas universais, que já àquela altura nos diziam respeito. Partindo da realidade brasileira, Machado de Assis consegue chegar, não diretamente por certo, a questões centrais da ordem capitalista, questões essas que são contemporâneas e ainda não estão resolvidas, e ele o faz através de uma narrativa fluida e bem-humorada.

²¹ “De uma maneira funesta, tanto para a teoria como para o proletariado, a principal obra de Marx interrompe-se justamente no momento em que aborda a definição de classe. Quanto a esse ponto decisivo, o movimento posterior estava, portanto, orientado a interpretar, a confrontar as declarações ocasionais de Marx e Engels, a elaborar e aplicar o método. No espírito do marxismo, a divisão da sociedade em classes deve ser determinada segundo a posição no processo de produção” (LUKÁCS, 2003, p. 133).

O embate entre Custódio e Vaz Nunes é central ao conto: o primeiro tenta, através dos meios agora cada vez mais acessíveis no capitalismo brasileiro aos homens livres como ele, entrar no seleto grupo do qual o segundo fazia parte. É a partir do resultado desse dissídio “cordial²² e sinistro” (ARAÚJO, 2011) entre Custódio e Vaz Nunes, e entre os personagens contra a velha ordem agrária, que o conto de Machado de Assis apresenta um quadro real do movimento definitivo de inserção do Brasil na ordem capitalista. Machado apresenta os problemas centrais da vida cotidiana, permeada pela lógica capitalista, que se mostra sem conflitos em sua superfície, e, de sua narrativa irônica, nasce a urgência de se inverter a lógica dessa lógica.

²² “Cordialidade, vale lembrar, que não se baseia na civilidade e nas boas maneiras, mas antes no fundo emotivo patriarcal, que pode azedar rapidamente e virar hostilidade também cordial” (ARAÚJO, 2011, p. 54).

1.5 – “TEORIA DO MEDALHÃO”

“Teoria do medalhão” talvez seja o conto de *Papéis avulsos* que mostre de maneira mais expressiva as nuances da contradição burguesa, cuja denúncia foi tema de muitas obras vinculadas à escola Realista no século XIX. A narrativa apresenta esse traço universal da modernidade já inserido na realidade nacional: na história do aprendiz a medalhão Janjão, quiçá esteja uns dos retratos mais bem-acabados de como o predomínio das aparências, uma tendência universal, mostra-se como traço marcante também da cultura brasileira.

A conversa (que, no desenrolar da narrativa, apresenta-se mais como um monólogo) entre o jovem Janjão, na noite em que completaria 21 anos, e seu pai é o objeto central do conto. O pai tenta inculcar no filho a ideia de se tornar um “medalhão” e demonstra consternação ao revelar que este sempre foi o futuro que almejou para si, mas que agora só poderia alimentar esperanças de que o filho seguisse o caminho que ele próprio não tivera chance de trilhar.

O próprio nome do conto é revelador de suas pretensões: a elaboração de uma teoria, ou seja, de um conjunto de princípios que rege um determinado sistema (científico, filosófico etc.), sobre “um detalhado e pragmático roteiro de conduta, cujo alvo descarado é o *status* de prestígio público” (VILLAÇA, 2008, p. 31). Segundo formula Roberto Acízelo de Souza, “teorizar sobre algo é transformá-lo num objeto problemático, isto é, de interesse para um estudo de caráter metódico e analítico” (SOUZA, 2007, p. 10). Ora, nem esse rigoroso *modus operandi* é característico do círculo social a que pertencem Janjão e seu pai, onde a figura do medalhão representa um posto digno de ser alcançado, nem o objeto de tal projeção, da forma como é tratado no discurso paterno, se prestaria a tal empenho.

O pai de Janjão, personagem central do conto, possuindo o monopólio da palavra (apesar de iniciar sua fala pretendendo que a ocasião fosse um diálogo entre amigos), tem como foco a problemática posição de medalhão e sua (des)função social, considerando suas vantagens e agruras, com vistas a convencer o filho a assumir tal condição²³. Para tanto, ele começa por ressaltar as posses de seu filho, que ajudariam o jovem em sua empreitada: a pouca idade,

²³ O professor e crítico literário Alcides Villaça (2008) atenta para o efeito humorístico que surge do contraste entre a formulação de uma teoria, uma abstração de alto valor, e o caráter mundano do objeto dessa teoria.

algumas apólices e um diploma, os quais abririam a Janjão um leque de opções profissionais, que vão desde o parlamento até as artes.

Logo no começo do conto, o pai de Janjão, cujo nome não chega a ser revelado, ressalta as vantagens em ser medalhão, e discorre sobre o cerne da questão que envolve tal ofício:

Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas ideias que houveres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; coisa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da plateia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com as ideias; pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida (ASSIS, 2005, p. 88).

Ao filho seria necessário trilhar um árduo caminho até se tornar um grande homem público com ideias vazias. Todo o percurso (contra)intelectual de Janjão estaria subordinado de uma forma ou de outra a este propósito: lutar contra as ideias que nascem espontaneamente e, dessa forma, tornar-se um simples repetidor do senso comum, reproduzindo, não por acaso, a ideologia dominante, cuja materialização se dá na própria figura do medalhão; este, por sua vez, é recompensado na medida em que, ao dar vazão a essa ideologia, torna-se um tipo sólido, “de peso” (VILLAÇA, 2008).

O discurso apresentado no conto segue um percurso, em que são apontados alguns dos fundamentos que sustentariam a teoria para se tornar um medalhão de sucesso. São eles, na sequência em que aparecem no conto: a defesa da solidão, as especificidades do estilo, o trato de questões científicas, a questão da publicidade, o exercício do poder político, e a filosofia (conjugada com uma questão estilo: o uso da ironia), fechando o conto.

O pai de Janjão desejava que seu filho fosse notável, qualquer que fosse o campo de atuação escolhido pelo filho. A intenção paterna se dirige nesse sentido: que o filho se sobressaia na massa comum da sociedade, através de seu esforço. Entretanto, a concepção de vida sustentada perante o filho é extremamente fatalista, o que, ao longo da narrativa, acaba por denunciar uma contradição no interior do discurso paterno:

A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecar, mas aceitar as cousas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante (ASSIS, 2005, p. 86).

Para ser um medalhão de sucesso, segundo o pai de Janjão, deve-se fazer um esforço para que as ideias, que surgem natural e espontaneamente em qualquer indivíduo, sejam abafadas, até que aquilo que o medalhão diga seja exatamente algo “trivial” ou “vazio”. Depois de desaconselhar a solidão ao filho, uma vez que ela é uma “oficina de ideias”, o pai trata de algo central ao discurso de um verdadeiro medalhão: o vocabulário. Este deve ser “naturalmente simples, túbio, apoucado, sem notas vermelhas, sem cores de clarim...” (ASSIS, 2005, p. 90)²⁴.

Neste exato ponto, a resposta do pai à interpelação do filho no sentido de preservar pelo menos o estilo contém uma crítica às correntes culturais que foram ou estavam em moda. O discurso adornado também é objeto de outro conto, “O segredo do bonzo”, a ser analisado logo em seguida. Quando o pai alerta o filho quanto ao uso comedido das palavras, Janjão reclama do fato de não poder usar de floreios para, vez ou outra, “adornar o estilo”, ao que seu progenitor responde: “Podes; podes empregar umas quantas figuras expressivas, a hidra de Lerna, por exemplo, a cabeça de Medusa, o tonel das Danaides, as asas de Ícaro, e outras, que românticos, clássicos e realistas empregam sem desar, quando precisam delas” (idem, p. 91).

Machado foi contemporâneo tanto dos românticos, quanto dos naturalistas. Sua narrativa utiliza largamente “figuras expressivas”, mas o faz de maneira que elas não se configurem como o principal, desviando a atenção do leitor ao que de fato interessa no trecho. O autor de *Papéis avulsos*, por volta da década de 1880, mostra-se possuidor de uma apurada consciência estética, conforme se depreende não só de sua produção artística, mas também de suas intervenções teóricas, e isso permitia a ele separar o necessário do acidental, evitando, assim, que incorresse em excessos.

Floreio discursivo e estima para glória pública²⁵, aliás, não são estranhos ao ideário brasileiro. Sérgio Buarque de Holanda, em seu *Raízes do Brasil*, já assinalava essa característica da “intelectualidade nacional”, em que desponta uma contradição (pouca estima pelo trabalho intelectual rigoroso e metódico, mas o apreço à “erudição ostentosa”): “É que para bem cor-

²⁴ “Sua linguagem [do medalhão] tem o peso e a gravidade que os outros conferem, atributos que emergem do prestígio de certa tradição cultural (latinismos, brocados jurídicos, citações) e **trabalham pela manutenção desse gosto e desse nível estético**. Escusa dizer o quanto convém tal estilo para dotar a linguagem, ao mesmo tempo, de brilho ornamental e opacidade de conceitos – condições ideais de **um discurso cujo compromisso vital é o de preservar em nível simbólico o status quo da política e dos costumes**” (VILLAÇA, 2008, p. 41, grifo nosso).

²⁵ Para uma análise comparativa deste tema em “Teoria do medalhão” e no capítulo “O emplasto”, das *Memórias Póstumas*, ver CORRÊA, Ana Laura dos Reis. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”. **Revista O eixo e a roda**: Belo Horizonte, v. 24, p. 31-37, 2015.

responder ao papel que, mesmo sem o saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e de ação” (HOLANDA, 1995, p. 83). É justamente desse discurso adornado, que faz pouco caso do rigor em sua construção, que ocorre a mescla de posicionamentos por vezes conflitantes entre si:

É frequente, entre os brasileiros que se presumem intelectuais, a facilidade com que se alimentam, ao mesmo tempo, de doutrinas dos mais variados matizes e com que sustentam simultaneamente, as convicções mais díspares. Basta que tais doutrinas e convicções se possam impor à imaginação por uma roupagem vistosa: palavras bonitas ou argumentos sedutores (HOLANDA, 1995, p. 155).

O “diálogo” prossegue e aborda um assunto muito caro às narrativas machadianas: o papel da ciência (nesse contexto específico, do discurso científico). À indagação feita por Janjão de que o pai condenaria a utilização do que o filho chama “processos modernos”, o discurso paterno é claro: **“Condeno a aplicação, louvo a denominação.** O mesmo direi de toda a recente terminologia científica; deves decorá-la” (ASSIS, 2005, p. 92, grifo nosso). O pai de Janjão faz uma contraposição entre o “lado medalhão” (“uma certa atitude de deus Término”) e a ciência (“obra do movimento humano”). O próprio discurso se vale de passagens pseudocientíficas para dar sustentação e delimitar a teoria que pretende expor: “Se te aconselho excepcionalmente o bilhar é porque as estatísticas mais escrupulosas mostram que três quartas partes dos habituados do taco partilham as mesmas opiniões do mesmo taco” (idem, p. 89); ou “(...) 75 por cento desses estimáveis cavalheiros [leitores das crônicas de Mazade] repetir-te-ão as mesmas opiniões, e uma tal monotonia é grandemente saudável” (idem, p. 90)”. Esse artifício se justifica na medida em que é necessário ao medalhão contemporâneo utilizar as “armas de seu tempo”. A passagem citada inicialmente indica pelo menos duas dimensões do problema: a) o arbítrio ideológico é sobreposto ao esforço humano, o que reforça a ideia de que o discurso do pai de Janjão é marcado por essa contradição fundamental; e b) ao infundir no filho um discurso bem marcado e conservador, mostra-se necessário ao futuro medalhão vincular-se, de uma forma ou de outra, a um movimento humano empenhado em reproduzir uma ideologia de classe, e esse movimento tem, no discurso do pai, um *status* quase científico²⁶:

²⁶ Lukács, ao tratar dos processos sociais, que em seu resultado imediato acabam por encobrir a dinâmica processual que neles resultou, e sua relação com a ciência, conclui: “A especificidade da relação entre essência e fenômeno no ser social chega até o agir interessado; e quando este, como é habitual, está baseado em interesses de grupos sociais, é fácil que a ciência abandone seu papel de controle e torne-se, ao contrário, o órgão com o qual se encobre a essência, com o qual se faz com que ela desapareça (...)” (LUKÁCS, 2012, p. 295). Isso aponta outro forte indício que indica que a problemática abordada por Machado não era uma questão menor: o adorno, a apologia ao fenomênico, encobrem o que de real existe nessas relações sociais, sendo necessário um alto grau de alienação geral para que a superação desse vínculo social não fosse viável.

(...) o substrato da teoria é a um tempo conservador e muito ativo, e a lição é a de que mesmo a prática do mais rígido conservadorismo implica muita ciência e movimentação interna. **Conservar não é paralisar-se: é aderir à dinâmica própria da dominação para que ela provenha sempre dos mesmos sujeitos** (VILLAÇA, 2008, p. 37, grifo nosso).

Em seguida, são delineados pelo pai de Janjão os benefícios da publicidade: “A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto que o atrevimento e a ambição” (ASSIS, 2005, p. 93). Aqui também há outra conexão explícita entre “Teoria do medalhão” e “O segredo do bonzo”. Como se verá adiante, há neste último conto uma menção expressa ao benefício que o efeito publicitário pode fazer em um contexto de controle sobre uma determinada sociedade, atuando como um discurso modulado para tal fim. Entretanto, em “Teoria do medalhão” é subvertida a lógica de “O segredo do Bonzo”, em que são elaboradas várias teorias absurdas para analisar fenômenos correntes: “O verdadeiro medalhão tem outra política. Longe de inventar um *Tratado científico da criação dos carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos” (ASSIS, 2005, p. 93-94). Apesar de adotar esse procedimento em “Teoria do medalhão”, o tratamento dispensado à questão em ambos os contos mostra o mesmo problema sob diversas perspectivas, o que permite ao leitor ter a noção real da questão abordada. Analisados em conjunto tem-se a dimensão de como o movimento universal se reproduz em nível local.

O humor, no conto, compõe-se na montagem pouco a pouco de uma figura social que chega a configurar um quadro quase caricatural, ridículo. A ironia cortante que perpassa a narrativa, se tratada superficialmente, tende a se resumir a uma simples chalaça sem maiores consequências. No entanto, “(...) uma das dificuldades para o leitor desse conto (e de grande parte da obra machadiana) é distinguir entre a insinuação do risível e o fundamento de base realista, para não dizer dramático, das situações enfocadas” (VILLAÇA, 2008, p. 33). Disso resulta um riso não tão espontâneo quanto talvez o fosse se se tratasse apenas de uma mera piada espirituosa. A narrativa se revela suficientemente intrincada a ponto de, ao representar figuras típicas da sociedade brasileira, mostrar, a partir delas, o Brasil profundo e contraditório que emerge de um simples diálogo, bem como as relações deste país com a nova ordem mundial. Daí a sugestão dada pelo pai de que Janjão não faça uso da ironia, elemento mais sutil e mais inteligente, que, se entendido em toda sua complexidade, pode ser um instrumento para desvelar a realidade, processo de que a própria narrativa se vale.

Isso implica, inclusive, fazer menção ao complexo ideológico que sondava (e ainda sonda) nossas elites. Ao satirizar uma casta que em si carrega todos os elementos suficientes para a composição de um quadro cômico, o texto acaba por romper, através da ironia, essa camada mais superficial, e revelar uma das faces da “desfaçatez de classe”, indicada por Roberto Schwarz: “A ‘Teoria do medalhão’ leva muita água para o moinho schwarziano, mais exatamente para as impressões que tem o crítico acerca do caráter farsesco de que se revestem as formações ideológicas da época” (VILLAÇA, 2008, p. 36).

A conversa entre Janjão e seu pai aborda também uma consideração sobre o desempenho do “medalhonismo” e a possibilidade de se exercer, de maneira concorrente, a política. O pai de Janjão não exclui nenhuma outra atividade para ser realizada de forma paralela à de medalhão, nem mesmo a política. Ele adverte, todavia, que os princípios por ele delineados deveriam ser seguidos à risca. Assim sendo, o exercício político possuiria até algumas particularidades que auxiliariam nos objetivos de um medalhão, como a constante exposição em público. O assunto que Janjão é instigado a discorrer em tribuna caso chegue a um cargo político é a metafísica, pois:

Um discurso de metafísica política apaixona naturalmente os partidos e o público, chama os apartes e as respostas. E depois não obriga a pensar e descobrir. Nesse ramo dos conhecimentos humanos tudo está achado, formulado, rotulado, encaixotado; é só prover os alforjes da memória. Em todo caso, não transcendas nunca os limites de uma invejável vulgaridade (ASSIS, 2005, p. 97).

O conto é arrematado com uma instigante comparação: o pai equipara o seu discurso à obra *O príncipe*, de Maquiavel. A remissão a Maquiavel pode ser analisada sob várias perspectivas. Sob o prisma histórico-político, é com *O príncipe* de Maquiavel que se funda a Teoria Política moderna. Para além disso, temos em Maquiavel, segundo Lukács, “a primeira grande tentativa científica de compreender em todos os aspectos o ser social enquanto ser, bem como de extirpar os princípios sistematizadores que obstaculizavam essa compreensão” (LUKÁCS, 2012, p. 298). É forçoso ressaltar que essa primeira tentativa de sistematização, que teve, assim como em outras obras da época, a finalidade de sedimentar teoricamente o Estado moderno, restringia o aparelho estatal a um mero garantidor do *status quo* da classe dominante e, em sendo assim, não haveria nenhum critério ético ou moral rigoroso a ser seguido pelo dirigente estatal, fato pelo qual a obra é amplamente lembrada. Cite-se, a esse respeito, um trecho do próprio Maquiavel: “Todos veem o que tu pareces, mas poucos o que és

realmente, e esses poucos não têm a audácia de contrariar a opinião dos que têm por si a majestade do Estado” (MAQUIAVEL apud VILLAÇA, 2008, p. 52).

O trabalho estético de Machado amarra uma ponta da história à outra: no movimento universal iniciado por volta do século XVI é encontrada a gênese do que ocorre em um Estado ainda sob gestação, na periferia do capitalismo. A postura indicada a Janjão é uma apologia a uma suposta altivez de uma classe que não tem nenhum compromisso com a mudança:

O poderoso centro de gravidade desse discurso dos efeitos participa do centro de gravidade do poder mesmo, com o brilho sedutor que reveste o peso de sua ideologia. A moderação pregada no medalhonismo combate não apenas os excessos dos moços, mas toda e qualquer ameaça ao *establishment*. O aprumo e o compasso do corpo exemplar do medalhão querem constituir (e para quantos, de fato, não a constituirão?) uma prova viva do que é sólido e está em equilíbrio, sem risco de se desmanchar no ar (VILLAÇA, 2008, p. 39).

O traço universal, processado e “adaptado” à nossa realidade, foi por vezes um dos únicos aspectos enxergados na narrativa machadiana, tendo alguns críticos inclusive visto no autor uma pecha a-nacional. É descabida a crítica de que em Machado não há a presença de elementos ou traços locais²⁷, como foi aludido quando da análise do conto “O empréstimo”. Machado teve de esgrimir com um modo de composição que fosse, ao mesmo tempo, adequado para retratar nossa realidade periférica e suficientemente amplo para dar conta dos processos gerais que aqui desaguavam. Nesse sentido, o narrador machadiano se posiciona estrategicamente em seus contos/romances da segunda fase, de modo a, em sendo também um perspicaz observador²⁸, ser capaz de se colocar de modo ativo o suficiente para organizar o trecho e inspirar suspeitas no leitor. Nesse sentido, o humor foi uma ferramenta essencial na composição desse novo e único método.

²⁷ Seguindo essa linha de raciocínio, ver SCHWARZ, Roberto. “Duas notas sobre Machado de Assis”. **Que horas são?** 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012b. (p. 165 – 178).

²⁸ O termo “observador” não está sendo utilizado no sentido posto por Lukács, em seu ensaio “Narrar ou descrever”, no qual o filósofo húngaro relaciona a postura dos escritores pós 1848 a uma adesão à apologética burguesa desse mesmo período. O narrador naturalista, que se pretende puramente neutro, em nada se relaciona ao típico narrador machadiano, que a toda hora intervém na trama, e não raro o faz arbitrariamente. Segundo Côrrea (2015), em relação à “Teoria do medalhão”: “em sua ‘enganadora neutralidade’, o autor, como todo escritor realista, vai tomando o partido da realidade e construindo progressivamente uma situação narrativa efetivamente típica, em que o essencial e o aparente se reúnem numa unidade contraditória, composta pelo antagonismo entre o personagem, que figura a decadência burguesa, e a ação ordenadora, mas não autoritária, do autor, que confere sentido inverso ao método, este sim inteiramente falso, da teoria defendida pelo personagem” (CÔRREA, 2015, p. 43).

Ao fim, o que se apresenta é o discurso de uma classe que, por caricata que pareça, está em posição privilegiada na constituição da sociedade. O humor consubstanciado na postura quase ridícula de sustentar uma retórica insustentável nos dá acesso a um problema mais amplo, em que nos mostra o jogo ideológico ao qual a sociedade está submetida no capitalismo moderno, sendo esta ainda a nossa realidade, pois a classe possuidora “se sente bem e aprovada nesse estranhamento (*Entfremdung*) de si, sabe que a alienação (*Entfremdung*) é seu próprio poder e nela possui a aparência de uma existência humana” (MARX apud LUKÁCS, 2016, p. 120, grifos no original).

O real se compõe tanto da essência quanto do fenômeno, e o texto de Machado dá conta desse complexo movimento dialético (ainda que para tanto trilhe vias oblíquas, o que constitui menos um lapso do texto em si do que uma dificuldade para a crítica) e de como ele ocorre na realidade brasileira. Dessa forma, o realismo, entendido como método de composição, ao tratar do dado social em sua forma bruta, apreende a realidade como uma totalidade que está em movimento. Disso se extrai a importância do realismo artístico, como será reafirmado posteriormente: revelar aos homens o mundo tal como de fato ele é, mostrando as possíveis saídas, o que, ao final do processo, acaba por restaurar a humanidade ao homem:

O conto de Machado é realista e típico porque não reflete apenas a aparência da vida apologética do pequeno-burguês periférico mas, ao representar como caricatura os homens que estão em estado de caricatura na imediatez decadente, o realismo de Machado supera a imediatez, sem, contudo, excluí-la (CORRÊA, 2015, p. 44).

O realismo de Machado de Assis, alicerçado no humor, e expondo o suposto divórcio entre aquilo que se constitui como fundamento último do ser humano e a forma pela qual ele se apresenta, desfaz muitos nós da complexa realidade brasileira, colocando outros ao leitor, que deve ser ativo o suficiente para desatá-los:

O realismo machadiano parece advertir que o poder da ironia não tem desdobramento vantajoso senão no sítio cercado da subjetividade. Lido o texto, ficará o leitor com o trunfo estético de um discurso artístico cuja razão de ser é propor a substituição dessa vantagem, meramente simbólica, pelo gozo material do que está mais ao alcance: a interiorização do *status* e o gozo dos prazeres que lhe correspondem. Ficarão o leitor com o que sempre fica, a cada vez que enfrenta um dos torpedos machadianos: com uma contradição viva que, embora pretenda se desautorizar a si mesma, tornando-se um assumido caso de desfaçatez, queima as mãos e o espírito, obrigando ao caminho sem volta, aberto pela análise implacável (VILLAÇA, 2008, p. 48).

A dita contradição viva está por todos os lados do conto, movimento que está em consonância com as outras narrativas de *Papéis avulsos*, e coloca em primeiro plano uma série de “verdades” que, naquele período histórico, começavam a se apresentar aos brasileiros como universais e absolutas, tais como a crença no Estado como elemento neutro na organização da sociedade, ou o papel da burguesia, que seria ainda portadora de algum sentimento do progresso humano-genérico, através de seus empreendimentos acessíveis “a todos”.

Machado traz para a literatura aquilo que parece estar disperso no ar. A crítica à metafísica, por exemplo, orienta-se nesse sentido: o autor de *Papéis avulsos* já percebia que as descobertas no campo teórico faziam pouco caso da realidade objetiva, sendo os principais temas nesse ramo alvo de um palavreiro vazio e distante da realidade, o que também pode ser constatado nos outros contos que compõem o presente capítulo. A perspectiva kantiana, que prega a impossibilidade de conhecimento do real, acaba por triunfar, sendo bem conveniente sua sustentação para a manutenção do *status quo* de determinada classe. Machado, autor cujo compromisso com a realidade não permitia passar ao largo desses problemas centrais, figura essa série de problemas nas páginas de *Papéis avulsos*, entre elas, na conversa de Janjão e seu pai, dois pequeno-burgueses da periferia do capitalismo, que se presumem na vanguarda do país, e aspiram, através de uma caricatura em forma de teoria, manter-se no conforto de suas realidades mesquinhas: “Tendo a burguesia deixado de ser a portadora do progresso social, nasce cada vez mais em sua ideologia a desconfiança na cognoscibilidade da realidade objetiva, o desprezo por toda teoria, o desdém pelo intelecto e pela razão” (LUKÁCS, 2010, p. 109)²⁹.

²⁹ LUKÁCS, György. “Tribuno do povo ou burocrata?”. **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010. (p. 105-146).

1.6 – “O SEGREDO DO BONZO”

O conto “O segredo do Bonzo” foi publicado na *Gazeta de Notícias* (assim como os dois textos analisados anteriormente), em abril de 1882, com o longo subtítulo “Um capítulo inédito de Fernão Mendes Pinto – De uma curiosa doutrina que achei em Fuchéu, e do que aí sucedeu a tal respeito”. Trata-se de uma narrativa que se apresenta não de forma autônoma, mas vinculada (assim como o conto “Na arca”, a ser analisado posteriormente) a um referencial literário externo³⁰. A *Peregrinação*, a que faz referência o conto machadiano, representa uma narrativa de viagem, publicada originalmente em 1614, tendo caráter eminentemente autobiográfico, relatando as viagens do autor, Fernão Mendes Pinto, ao Oriente (CINTRA, 2008). O fato de ser apresentado como um capítulo inédito de um texto conhecido sugere a intenção da narrativa em se mostrar real já antes de o leitor iniciar sua incursão no texto, o que pode ser interpretado como um pacto forçado, firmado de antemão (e de maneira cômica, diga-se de passagem), entre autor e leitor.

Este conto reafirma a postura de Machado de Assis ante o modo de composição que o autor buscava firmar como o mais adequado para representar esteticamente a matéria social com a qual trabalhava. Machado ainda tateava formas e conteúdos, mas já possuía à época uma noção bastante aguçada daquilo que poderia ser considerado como acessório à sua escrita, bem como do papel do patrimônio cultural de que dispunha, como pode ser depreendido do texto crítico chamado “A nova geração”, publicado em dezembro de 1879, na *Revista Brasileira*, em que o autor faz um balanço da produção cultural da época:

Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, não me parece que se deva desprezar. **Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum** (ASSIS, 2015, v. 3, p. 1184, grifo nosso).

³⁰ “Numa nota publicada na primeira edição de *Papéis avulsos* (ver Apêndices), Machado diz que este conto foi escrito ‘com o fim de supor o capítulo intercalado nas *Peregrinações*, entre os caps. CCXIII e CCXIV’. A *Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto (c. 1510 – 1583), um dos livros mais célebres da época dos descobrimentos, também é conhecido por ser só parcialmente confiável: daí o famoso trocadilho com o nome do autor: ‘Fernão: Mentés? Minto’” (GLEDSON, apud ASSIS, 1998, v. 1, p. 362, nota de rodapé).

Assim como os demais contos de *Papéis avulsos*, “O segredo do bonzo” possui alguns traços que parecem reforçar a filiação de Machado à tradição luciânica. Ao se compor como uma narrativa derivada de um texto de conhecimento geral, o conto se caracteriza de maneira semelhante à sátira menipeia, pois, além de fazer uso de um discurso já conhecido, vale-se da “mistura do sério e do cômico, de que resulta uma abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência, etc.” (MERQUIOR, 1990, p. 333, grifo do autor). Ivan Teixeira explica, em relação à narrativa ora comentada:

O próprio modo de existência desse conto o caracteriza como luciânico, pois se produz como parte desconhecida de um discurso conhecido, o que lhe confere a agudeza própria da sátira menipeia, muito preocupada em criar motivações engenhosas para a ontologia de seus textos (TEIXEIRA, 2005, p. 47).

A história se passa nos idos de 1552, na cidade de Fuchéu (pertencente ao reino de Bungo) e se inicia com o narrador em primeira pessoa discorrendo sobre uma doutrina nova que havia se instalado na cidade. Este narrador, acompanhado de Diogo Meireles (personagem que irá protagonizar o ápice empírico da teoria formulada pelo bonzo Pomada), ao passear pela cidade, encontra um grupo de pessoas que escutavam atentas a palestra de um homem (Patimau) que estava a dissertar sobre a origem dos grilos, os quais, segundo o orador, “procediam do ar e das folhas de coqueiro, na conjunção da lua nova” (ASSIS, 2005, p. 162). Segundo o orador Patimau, o acesso ao conhecimento que expunha só lhe foi possível por ser ele versado em questões matemáticas, físicas e filosóficas, e por ter ele se dedicado a tal tarefa por anos a fio. Convencida por tal explicação, a população trata de louvar Patimau, oferecendo-lhe reverências.

Seguindo a peregrinação com Diogo Meireles, o narrador-personagem depara-se com situação semelhante à anterior: agora outro orador (Languru) discorre sobre a descoberta do princípio da vida futura, que seria, de acordo com ele, “uma certa gota de sangue de vaca”, tendo chegado a esta conclusão, de forma parecida àquela explicada por Patimau, após várias experiências e dedicação à matéria. Como retribuição, pedia apenas glória ao reino de Bungo. Outra vez os ouvintes foram convencidos e, felizes que estavam, trataram de retribuir ao orador.

As duas teorias apresentadas causam espanto aos andarilhos, que discutem a veracidade de tais achados, e contam o que viram ao alparqueiro Titané. Este explica aos transeuntes: “Pode ser que eles andem cumprindo uma nova doutrina, dizem que inventada por um bonzo de

muito saber, morador em umas casas pegadas ao monte Coral” (ASSIS, 2005, p. 164). Titané concorda em levar os dois transeuntes à casa do citado bonzo para que pudessem ouvir do próprio sacerdote (embora não fosse do feitio do bonzo confiar tão elevado conhecimento a qualquer pessoa) essa nova doutrina que propõe uma explicação particular de determinados fatos e o modo pelo qual se deveria proceder essa explicação.

Pomada, nome do bonzo inventor da nova doutrina, um senhor de mais de cem anos de idade, detentor de um conhecimento muito amplo, recebeu-os em sua casa. O narrador dá conta da teoria do bonzo:

Haveis de entender, começou ele, que a virtude e o saber têm duas existências paralelas, uma no sujeito que as possui, outra no espírito dos que o ouvem ou contemplam. Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem. Os frutos de uma laranjeira, se ninguém os gostar, valem tanto como as urzes e plantas bravias, e, se ninguém os vir, não valem nada; ou, por outras palavras mais enérgicas, não há espetáculo sem espectador. Um dia, estando a cuidar nestas cousas, considerei que, para o fim de alumiar um pouco o entendimento, tinha consumido os meus longos anos, e, aliás, **nada chegaria a valer sem a existência de outros homens que me vissem e honrassem**; então cogitei se não haveria um modo de obter o mesmo efeito, poupando tais trabalhos, e esse dia posso agora dizer que foi o da regeneração dos homens, pois me deu a doutrina salvadora (ASSIS, 2005, p. 165, grifo nosso).

O discurso de Pomada se configura como verdadeira deturpação da realidade. Sua teoria desfigura a ação humana, reduzindo-a a mero espetáculo, em que não basta o suporte de outro ser humano para a construção do conhecimento, sendo necessário e mais importante o reconhecimento e a glória pessoal de quem o formula o ou pratica uma ação concreta; ou seja, o outro não é necessário apenas para validar no mundo concreto o conhecimento elaborado, mas para glorificar quem supostamente o produziu.

O bonzo Pomada continua e discorre sobre como chegou a tais conclusões:

Mal podeis adivinhar o que me deu ideia da nova doutrina; foi nada menos que a pedra da lua, essa insigne pedra tão luminosa que, posta no cabeço de uma montanha ou no píncaro de uma torre, dá claridade a uma campina inteira, ainda a mais dilatada. Uma tal pedra, com tais quilates de luz, não existiu nunca, e ninguém jamais a viu; mas muita gente crê que existe e mais de um dirá que a viu com os seus próprios olhos. Considerei o caso, e entendi que, **se uma coisa pode existir na opinião, sem existir na realidade, e existir na realidade, sem existir na opinião, a conclusão é que das duas existências paralelas a única necessária é a da opinião, não a da realidade, que é apenas conveniente** (ASSIS, 2005, p. 166, grifo nosso).

Eis o cerne da doutrina, ou o segredo do bonzo, propriamente dito. A conclusão a que se pode chegar é que a ordem vigente impõe uma tal confusão entre essência e fenômeno que o nível fenomênico distorce a realidade, e que essa mesma realidade, ou o complexo cujo cerne está no movimento entre o nível mais aparente e o mais profundo, é secundária. Isso talvez possa ser explicado pelo fato de que “A dinâmica das interações entre essência e fenômeno nos processos sociais fica velada pela aparência estática de suas expressões fenomênicas” (FORTES, 2013, p. 89).

Ao tratar da crítica da economia feita por Marx e Lukács, Ronaldo Vilemi Fortes acentua: “O mundo fenomênico não é produto passivo do desdobramento da essência, pois a interação dialética existente entre essência e fenômeno constitui importante fundamento dos desdobramentos efetivados pelos homens em sua prática social” (FORTES, 2013, p. 88). Desse modo, o discurso falso exposto na teoria do bonzo Pomada serve para afastar mais ainda os homens do real conhecimento do complexo social, uma vez que o fundamento do discurso é o esvaziamento de seu conteúdo para dar lugar ao ornamental, cuja forma é constituída intencionalmente para velar dada realidade, retendo o momento predominante apenas na categoria mais aparente das relações humanas.

O que se extrai dessa doutrina é a impossibilidade, para aqueles que pertencem à massa comum, de contato com um conhecimento que caminhe em direção à totalidade, pois este conhecimento está nas mãos dos poucos que têm o privilégio de manipulá-lo da maneira que lhes convém. A tibia mediação que transparece nas relações modernas, e que se constituiu assim ao longo do tempo, dá a entrever, pelo contato com uma aparência que dificilmente se sustenta sozinha, uma essência que se apresenta cheia de problemas. Dessa forma, ganha o *status* de real aquilo que, tratado e manipulado através da superfície, seja dito como verdade, por mais absurda que pareça (como mostra a experiência médica de Diogo Meireles, que encerra o conto), e esse *status* opera efetivamente na vida cotidiana. Antonio Candido, ao tratar do ciúme de Bentinho e de como esse sentimento, baseado em um fato que pode ou não ter ocorrido, acabou por dissolver a família do personagem, afirma, em estreita conexão com o tema tratado: “o real pode ser o que parece real” (CANDIDO, 2011, p. 26).

Após a conversa, Pomada aconselha os três interlocutores a praticarem sua doutrina e os encoraja a divulgarem suas ideias, com a devida cautela, segundo o bonzo, menos por falta de correspondência com a realidade do que pela possível incompreensão que poderia deformar sua teoria. A partir de então seriam Fernão, Diogo e Titané “pomadistas”, “denominação esta que, por se derivar do nome dele, lhe era em extremo agradável” (ASSIS, 2005, p. 167). Des-

se momento em diante, os três visitantes não só incorporariam a nova doutrina como tirariam dela o máximo de proveito possível (financeiro e/ou moral).

Combinam os três de, da mesma maneira que fizeram Languru e Patimau, incutir na população convicções inspiradas na teoria de Pomada, sendo que o alparqueiro Titané, além de se engajar nessa empresa, aproveitaria a oportunidade para vender suas alparcas, fato que nenhum dos outros dois personagens objetou, uma vez que, assim agindo Titané, o cerne da doutrina não seria atingido. O narrador e Diogo estavam sedentos pelo “amor da glória”, enquanto Titané queria conjugar essa sede ao ganho financeiro também: “(...) não é só lucro o que se pode haver em moeda, senão também o que traz consideração e louvor, **que é outra e melhor espécie de moeda**, conquanto não dê para comprar damascos ou chaparias de ouro” (ASSIS, 2005, p. 167, grifo nosso).

Não há como não conjugar este aspecto da teoria com o tema do reconhecimento pessoal exposto tanto no conto “Teoria do medalhão”, como nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Capítulo “O emplasto”), para ficarmos apenas com duas referências. Neste último texto, o personagem Brás Cubas, em dado momento, se vê em meio a dois caminhos, expostos nas figuras de dois tios do personagem: um oficial de infantaria, que sustentava a seguinte ideia: “o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseqüentemente, a sua mais genuína feição” (ASSIS, 2015, v. 1, p. 601-602); e um cônego, que rejeitava esse agir interessado. Particularmente, o “defunto autor”, apesar de declarar sua preferência (“Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas” (idem, p. 601)), defende-se jogando a decisão de escolha moral entre uma posição e outra ao leitor, procedimento usual em Machado, que está, inclusive, na Advertência a *Papéis avulsos*, quando inicia a discussão sobre o gênero dos textos que compõem a obra. Além disso, o próprio pai de Brás Cubas, como alertado por Merquior (1990, p. 336), ao aconselhar o filho sobre os rumos a tomar na vida, poderia ser considerado como um adepto da teoria do medalhão: “Olha que os homens valem por diferentes modos, que o mais seguro de todos é valer pela opinião dos outros homens” (ASSIS, 2015, v. 1, p. 635).

De toda sorte, o que se extrai desse tema que tão frequentemente visitou as páginas de Machado de Assis³¹ é uma problemática social: a narrativa joga no colo do leitor uma questão filosófica de elevada monta, e expõe a genealogia de um problema que se manifesta mais de

³¹ “Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do status, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens (...)” (CANDIDO, 2011, p. 31).

uma vez e de formas variadas nas situações concretas das relações humanas, seja na figura de um peregrino em terras orientais no século XVI, ou na figura de um aprendiz a medalhão:

(...) ser visto e honrado é o que vale na existência humana. O comportamento humano se caracteriza pela teatralidade, portanto, só tem sentido quando interpretado como espetáculo, quando o autor principal é aplaudido e elogiado, não importando os meios por ele empregados para chegar a essa consagração (CINTRA, 2008, p. 123).

Justamente aqui se encontra um dos muitos problemas que a narrativa machadiana coloca ao leitor e à crítica. O cinismo narrativo que muitas vezes se mostra de maneira serpenteante, entre ironias e adesões veladas, pode levar a uma predileção crítica pela via negativa ou mesmo niilista. Esse traço estético existe e seria desarrazoado negá-lo. Todavia, pergunta-se: em uma das obras mais completas produzidas pela literatura mundial, seria essa, por saltar aos olhos ao primeiro contato, a característica que melhor define as problemáticas abordadas pelo autor, ou, pelo fato mesmo de se estruturar de um modo subterrâneo, não seria esse pessimismo apenas uma forma encontrada por Machado para despistar o leitor, levando-o a aderir de forma indireta ao dos seus narradores?

O conto se encaminha para o final relatando a história das três empreitadas, começando por Titané, que inseriu em um meio de comunicação do reino de Bungo (um artefato de papel, feito de casca de canela moída e goma, no qual eram desenhadas as principais notícias da semana relativas ao reino) uma propaganda de suas alparcas. A notícia que o “pomadista” fez constar nesse jornal primitivo dava conta de que suas alparcas eram especialíssimas e muito famosas na costa do Malabar e na China, tendo inclusive sido solicitado para elas o título de “alparca do Estado” por 22 mandarins. Além disso, a demanda pela confecção das ditas alparcas era muito grande, e o alparqueiro se esforçava para atendê-la, “menos por amor ao lucro do que pela glória que dali provinha à nação” (ASSIS, 2005, p. 169).

Com a divulgação, as vendas das alparcas aumentaram substancialmente, e Titané ficou satisfeito com o resultado, acreditando ter incorporado corretamente a doutrina de Pomada, porquanto não acreditava na qualidade superior de seus produtos, mas convenceu o público do contrário, e as vendeu pelo preço por ele arbitrado. Todavia, o narrador discorda do procedimento de Titané, argumentando: “Não me parece, atalhei, que tenhais cumprido a doutrina em seu rigor e substância, pois não nos cabe inculcar aos outros uma opinião que não temos, e sim a opinião de uma qualidade que não possuímos; este é, ao certo, o essencial dela” (ASSIS, 2005, p.170).

Após o término da experiência de Titané, Diogo Meireles e o alparqueiro incitam o narrador a começar seu projeto. Este, então, descreve rapidamente sua demonstração, asseverando que, das três experiências, a de Diogo Meireles era a mais decisiva para o desenvolvimento da nova doutrina, sendo, também, o episódio que arremata o conto.

A experiência de Diogo Meireles consistia em uma intervenção médica. Havia naqueles idos e naquela cidade, segundo o narrador, uma doença que fazia dilatar os narizes das pessoas, de tal forma que a única solução prática para o caso era extrair os narizes doentes. Diogo Meireles propõe que os narizes enfermos fossem substituídos por narizes saudáveis, mas metafísicos. O discurso do médico pomadista era a chave para vender a solução. A resolução do problema, formulada por Diogo Meireles, contou com o apoio de filósofos que, sem entender o sistema de cura inventado pelo pomadista, acharam por bem chancelá-lo, indicando nele fundamentos convincentes:

Foi então que alguns filósofos, ali presentes, um tanto envergonhados do saber de Diogo Meireles, não quiseram ficar-lhe atrás, e declararam que havia bons fundamentos para uma tal invenção, visto não ser o homem todo outra coisa mais do que um produto da idealidade transcendental; donde resultava que podia trazer, com toda a verossimilhança, um nariz metafísico, e juravam ao povo que o efeito era o mesmo (ASSIS, 2005, p. 172).

Diogo Meireles fazia as operações de retirada do nariz imprestável e reposição pelo nariz invisível. Os doentes não duvidavam da solução encontrada por Diogo, pois tinham sido convencidos por um discurso que, embora não encontrasse correspondência imediata na realidade, foi proferido com os adornos necessários. A prova cabal da efetividade da doutrina é o efeito surtido nos doentes: estes continuavam a portar lenços para o nariz invisível:

Os enfermos, assim curados e supridos, olhavam uns para os outros, e não viam nada no lugar do órgão cortado; mas, certos e certíssimos de que ali estava o órgão substituto, e que este era inacessível aos sentidos humanos, não se davam por defraudados, e tornavam aos seus ofícios. Nenhuma outra prova quero da eficácia da doutrina e do fruto dessa experiência, senão o fato de que todos os desnarigados de Diogo Meireles continuaram a prover-se dos mesmos lenços de assoar. O que tudo deixo relatado para glória do bonzo e benefício do mundo (ASSIS, 2005, p. 173).

Através deste conto que chega a recorrer ao “absurdo”, Machado ressalta o papel das ideias e como elas adquirem força material na existência cotidiana. O conhecimento, provindo especialmente da ciência, quando se constitui como “segredo” sob a guarda de poucos, age em desfavor da humanidade. “O segredo do bonzo”, de maneira análoga ao conto analisado anteriormente, expõe uma teoria rasa, em que, utilizando-se de um arsenal pseudocientífico,

traço deixado pelo período de decadência ideológica da burguesia³², é descartado o fato de que o fenômeno é apenas o ponto de partida do conhecimento. Além disso, tal “segredo” não encontra guarida nem na realidade, fato esse que, associado ao mascaramento através do discurso, imprime na narrativa uma dimensão absurda. Essa desmesura, como visto nos apontamentos teóricos de Lukács (2011), é um traço próprio da sátira. A narrativa não perde seu valor justamente por apresentar esse quadro aparentemente desarrazoado em íntima conexão com a realidade.

Machado, mesmo tratando de temas longínquos, no tempo e no espaço, como dito pelo próprio autor mais de uma vez ao expor suas ideias acerca dos fundamentos da arte, consegue dar um passo adiante tanto na forma de tratamento do conteúdo social selecionado, como na exposição de um fato da vida social. Ao trazer à tona, através da forma literária, lançando mão de seu humor satírico, a forma através da qual doutrinas que são apresentadas como “saudáveis ao espírito”, para usar a expressão utilizada pelo narrador do conto, operam de modo objetivo na consciência humana, o autor de *Papéis avulsos* mostra a via de conhecimento do real, em toda a sua complexidade.

Contos como este dão azo a certas correntes interpretativas que consideram o autor de *Papéis avulsos* um escritor de inegável talento, mas que não se ocupou de problemas locais, como já foi dito. Em nota acostada ao final da primeira edição de *Papéis avulsos*, Machado esclarece: “O bonzo do meu escrito chama-se Pomada, e pomadistas os seus sectários. *Pomada e pomadista* são locuções familiares da nossa terra: é o nome local do charlatão e do charlatanismo” (ASSIS, 2005, p. 265). Para muito além da questão de encontrar um correspondente local para explicar o entrecho, encontra-se uma crítica potente à sociedade e ao cientificismo, na mesma esteira de “Teoria do medalhão”, além da referência ao egoísmo que medra na busca pelo renome a qualquer preço.

(...) em nossa hipótese a brasilidade de Machado não reside em seu extraordinário trabalho de notação local, de que naturalmente depende, nem é anulada pelo discurso universalista, que é um estrato importante de sua literatura. Estas duas dimensões, que são dados palpáveis, compõem-se (com mais outras) em fórmulas e formas que as relativizam, de que são a matéria dissonante, e que, elas sim, traduzem o “sentimento íntimo de seu tempo e país” a que Machado se refere (SCHWARZ, 2012b, p. 171-172).

³² Sobre o “filisteu assustado e ordinário” fruto desse período, Lukács comenta: “o que ainda o distingue é o brilho de sua linguagem – que agora se tornou apenas exterior –, são seus paradoxos formais. Mas nem mesmo tal diferença redundava em vantagem para ele. Pois exatamente esse brilho ‘genial’ confere ao filistinismo um poder sedutor demagógico e mentiroso” (LUKÁCS, 2016, p. 108).

Ao passo que tratava do sensível tema do reconhecimento social e sua relação com a própria forma pela qual o homem se aproxima do conhecimento da realidade, e de dar a essa problemática atenção especial, em particular nesses 5 contos de *Papéis avulsos* (“O empréstimo”, “Teoria do medalhão”, “O segredo do bonzo”, “O anel de Polícrates” e “O espelho”), Machado trabalhava seu modo de composição, abordando questões centrais para um método artístico que fosse justo o suficiente para tratar de uma sociedade tão complexa quanto a brasileira. Aqui encontramos um autor de consciência elevada acerca da realidade nacional. Em outra parte da nota acima referida, anexa a *Papéis avulsos*, Machado comenta:

Como se terá visto, não há aqui um simples *pastiche*, nem esta imitação foi feita com o fim de provar forças, trabalho que, se fosse só isso, teria bem pouco valor. Era-me preciso, para dar a possível realidade à invenção, colocá-la a distância grande, no tempo e no espaço; e para tornar a narração sincera, nada me pareceu melhor do que atribuí-las ao viajante escritor que tantas maravilhas disse (ASSIS, 2005, p. 265).

Como já foi dito, o compromisso de Machado de Assis foi, sobretudo, com a realidade concreta. Para reafirmar seu compromisso, Machado lutou incessantemente contra a falsificação dessa realidade, e atingiu, mesmo que essa não fosse sua intenção, os discursos que consideram a história como um dado acabado. Se a realidade se encontra distorcida no cotidiano, é justamente no texto literário que a confusão própria do mundo real é ordenada e pode ser estabelecido um sentido ao leitor.

Narrativas desse tipo destronam as ideias dominantes do lugar sacro que ocupam na ordem capitalista, sendo o papel da literatura revelar o mundo real aos homens, desmascarando charlatanices parecidas com as que estão presentes no conto, em que a essência do sistema (o lucro) é obliterada por uma fantasiosa glória ao Estado. Essa tarefa guarda relação com o método crítico filosófico, conforme coloca Marx: “A tarefa imediata da filosofia, que está a serviço da história, é, depois de desmascarada a forma sagrada da autoalienação [*Selbstentfremdung*] humana, desmascarar a autoalienação nas suas formas não sagradas” (MARX, 2013, p. 152, grifos originais).

O autor teve de se colocar à distância para retratar esse movimento. O conto flerta com o absurdo. Mesmo que Machado operasse sob um distanciamento da realidade, através de uma narrativa aparentemente disparatada, o conteúdo aparece íntegro e inteligível, porque guarda relação com a realidade mesma e sua essência. Machado leva a narrativa ao absurdo e coloca a situação narrada à distância justamente para dar a real dimensão do problema e ressaltar a

forma pela qual ideias que parecem soltas no ar e inofensivas à primeira vista ganham corpo e desempenham um papel determinado na vida social.

1.7 – “ O ANEL DE POLÍCRATES”

Seguindo na análise da temática do desvelamento das máscaras sociais e indicando as implicações que isso tem na realidade concreta, veja-se o que Machado apresenta no conto “O anel de Polícrates”, publicado em 2 de julho de 1882, também na *Gazeta de Notícias*. A necessidade de pontuar extremos nesta narrativa começa no próprio modo pelo qual são apresentados os interlocutores de cuja conversa surge a narrativa: “A” e “Z” discorrem sobre a vida de Xavier, um conhecido comum a ambos. A divergência entre a opinião dos personagens que debatem sobre a vida de Xavier indica ao leitor o caminho que terá de percorrer para compreender a real história do personagem cuja vida é objeto do conto.

Composto de um modo ligeiramente diverso em relação aos contos analisados anteriormente, Machado agora trata de delimitar mais claramente os contornos daquilo que é externo/interno em seu personagem principal, e a contradição latente nele, sem precisar recorrer necessariamente a uma teoria ou a uma formulação filosófica explícita. A vida de Xavier, conhecida por “Z” há 15 anos e por “A” há mais tempo que isso, transita entre a opulência de um momento anterior e a modéstia do momento em que se dá a conversa dos interlocutores. O contraste que marca a história de Xavier dá o tom da narrativa.

Xavier era um integrante da elite brasileira, morador da rua do Ouvidor, entre 1853 e 1856³³ (esse dado pode ser inferido pois “A” cita que o nababo Xavier vivera naquele local no período do ministério de Honório Hermeto Carneiro Leão, o marquês de Paraná), que esbanjava dinheiro, poder e um suposto prestígio intelectual por onde andava. Seu passado opulento e, em última instância, vazio, é contado através de várias alusões à antiguidade clássica e a obras consagradas. Tal recurso, utilizado para tratar de um tema aparentemente trivial, resulta em um descompasso que irá formatar o viés humorístico da narrativa³⁴, e antecipa ao leitor o

³³ A referência a esse período indica que Xavier viveu um período histórico reformista e de uma escalada econômica do país. Esse momento histórico, inclusive, parece se encaixar perfeitamente como cenário do conto “O empréstimo”. Sérgio Buarque de Holanda comenta este período: “A ânsia de enriquecimento, favorecida pelas excessivas facilidades de crédito, contaminou logo todas as classes e foi uma das características notáveis desse período de ‘prosperidade’. O fato constituía singular novidade em terra onde a ideia de propriedade ainda estava intimamente vinculada à da posse de bens mais concretos, e ao mesmo tempo menos impessoais do que um bilhete de banco ou uma ação de companhia” (HOLANDA, 1995, p. 77).

³⁴ “Em Machado, o experimentalismo ficcional está animado pelo espírito da zombaria. Suas referências ‘cultas’ à mitologia clássica são típicas: sempre instalam uma perspectiva humorística sobre a realidade burguesa (MERQUIOR, 1990, p. 340).

mesmo movimento descendente que há em “O empréstimo”. Afinal de contas, o que haveria de acontecer a um homem que tantas coisas tinha?

Pobre Xavier! Tudo o que o capricho e a riqueza podem dar, o raro, o esquisito, o maravilhoso, o indescritível, o inimaginável, tudo teve e devia ter, porque era um galhardo rapaz, e um bom coração. Ah! fortuna, fortuna! Onde estão agora as pérolas, os diamantes, as estrelas, as nuvens purpúreas? Tudo perdeu, tudo deixou ir por água abaixo; o néctar virou zurrapa, os coxins são a pedra dura da rua, não manda estrelas às senhoras, nem tem arcanjos às suas ordens... (ASSIS, 2005, p. 176-177).

A história do personagem é contada, inicialmente, ora por “A” (o passado Xavier) ora por “Z” (o momento atual de Xavier). A diferença é tamanha que é levantada até a hipótese de se tratar de pessoas diferentes, já que o Xavier que ora se lhes apresenta é um homem sem poses e modesto. O Xavier atual é chamado por “A” de “exterior”, sendo o leitor levado a inferir que o passado do personagem corresponde a um Xavier “interior”. Nessa mesma esteira, e dialogando com os contos “Teoria do medalhão” e “O segredo do bonzo”, em “O espelho” será desenvolvida uma teoria da alma exterior, que parece conjugar essa contradição que é tema desses cinco contos tratados no presente capítulo.

Além do vasto patrimônio, Xavier sustentava um amplo repertório de ideias e invenções originais, e repudiava a trivialidade. Sofria de uma verbosidade que o fazia proferir as ideias mais amalucadas e de um impulso de engajamento em projetos contraditórios entre si. Todavia, sua prodigalidade o levou à falência mental e financeira: “Com tal regime, que era a ausência de regime, não admira que ficasse pobre e miserável” (ASSIS, 2005, p. 181). Ainda aqui, vê-se claramente o peso que é dado ao papel das ideias. Xavier é espezinhado mais por ter perdido a capacidade de criar uma nova ideia do que por ter perdido seu patrimônio. Dinheiro e persuasão são colocados no mesmo patamar.

A miséria em que o personagem se apresenta aos interlocutores no momento da conversa é atribuída por “A” a dois fatores: a) Xavier espalhava suas ideias sem critério pré-estabelecido e, com isso, “não sofria a gestação indispensável à obra escrita” (ASSIS, 2005, p. 180); e b) seu campo de atuação era muito amplo, discorrendo sobre uma infinidade de assuntos. Aqui, tem-se uma alusão ao próprio método estético do autor de *Papéis avulsos*, que seria consolidado por volta da década de 1880, em franco debate com a produção cultural de sua época: para não se consubstanciar em uma abrangência vazia, seria necessária ao escritor uma delimitação temática, uma vez que a realidade é composta de eventos os mais diversos, e é preciso que o autor selecione um determinando seguimento da vida cotidiana que seja repre-

sentativo o suficiente para que a obra em si consiga fazer as conexões necessárias entre o evento singular e a universalidade a que guarda relação. Em relação ao conto ora analisado, uma das narrativas em que o humor atua de maneira mais evidente, esse fato é mais digno de atenção se levarmos em consideração o que Lukács diz acerca do conteúdo da sátira, conforme já foi discutido.

Ainda em relação ao modo de composição da narrativa efetuado por Machado, encontramos em Xavier uma alma inquieta e dispersa, que busca a originalidade a todo custo, desprezando, assim, o valor da tradição. Isso vai de encontro à própria forma pela qual o conto se estrutura, com diversas alusões a clássicos da antiguidade, o que opera na fatura do texto como um elemento cômico, e com uma forte inclinação a um questionamento sobre a originalidade que nega a tradição. Nesse sentido, o próprio título do conto faz remissão ao patrimônio cultural passado, e a narrativa, apresentando uma história não original, através de um processo paródico, apresenta um texto original, justamente por ter transmutado o conhecido de maneira que extraísse dele o novo: “Xavier é um contraexemplo da poética que orienta a composição da narrativa e da literatura machadiana de um modo geral: a sua perseguição obsessiva de uma ideia original contrapõe-se a uma elaboração ficcional que se constrói pela assimilação e transformação de modelos preexistentes” (CRESTANI, 2011, p. 238).

Voltando ao conto: um determinado acontecimento muda a vida morna que Xavier passara a levar depois de perder seu patrimônio intelectual e financeiro. Um dia, estando à janela, Xavier observa a luta de um cavaleiro para não cair de sua montaria em pleno passeio público. Ao final, o homem se sobressai, consegue reverter a situação e sai em marcha montado no cavalo que há pouco tentara derrubá-lo. Quem observou a cena se admirou do talento inato do homem, julgando ser ele um exímio cavaleiro, além de dotado de coragem e sangue-frio incomuns. Xavier, todavia, extrai uma conclusão diferente: o único motivo que fez o homem não cair foi seu medo de tombar em público. Dessa forma, ele pôde extrair uma máxima dessa situação: “comparou a vida a um cavalo xucro ou manhoso; e acrescentou sentenciosamente: Quem não for bom cavaleiro, que o pareça” (ASSIS, 2005, p. 183).

O interlocutor “A” trata de desqualificar de pronto a máxima: “Realmente, não era uma ideia extraordinária; mas a penúria do Xavier tocara a tal extremo, que esse cristal pareceu-lhe um diamante” (ASSIS, 2005, p. 183). “A” é o verdadeiro narrador do conto. Sabemos do Xavier “interior” através de suas intervenções no “diálogo”³⁵. “A”, aliás, é um interlocu-

³⁵ Tal como em “Teoria do medalhão” e “O espelho”, aqui temos um narrador que, embora esteja em um diálogo, monopoliza a palavra.

tor/narrador bem típico das narrativas machadianas: ele tenta de todos os modos mostrar o grau de imparcialidade em relação à história de Xavier, mas não se isenta em desqualificar uma ou outra opção do ex-nababo.

Sob a mesma lógica presente em “O segredo do bonzo”, Machado faz questão de colocar em relevância as ideias do público em geral acerca de determinado acontecimento. Nesse sentido, Xavier está em conflito com o público que assistiu à persistência do taul para não cair do cavalo. O Xavier nababo tinha como princípio a máxima rabelaisiana: “Como sabeis, é natural ao carneiro sempre seguir o primeiro, aonde quer que vá”³⁶. Pela negativa dessa via, foi possível a ele sair da massa comum, elaborando uma reflexão diferente sobre o mesmo fato presenciado pelos populares, ainda que carregasse consigo outras limitações. Entretanto, a elaboração dessa reflexão não permite a Xavier avançar no pensamento, mostrando suas consequências práticas, nem conseguindo reter na memória a frase que cunhara.

Com o apólogo elaborado por Xavier, “A” trata de relacionar a história do ex-nababo ao caso do anel de Polícrates (que consta, entre outros lugares, na obra de Plínio, o Velho), um ex-governador da ilha grega de Samos que, sendo o mais feliz dos homens, por medo de sofrer algum infeliz revés, resolve se antecipar e fazer um sacrifício: jogar ao mar um valioso anel que usava como sinete. Entretanto, o anel volta ao seu dono original, em uma refeição, através de um peixe que havia engolido o objeto. Da mesma forma que Polícrates, Xavier resolve lançar sua ideia no mundo para ver se ela retornaria a ele, ou se seu azar se confirmaria, e ele nunca mais teria contato com a ideia original por ele formulada.

Lançada a ideia em conversa com um amigo, ela retorna a Xavier em diversas ocasiões, ainda que com pequenas modificações, que não chegam a alterar o núcleo central da máxima. Todavia, o personagem, ainda que reconheça a ideia como sendo de sua lavra, não consegue retê-la na memória de novo. O anel volta ao dono, mas lhe escapa sempre no último instante.

“A” seleciona três passagens que considera mais substanciais sobre o contato de Xavier com sua ideia original e a consequente fuga do aforismo. O primeiro relacionado à política, o segundo ao teatro e o terceiro a um amigo do personagem no leito de morte, expressos nas três passagens seguintes, respectivamente: “O ministério parece ignorar que a política é, como a vida, um cavalo xucro ou manhoso, e, não podendo ser bom cavaleiro, porque nunca o foi, devia ao menos parecer que o é” (ASSIS, 2005, p. 188); “D. Eugênia, diz o galã a uma senhora, o cavalo pode ser comparado à vida, que é também um cavalo xucro ou manhoso; quem

³⁶ Tradução de John Gledson (1998).

não for bom cavaleiro, deve cuidar de parecer que o é” (ASSIS, 2005, p. 188); “Cá vou, meu caro Xavier, o cavalo xucro ou manhoso da vida deitou-me ao chão: se fui mau cavaleiro, não sei; mas forcejei por parecê-lo bom” (ASSIS, 2005, p. 189).

A repetição *ad nauseam* dessa ideia certamente não é casual. A referência ao núcleo da mesma passagem com alterações pequenas, apesar de causar desconforto ao leitor, pode estar relacionada a outra repetição, mais sutil, que há em *Papéis avulsos*: como se verá adiante, em “O espelho” a palavra “alferes” no conto é seguidamente citada, como a querer enfatizar o fato de que a humanidade de Jacobina se transmutou no cargo (VILLAÇA, 2013). Aqui, Machado lança mão do mesmo recurso de modo mais explícito, como a querer explicitar não tanto a ideia em si, que não traz grandes novidades nem é tão representativa, mas os lugares de onde ela provém e o modo pelo qual esses lugares, sorrateiramente e com leves mudanças, impõem um padrão³⁷. Mas Xavier não seria o melhor porta-voz dessa ideia.

O caráter de classe do ex-nababo é exposto ainda no início da narrativa, quando “A” diz que ele “Gostava da sociedade, mas não amava os sócios” (ASSIS, 2005, p. 179). Mais próximo do tabelião Vaz Nunes do que de Custódio, ambos personagens do conto “O empréstimo”, Xavier pertencia à elite nacional que lucrava sobre o conjunto da força de trabalho escrava, expondo tal pensando em outro aforismo: “(...) cada sócio figurava ser uma cuia d’água, e a sociedade uma banheira. – Ora, eu não posso lavar-me em cuias d’água, foi a sua conclusão” (ASSIS, 2005, p. 179-180). Todavia, há um conflito interno em Xavier que faz com que seu relacionamento com sua classe se apresente de modo não linear.

Xavier parece figurar como um reflexo da própria modernidade que se aproximava do país de forma cada vez mais veloz. Seu caráter fragmentado reproduz o movimento de expansão do capital estruturado sob a nova divisão do trabalho. Por pertencer a uma classe privilegiada, ele pôde dar vazão a suas excentricidades. Todavia, há algo de inovador em Xavier que o torna um marginal: na medida em que tenta ser original, novo, em que tenta romper com os limites estabelecidos, ele cai em derrocada. Justamente por não ter aderido à “Teoria do medalhão” em seus exatos termos, Xavier perde não só seu dinheiro, mas o aparato intelectual que o vinculava a uma classe. O ex-nabado encarnaria uma autocrítica, nos termos que Lukács coloca em seu ensaio “A questão da sátira”?

³⁷ No conto “Evolução” (*Relíquias da Casa Velha*, 1906), é lançado mão do mesmo expediente, no qual a frase “Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro” (ASSIS, 1998, v. 2, p. 202) é repetida para ressaltar o reducionismo de seu conteúdo.

Sem o seu arsenal de imagens e reduzido ao trivial, ou seja, sem a superfície que esconde sua verdadeira essência, o que sobra de Xavier?

A burguesia possui apenas o aspecto de uma existência humana. Por conseguinte, deve surgir em cada indivíduo burguês um contaste vivo entre aparência e realidade, e depende amplamente dele próprio se ele deixa essa contradição aquietar-se por meio dos anestésicos ideológicos que sua classe lhe injeta de maneira ininterrupta ou se a incoerência permanece viva nele e o leva a rasgar a completa ou ao menos parcialmente os revestimentos ilusórios da ideologia burguesa (LUKÁCS, 2016, p. 120-121).

Um Xavier mais bem delineado pode ser encontrado na figura do multifacetado Elisiário, personagem principal do conto “Um erradio”, publicado na coletânea *Páginas recolhidas*, de 1899. O personagem Tosta, amigo mais novo de Elisiário, é o narrador que mostrará a história do personagem central do conto, assim definido por Tosta: “Era professor de latim e explicador de matemáticas. Não era formado em coisa nenhuma, posto estudasse engenharia, medicina e direito deixando em todas as faculdades fama de grande talento sem aplicação” (ASSIS, 2015, v. 2, p. 534). Em certo momento da vida de Elisiário, ele é coagido a se casar com D. Jacinta, filha de seu protetor, o Dr. Lousada. A partir de então, Elisiário começa a perder a originalidade e a criatividade que lhe eram próprias: “(...) não era já nem sombra daquela catadupa de ideias, de imagens, de frases, que mostravam no orador um poeta” (idem, p. 543).

Em um tom um pouco mais comedido, fazendo uso de um andamento mais moderado, e elaborado de maneira mais completa, “Um erradio” apresenta um quadro mais rico do que “O anel de Polícrates”. Não fazendo uso ostensivo da “agilidade expressiva” (MERQUIOR, 1998) que caracteriza a maioria dos contos de *Papéis avulsos*, “Um erradio” apresenta uma narrativa mais preocupada com sua própria completude do que necessariamente em tentar inculcar no leitor determinada ideia, como o faz “O anel de Polícrates”, estando, o primeiro conto, mais protegido dos arroubos característicos de uma obra de transição como a narrativa de *Papéis avulsos* ora analisada. John Gledson (2006) chega a tratar “Um erradio” como uma versão “mais realista” de “O anel de Polícrates”.

A imagem de Xavier, principalmente em seu período de pujança, revela um ser humano despedaçado em um mundo não menos fragmentado: “Xavier é caracterizado como uma figura que vive numa dimensão intangível, etérea, completamente desprendida da realidade” (CRESTANI, 2011, p. 234). Essa imagem de anulação das conexões que compõem a totalidade, que é o movimento próprio do sistema capitalista, mesmo que mostrada em quadros rápidos, é representativa e antecipou um movimento que iria se agudizar ao longo do tempo. O

conto capta a tendência social e a amplia, sendo particularmente difícil ao leitor, após o contato com a obra, declarar-se indiferente aos problemas que lhe são colocados, nem evitar o sentimento de luta contra tal estado de coisas:

Por mais que a configuração mostre os homens que vivem atualmente como fragmentos e caricaturas miseráveis do homem, o escritor precisa ter vivenciado em si as possibilidades da existência humana real, seu redundar e sua riqueza, para poder ver e traçar caricaturas como caricaturas, para vivenciar e deflagrar, a partir do estilhaçamento dos homens em fragmentos, uma disposição para a luta contra o mundo que produz isso a cada dia e a cada hora (LUKÁCS, 2016, p. 136).

“O anel de Polícrates” representa um conto de transição. Sua função na unidade da obra é a de sedimentar o tema que ganhará uma teoria própria em “O espelho”, não por acaso um dos contos mais conhecidos do autor brasileiro. Há elementos suficientes para considerar *Papéis avulsos* um marco na produção de contos de Machado de Assis, da mesma maneira que as *Memórias póstumas* o foram em relação ao romance. Embora não se possa dizer que todos os textos que compõem a coletânea possuam o mesmo nível de aprofundamento e refinamento estético, justamente pelo experimentalismo do autor, a complexa unidade de *Papéis avulsos* se faz através de todos os contos que compõem a obra, sendo eles microunidades relativamente autônomas, mas estritamente necessárias e em franca interação uns com os outros.

1.8 – “O ESPELHO”

“O espelho” reafirma o grau de unidade dos contos tratados no presente capítulo, ampliando e reelaborando diversos aspectos que já foram abordados nas narrativas analisadas anteriormente. Machado de Assis produz um dos contos mais conhecidos da literatura brasileira, que já foi objeto de análise por críticos filiados às mais diversas correntes do pensamento. Com o subtítulo “Esboço de uma nova teoria da alma humana”, o conto é oferecido inicialmente ao leitor com uma forte inclinação à abstração e à metafísica, sem pretender fazer, a princípio, uso do contraste formal ostensivo e típico que um humor mais cortante imprime às narrativas anteriores. Todavia, ainda aqui o contraste se fará presente, como se verá adiante, o que sublinhará, mais uma vez, a luta real e efetiva do homem, de que fala Lukács (2016)³⁸.

São apresentados, de início, por um narrador em terceira pessoa, quatro ou cinco cavalheiros que debatiam sobre as questões fundamentais da existência humana, em uma casa no morro de Santa Teresa. A dúvida que a oração alternativa coloca já de cara é sanada quando este mesmo narrador apresenta Jacobina, uma figura que pouco contribuía ao debate em curso, mas que seria, através de sua exposição oral aos presentes, o personagem central do conto. Assim ele é apresentado pelo narrador: “Esse homem tinha a mesma idade dos companheiros, entre quarenta e cinquenta anos, era provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e ao que parece, astuto e cáustico” (ASSIS, 2005, p. 220).

À definição Jacobina acresce-se uma característica bastante peculiar: a aversão ao debate. O personagem argumenta que o confronto de ideias reacende no homem algo de animalesco. Essa curta passagem exposta pelo narrador já mostra a dimensão arbitrária do personagem central do conto. Jacobina preferia o equilíbrio natural (“os serafins e os querubins não controvertiam em nada, e, aliás, eram a perfeição espiritual e eterna” (ASSIS, 2005, p. 220)³⁹) à

³⁸ “O imenso poder social da literatura consiste exatamente em que nela o homem aparece de modo imediato, com toda a riqueza de sua vida interior e exterior, de uma maneira tão concreta como em nenhum outro âmbito do reflexo da realidade objetiva. A literatura é capaz de conferir às contradições, às lutas e aos conflitos sociais da vida social a mesma forma que eles assumem na alma, na vida do homem; é capaz de mostrar as conexões desses conflitos do modo como elas se concentram no homem real. Esse é um espaço vasto e significativo de descoberta e investigação da realidade” (LUKÁCS, 2016, p. 131).

³⁹ “(...) ao exercitar esse repúdio à discussão, Jacobina demonstra a intenção de alcançar a condição de ‘perfeição espiritual’ característica dos serafins e querubins que se manteriam em estado de completa conformidade. Neste ponto, já se torna perceptível uma filiação da personagem-narradora às teorias absolutistas fundamentadas na

altercação. Portanto, já é possível ao leitor entrever a natureza da “teoria” exposta no subtítulo do conto, em que “perfeição”, metafísica e arbítrio terão a pretensão de estar lado a lado.

A certa altura, o debate entre os homens chega em um ponto de interesse a todos, o que leva Jacobina a fazer o uso da palavra por mais tempo, deixando de lado suas intervenções pontuais. A discussão sobre a natureza da alma divide os quatro amigos e abre um caminho bastante amplo aos debatedores, que, por sua vez, recorrem a Jacobina. Este concorda em intervir no debate, sob uma única condição: que os presentes ouçam calados uma passagem de sua vida, que demonstraria a existência de, não só uma, mas duas almas humanas.

Jacobina prossegue sua exposição oral (sem admitir réplica, repita-se) explicando a natureza das duas almas (uma exterior, e a outra interior). Segundo ele, ambas possuem em comum a função de transmitir a vida, e a existência humana depende tanto de uma quanto de outra. Entretanto, aqui Jacobina demonstra os limites reais de suas formulações, ao traçar contornos mais precisos à alma exterior em detrimento da alma interior, dando claramente mais peso àquela, o que se confirmará ao longo de sua argumentação.

Sobre a alma exterior, Jacobina faz dois apontamentos iniciais e centrais: a ausência dela pode levar à perda da existência inteira (cita o personagem Shylock, de *O mercador de Veneza*, de Shakespeare) e a alma exterior tende a mudar com o tempo (é citado um exemplo de uma senhora que troca de alma exterior de cinco a seis vezes por ano, uma volubilidade semelhante à apresentada por D. Benedita (BOSI, 2014), personagem central do conto de mesmo nome, a ser analisado no capítulo 2). Porém, o personagem coloca como exceções aquilo que chama de “almas absorventes”: a pátria e o poder, que recebem os adjetivos de “enérgicas e exclusivas”. Para dar o testemunho de validade à sua formulação, Jacobina passa a narrar um caso pessoal, quando contava com vinte e cinco anos e fora nomeado alferes da Guarda Nacional⁴⁰.

Seu ingresso é narrado como uma alavancada social, visto que era pobre, como ele mesmo faz referência a si próprio naquela situação. O fato de ter galgado o posto militar gera uma

crença no progresso, que estão constantemente na mira da sátira paródica levada a efeito pela ficção machadiana” (CRESTANI, 2011, p. 244).

⁴⁰ “A Guarda Nacional, milícia estabelecida em 1831 pela oligarquia escravocrata para se opor à influência do exército, tinha sobretudo um papel de controle social (por exemplo, nas eleições), e era altamente hierarquizada. Seus uniformes eram particularmente vistosos e imponentes” (GLEDSON, apud ASSIS, 1998, p. 404, nota de rodapé). A função de alferes é um cargo intermediário dentro da cadeia hierárquica da Guarda Nacional, configurando um posto “inferior ao de tenente (hoje um segundo tenente), mas superior ao de sargento, o que significava um *status* de **transição** entre o praça, soldado não graduado, e o oficial (...)” (BOSI, 2014, p. 228, grifo nosso).

série de sentimentos e atitudes no círculo social ao qual Jacobina pertencia: a alegria “sincera” e “pura” de seus familiares, o orgulho de sua mãe, a nova alcunha que recebera (“seu alferes”), a inevitável distinção, que provocava inveja em alguns moradores da vila onde residia, etc. Por fim, seu sucesso acaba sendo objeto do aplauso de muitos, tendo, inclusive, sido dado a ele pelos seus amigos todo o fardamento.

Uma de suas tias, D. Marcolina, o convida a fazer uma visita ao sítio em que ela vivia, pedindo ao recém-formado alferes que levasse sua farda. O tratamento que a tia dá a Jacobina é diferenciado: além da festa com que fora recebido, do lugar especial reservado a ele na mesa, D. Marcolina fazia questão de chamá-lo de “senhor alferes”, assim como os outros habitantes da casa (entre eles os escravos que trabalhavam no sítio), ainda que Jacobina preferisse que o chamassem de Joãozinho, forma pela qual ele era tratado antes de alcançar o posto militar. Em dado momento, Jacobina é coroado com a colocação em seu quarto de um espelho antigo que estava originalmente posto à sala, e cuja pompa destoava do restante do mobiliário da casa. Já naquele momento o lado alferes passa a tomar as rédeas da vida do personagem.

Jacobina resume a situação naquele dado momento da seguinte maneira: **“O alferes eliminou o homem.** Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (ASSIS, 2005, p. 225, grifo nosso). A alma externa de Jacobina, na esteira do que ele havia explicado pouco antes, havia mudado: se antes era a natureza ou “os olhos das moças”, agora era a bajulação dispensada a ele em virtude do posto que alcançara. A alma externa sobrepõe o homem de modo que o reconhecimento de sua nova posição social passa a ser uma necessidade vital.

O fato central no conto que leva Jacobina a corroborar a exatidão de sua “teoria” é quando sua tia, em razão de sua filha estar doente, o deixa “sozinho” (Jacobina fica apenas com os escravos) em casa. A ausência de pessoas da mesma estatura social que reverenciavam Jacobina causa sofrimento ao alferes, que começa a se sentir mal com tal solidão, sendo a bajulação dos escravos insuficiente para alimentar seu ego: “Era a alma exterior que se reduzia; estava agora limitada a alguns espíritos boçais” (ASSIS, 2005, p. 227). Mas Jacobina ainda seria colocado em uma situação mais delicada: a fuga dos escravos da casa. Se a presença dos escravos pouco compensava o fato de não ter pessoas de seu nível social para adulá-lo, agora o alferes estaria sem uma alma humana ao redor; ou melhor, estaria só com a sua diminuta alma interior, seu resto de humanidade, pressionado pela alma exterior que o preenchia quase que completamente.

A natureza que fica a lhe fazer companhia é insuficiente para alimentar a já enorme alma externa do alferes: “Galos e galinhas tão-somente, um par de mulas, que filosofavam a vida, sacudindo as moscas, e três bois. Os mesmos cães foram levados pelos escravos. Nenhum ente humano” (ASSIS, 2005, p. 227-228). Jacobina considera a situação como pior que a morte, ressaltando que não tinha medo do sobrenatural; era o vazio da falta de gentilezas que começava a pesar sobre ele de modo concreto: “(...) à tarde comecei a sentir uma sensação como de pessoa que houvesse perdido toda a ação nervosa, e não tivesse consciência da ação muscular” (idem, p. 228). A sensação temporal dilata e o vazio parece uma eternidade.

Jacobina só encontrava alívio no sono⁴¹: “o sono, eliminando a necessidade de uma alma exterior, deixava atuar a alma interior. **Nos sonhos, fardava-me, orgulhosamente, no meio da família e dos amigos, que me elogiavam o garbo, que me chamavam de alferes (...)**” (ASSIS, 2005, p. 229, grifo nosso). O personagem inicia a passagem de modo a levar o leitor a inferir que o sono e o sonho restituiriam a ele, através do descanso e de sua retirada temporária do contato com os homens, a sua humanidade. Entretanto, o que o alferes sonha é com o reconhecimento que lhe fazia falta, deixando claro ao leitor que a alma exterior o havia tomado por completo.

O conto é encerrado quando Jacobina resolve se olhar no espelho colocado em seu quarto. Depois de tentar fazer as mais variadas atividades e não encontrar prazer e/ou preenchimento em nenhuma, o alferes decide:

Convém dizer-lhes que, desde que ficara só, não olhara uma vez só para o espelho. Não era uma abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois (ASSIS, 2005, p. 231).

Em um acesso semelhante a um delírio, Jacobina vê sua imagem refletida de maneira disforme no espelho. O impulso do personagem é de fugir, porquanto receava enlouquecer. “Cumpra-se nessa passagem a perfeita analogia entre o espelho e o olhar do outro. A ausência deste nos impede de ver-nos a nós mesmo como cremos que somos vistos (...)” (BOSI, 2014, p. 240). O personagem tem medo de encontrar nele a dualidade que outrora postulava como

⁴¹ Será o sono que restaurará a calma a Nicolau B. de C., personagem central do conto “Verba testamentária”, analisado no segundo capítulo. Para Nicolau, uma noite de sono seria suficiente para acalmá-lo da sanha maníaca que o fazia bater em escravos e cães.

fundamento de sua tese: “Como o alferes – a aparência – eliminou o homem – a essência – o espelho não pode refleti-lo” (CINTRA, 2008, p. 124).

Neste exato momento Jacobina lembra de vestir a farda de alferes. Quando se olha no espelho novamente, agora já vestido com o traje militar, o reflexo reproduz exatamente seus traços originais: ele enfim reencontra sua alma exterior: “Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho” (ASSIS, 2005, p. 232). O processo de sua retomada gradual de consciência é descrito da seguinte forma:

Imaginaí um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. **Não era mais um autômato, era um ente animado** (ASSIS, 2005, p. 233, grifo nosso).

A diversidade de matizes que caracteriza o texto leva o leitor a ficar em situação análoga àquela em que os personagens que assistiam à exposição de Jacobina permanecem ao final da narrativa, consubstanciada na sentença que fecha o conto: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (ASSIS, 2005, p. 233). Mais uma vez Machado imerge nas entranhas da relação indivíduo/sociedade e de lá traz os problemas fundamentais de nossa constituição enquanto seres humanos, não sendo mais possível, a partir de agora, findo o conto, retroceder e buscar no narrador o conforto de uma sentença a mais ou de um outro final. Entretanto, não seria essa ausência o indício para o necessário retorno ao texto à cata daquilo que, sem sombra de dúvidas, passou despercebido? A própria narrativa se coloca como um problema ao leitor. Todavia, ela mesma apresenta diversos “problemas”, estrategicamente postos, com precisão milimétrica. A leitura do conto exige do leitor uma postura ativa: a resolução concreta de todos esses problemas.

A primeira das questões que se apresenta ao leitor está no próprio subtítulo do texto: “Esboço de uma nova teoria da alma humana”. De sua leitura, depreende-se que na narrativa encontraremos uma novidade em forma de teoria. Ora, nem o que o problema existencial de Jacobina apresenta é exatamente uma novidade, nem o seu caso, incluída aí a forma pela qual é exposto, representa de fato uma teoria. A empiria predomina sobre uma eventual formulação de princípios (que ao final acabam por se mostrar insustentáveis) sobre o ponto a ser defendido pelo narrador, o que nos leva, de pronto, a colocá-lo em xeque. Mas, e aqui a pergunta parece pertinente, qual narrador?

O conto inicia com um narrador em terceira pessoa que é aos poucos substituído pelo autoritário alferes, só vindo este primeiro narrador reaparecer ao final do conto, para atestar a ausência de Jacobina e dizer que só resta ao leitor somar forças com a atônita plateia do narrador-personagem. De fato, da leitura do conto, depara-se com uma série de dualidades (muito frequentemente apresentadas em forma de alternativas) sendo a mais substancial delas a narrativa dividida entre Jacobina e o narrador em terceira pessoa, cabendo a este “abrir a narrativa pela qual apresenta, *de fora*, o protagonista que, por sua vez, desenvolverá sua própria narrativa, de dentro da *experiência pessoal*” (VILLAÇA, 2013, p. 106, grifos no original). A amplitude entre o que é exposto pelo narrador em terceira pessoa e a parcialidade que nasce do relato de Jacobina equilibra, na fatura do conto, o tom da narrativa e dá a dimensão real do problema que será apresentado.

A narrativa de Jacobina coloca em primeiro plano a prerrogativa dos fatos. A pretensa teorização metafísica exposta pelo narrador em terceira pessoa é facilmente contestada pela materialidade do relato de Jacobina. E o que os fatos nos revelam é, em colisão com a intenção do narrador-personagem, a unidade da alma; aquilo que acaba por prevalecer em Jacobina, em desacordo com seu princípio inicial da existência de duas almas, é a alma exterior, objeto do conto: “O caso é, de fato, exemplar, pois ilustra um processo pelo qual o sujeito toma consciência de sua identidade: reconhece-a, concretamente, como a identificação que o outro lhe atribui” (VILLAÇA, 2013, p. 109, grifo original). Dessa forma, pode-se argumentar que as histórias de Jacobina, bem como os “casos exemplares” de Custódio/Vaz Nunes, de Janjão e seu pai, dos “pomadistas” e de Xavier, guardam relação com o conceito de típico, exposto por Lukács:

A concepção marxista do realismo afirma que a arte deve tornar sensível a essência. Ela representa a aplicação dialética da teoria do reflexo ao campo da estética. E não é casual que o conceito de *tipo* seja aquele que, com maior clareza, evidencia tal peculiaridade estética marxista. Por um lado, o tipo fornece uma solução para a dialética essência-fenômeno, solução específica da arte, que não se repete em nenhum outro campo; e, por outro lado, remete ao mesmo tempo àquele processo histórico-social do qual a melhor arte realista constitui o fiel reflexo (LUKÁCS, 2011, p. 107, grifo original)⁴².

⁴² LUKÁCS, György. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932 – 1967. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (p. 87-119). O conceito de tipicidade será melhor trabalhado no capítulo 3 (“Realismo e atualidade dos contos”), momento em que serão analisados três contos, nos quais a unidade de *Papéis avulsos* será por fim reafirmada, através das várias indicações já expostas nos dois capítulos anteriores, e de um modo mais sistemático, em um diálogo aberto com a estética marxista cujo aporte principal ao presente trabalho se encontra nas ideias de Lukács.

A alma exterior de Jacobina não é em nada estranha ao leitor de *Papéis avulsos*. O lado “general” de Custódio, a teoria do medalhão em si, o conhecimento dos “pomadistas” e o exibicionismo intelectual de Xavier, para ficarmos com os exemplos vistos até agora, são consolidados na forma de uma pretensa teoria, que consegue, a despeito de sua construção vazia interna, coligir os traços expostos nos contos de *Papéis avulsos*, conferindo a eles grau de unidade. A repetição desse mesmo tema, que por certo não se constituiu ao acaso, coloca em evidência aquilo que na realidade social já se naturalizou. A alma exterior prevalece sobre a alma interior e Jacobina se sente confortável com isso, expressando um cinismo de classe característico não só do Brasil e não só daquela época.

A unidade de almas que de fato é exposta pela história do narrador-personagem se traduz em um todo identitário, num equacionamento entre “alma exterior” e “alma interior”, diferente da unidade humanista que não exclui a diversidade e o movimento entre a superfície e o interior. Jacobina é a própria exceção à sua teoria. A contradição própria do movimento da vida é exposta na contradição do texto. A complexidade que Jacobina representa está, entre outras coisas, na relação entre sua subjetividade despedaçada e a força da objetividade que insiste em se impor, o que resulta em um personagem típico de “um tempo imperial, decorativo e decadente” (VILLAÇA, 2013, p. 111). Jacobina não se esgota em seu vazio existencialismo, de vez que ele se encontra desde o início confrontado pelas almas concretas de seu tempo: a metafísica, o embate ideológico, o *status* etc.: “A riqueza interior de um personagem literário surge da riqueza de suas relações interiores e exteriores, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas atuantes em um nível mais profundo” (LUKÁCS, 2016, p. 154).

A dualidade abandonada por Jacobina é retomada de forma dialética pela própria narrativa: o que seria, de fato, o ser humano, se aquilo que se apresenta como fundamental na existência moderna é o reconhecimento externo? O próprio contato com a literatura, através da qual tomamos consciência do mundo, nos revela que a essência humana, por ser histórica, é de natureza diversa, muito mais rica do que aquela que se apresenta no interior do sistema em que estamos inseridos, no qual os homens são agrupados em classes que estão em franco conflito. Machado foge a um existencialismo vago e nos convida ao debate e à dialética concreta do mundo: a essência dos fatos guarda relação com o modo pelo qual eles se apresentam, sendo sempre prudente questionar uma sociedade que se reduz a um instrumento necessário tão-somente para aplaudir o sujeito, negando a natureza litigiosa de um grupamento social cindido em classes:

De modo igualmente complexo e dialético, o escritor que dá forma a homens em confrontos reais se coloca espontaneamente e, na maioria dos casos, inconscientemente em contradição com a sociedade capitalista, desmascarando, a partir de um ponto de vista determinado (ainda que, frequentemente, de modo inconsciente e espontâneo), a inumanidade do sistema capitalista (LUKÁCS, 2016, p. 138).

A humanidade de Jacobina é reduzida à alma interior, diminuída pelo peso que a lógica capitalista confere à alma exterior. Apesar de dar a entender que a alma interior não existe, a humanidade de Jacobina, ainda que obliterada, depende *in limine* tanto da matéria exterior quanto da feição interior, e o alferes tem consciência de que tanto a dualidade abstrata quanto a pretensa unidade que afinal acaba por prevalecer corroem sua verdadeira humanidade: “A autoanálise, que reponta em seu comentário da fase inicial do espelhamento, não deixa dúvida de que a consciência moral do narrador reconhece com lucidez a desumanização do processo inteiro” (BOSI, 2014, p. 242). O apego de Jacobina à farda mostra a fase superficial do processo de desumanização. A reificação é latente, ainda mais quando o personagem diz, ao final, não mais ser um autômato, mostrando a todos que é neste exato momento que ele se mostra mais automatizado. A farda se torna o mediador necessário para o encontro de Jacobina com sua alma exterior: sua glorificação pessoal.

Ao vestir a farda para se olhar no espelho, Jacobina descobre que sua verdadeira essência é a o traje militar, o objeto que o consagra socialmente e que o integra à lógica do mundo, deste mundo em que o real pode ser aquilo que parece real, para falar com Antonio Candido. Machado expõe, através de sua narrativa subterrânea e, não por acaso, através de um processo de espelhamento, a forma pela qual os fatos em si se tornam problemas para nós (VILLAÇA, 2013, p. 109). Seria sua forma de colocar a real necessidade de o país e de a humanidade se olharem no espelho e tomarem consciência de si mesma para poderem avançar.

Retomando uma tese de John Gledson no ensaio “A história do Brasil em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis” (2006), pode-se considerar que o espelho em que Jacobina se olha, datado de 1808, faz parte da história do Brasil, de um país que começa a se olhar no espelho, um espelho cuja moldura possui ainda os traços que remetem a uma Metrópole que estava ela própria à margem do progresso: “Mil oitocentos e oito foi também o momento em que a nação brasileira começou a se tornar consciente de si própria e ‘se olhou no espelho’ – isto é, viu a si própria como os outros a viam” (GLEDSON, 2006, p. 74). Marx, em sua introdução à crítica da filosofia do direito de Hegel, escrevendo sobre uma Alemanha à margem do pro-

gresso material que França e Inglaterra experimentavam, coloca, em diálogo com a tese de Gledson:

É preciso retratar cada esfera da sociedade alemã como a *partie honteuse* [“parte vergonhosa”] da sociedade alemã, forçar essas relações petrificadas a dançar, entoando a elas sua própria melodia! É preciso ensinar o povo a se aterrorizar diante de si mesmo [*selbst erschrecken*], a fim de nele incutir coragem (MARX, 2013, p. 154).

Sob essa perspectiva, percebe-se mais uma vez o compromisso do escritor com a realidade, que, “Por ser contraditória, (...) não pode ser reduzida a nenhuma de suas partes; por ser histórica, não se confunde com os seus diversos momentos” (FREDERICO, 2013, p. 97). O caráter arbitrário de Jacobina reflete o caráter totalitário do próprio sistema, que se coloca como única alternativa à humanidade. A literatura realista, nesse sentido, tem o papel de, em sendo o reflexo correto da realidade (reflexo que em nada se confunde com uma mera cópia fotográfica, como será reafirmado no próximo capítulo), orientar a consciência humana no sentido de superar aquilo que ainda se apresenta como obstáculo ao progresso do gênero tomado em sua totalidade.

Dessa forma, o que se pode concluir das análises dos cinco contos que compõem o presente capítulo é que o desvelamento de um sem número de máscaras sociais, tema que perpassa essas narrativas publicadas por volta da década de 1880, é levado a cabo através do humor. Essa “opção estética” será fundamental para o método narrativo do autor brasileiro, configurando um verdadeiro centro de gravidade, em torno do qual o realismo (capítulo 3) próprio a cada conto poderá tomar forma de maneira original.

A crítica ao naturalismo, a ser discutida a seguir, baliza de modo negativo a concepção desse método: seria necessário procurar uma nova forma de figuração, mais flexível, para tratar dos temas com os quais o autor se debatia na realidade concreta. Tendo por base o humor, Machado pôde construir suas narrativas em um solo seguro, capaz de prover sua literatura com um potente mecanismo estético, complexo o suficiente para dar conta da realidade social brasileira.

CAPÍTULO 2 – UMA CRÍTICA AO NATURALISMO

2.1 – ELEMENTOS CENTRAIS DO NATURALISMO

O capítulo anterior tratou de articular dois elementos básicos encontrados nas narrativas de Machado de Assis (o humor e a dialética fenômeno/essência), em um dado período de produção do autor (que gira em torno da década de 1880), com o fim delinear traços gerais que podem configurar a unidade de *Papéis avulsos*. Tais elementos, estruturados no bojo de uma produção que se processava em um *continuum* dinâmico, dão ideia de como começava a se organizar a base da radicalidade narrativa machadiana nesse período.

Neste capítulo será dada continuidade à investigação, agora discutindo como as ditas linhas gerais se estruturam dando concretude a um método narrativo que colide frontalmente com o naturalismo contemporâneo a Machado. A crítica ao naturalismo se vale do concurso do humor (e sua genealogia satírica) e o profundo conhecimento da realidade, em toda sua complexidade. Além disso, nos contos que aqui serão analisados, Machado fará uma crítica bem-humorada daqueles princípios que para o naturalismo são fundamentais.

Machado de Assis foi um crítico. Ao lado da contundência que o autor certamente imprimia em seus escritos literários, o autor de *Papéis avulsos* possui também um vasto acervo de crítica literária, publicado diversos em periódicos cariocas. Nesses textos, pode-se ver claramente qual a postura do autor frente a diversas questões. Em relação ao naturalismo, as críticas aos romances de Eça de Queirós nos ajudam a entender qual era a avaliação de Machado acerca do movimento literário do qual o escritor português fazia parte. A análise do acervo teórico machadiano é um bom ponto de partida para uma discussão sobre o realismo (ver cap. 3), entendido em sentido amplo, contra as concepções naturalistas.

Em um texto crítico de intervenção publicado em 16/04/1878, no periódico *O Cruzeiro*, tem-se uma análise feita por Machado à obra *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Essa crítica é duplamente importante: em um primeiro plano, ela mostra que, de alguma forma, havia uma mudança nos papéis literários até então traçados. Dito de outra maneira: era um sintoma de que Portugal estava se deslocando do centro e supostamente atrasado em relação à modernidade pregada pelo discurso progressista europeu. Noutro giro, representa a posição de Machado em relação ao naturalismo e reafirma seus princípios estéticos, principalmente aqueles que iriam nortear sua produção pós-*Memórias Póstumas/Papéis avulsos*. Já nesse texto, o

autor brasileiro afirma, de um lado: “O sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assomoir* (Zola)” (ASSIS, 2015, v. 3, p. 1206); “Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” (idem, p. 1207); de outro lado, Machado argumenta: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética” (idem, p. 1214)⁴³. Tais avaliações podem levar a uma conclusão inicial de que para o autor brasileiro, a filiação a uma ou outra corrente literária é insuficiente para analisar a realidade social, matéria prima do escritor.

O naturalismo literário foi um movimento que pode ser caracterizado pelo excessivo apego à positividade dos problemas sociais do século XIX, e que, muito embora tivesse a necessidade de reproduzir fielmente a dura realidade que se apresentava naquele estágio do capitalismo, acabou por ter um efeito contrário. Ao descrever a realidade crua dos fatos, a estética naturalista não pôde ultrapassar a camada aparente daquilo que se propunha analisar, e, assim, foi incapaz de atingir o cerne das questões. Para tanto, o movimento se valeu da ciência positivista corrente à época. No tocante à literatura, segundo Salvatore D’Onofrio: “sustenta-se a tese de que a arte deve conformar-se com a natureza cósmica e humana, utilizando-se dos métodos científicos de observação e de experimentação no tratamento das ações fictícias e das personagens” (D’ONOFRIO, 2004, p. 381).

A característica própria da segunda metade do século XIX, como acentua Nelson Werneck Sodré (1992), é um impulso pragmático que se constitui, entre outros modos, através de uma ciência utilitarista, bem alinhada à perspectiva da burguesia:

O extraordinário avanço no campo experimental, porém, e algumas generalizações apressadas, mas principalmente desligadas da realidade, provocam, de um lado, a ilusão de que se chegara ao fim dos conhecimentos, de outro lado, a ânsia em estender a domínios complexos descobertas hauridas em outros domínios, mais simples (SODRÉ, 1992, p. 43).

⁴³ Este último trecho foi retirado do texto em resposta às críticas que a primeira análise d’*O primo Basílio* recebeu, tendo sido publicado também em *O Cruzeiro*, em 30/04/1878. Machado escreve nessa nova publicação que o rechaço à crítica original se deu mais em razão dos apontamentos feitos à escola literária do que propriamente os dirigidos à obra em si. Machado trata a expressão realismo como sinônima de naturalismo, o que pode ser depreendido das alusões às técnicas por ele criticadas estarem muito mais alinhadas ao método naturalista, como será visto de maneira concreta no decorrer das análises dos contos que compõem o presente capítulo. Tal confusão de nomes (realismo/naturalismo) deu-se também em Portugal, quando a geração 1870 começava a articular sua teoria, antes de iniciar a produção literária propriamente dita, com base nas teses de Zola: “Na fase de lançamento do naturalismo em Portugal, pois, a sua influência [de Zola] é ainda imperceptível. Os teorizadores da nova escola, por isso mesmo, chamavam-na realista e não naturalista” (SODRÉ, 1992, p. 80). A discussão em Portugal, portanto, à época em que Machado escreve sua crítica, gira em torno do termo “realismo” para designar a nova escola que tinha como um de seus pressupostos fundamentais a reprodução fotográfica da realidade.

Esse é o cenário em que se dará o surgimento da escola naturalista, que tentava fazer da literatura uma ciência. Zola chega a postular a criação de uma filosofia⁴⁴, submetida ao jugo da ciência, obviamente, para que a verdade do mundo pudesse ser fielmente posta a olho nu. A respeito disso, Machado, por seu turno, também criou, de forma irônica, diversas teorias, como as absurdas formulações que constam nos contos analisados no capítulo anterior, como uma forma de criticar uma das muitas facetas do excesso naturalista.

A escola literária que tem em Émile Zola o seu fundador, ao descrever minuciosamente a realidade superficial, acabou sendo, muitas vezes, um programa estético que reproduzia as formas objetivas do capitalismo que tentava criticar, porém sem a potência crítica que estaria, entre outros elementos, no entendimento de que o fenômeno é apenas uma parte da realidade. Incorrendo em excessos estéticos de todas as ordens, a escola naturalista adquiriu em seu discurso um tom por vezes panfletário.

Uma das características mais pungentes nas narrativas naturalistas é a acumulação indiscriminada de detalhes, compondo uma descrição que tinha como propósito representar a matéria social fielmente, de modo fotográfico. Como será visto adiante, esse procedimento não garante o realismo a qualquer obra. Antonio Candido enfatiza que a verossimilhança de um texto depende mais da articulação dos pormenores que do seu simples “empilhamento” (CANDIDO, 2004). Machado de Assis no texto de 1878 sustenta que, a despeito do inegável talento de Eça de Queirós, *O primo Basílio* padece dos vícios da escola à qual o autor português se dizia filiado.

Será nesse sentido que a produção crítica de Machado se orientará: o autor brasileiro tentava fornecer à geração brasileira de leitores e escritores com a qual se comunicava, através dos periódicos, uma avaliação justa acerca da produção literária de sua época, de maneira a

⁴⁴A seguir, encontra-se uma passagem do próprio Émile Zola, retirada do livro *O naturalismo no Brasil* (1992), de Nelson Werneck Sodré, que, apesar de longa, dá a noção exata do método estético considerado como o mais adequado para o escritor francês: “Taine, meu mestre, declara que só é grande romancista aquele cuja obra encerra uma filosofia. Sim, até mesmo uma filosofia absurda como a de Balzac. Para mim, esta é a questão principal, é o que ando procurando há oito anos. Necessito planejar completamente a obra que vou empreender, preciso procurar a lei a que todas as coisas devem obedecer para que possa impor-me e tornar-me, por meu turno, o maior romancista do meu país e do meu tempo. É o que quero. Julgo inútil buscar outro fundamento. Pois bem, **filosofia não é o que me faltará; arranjaréi uma previamente**. Necessito de um sistema que seja totalmente novo, tirado do movimento de ideias do meu tempo [...] Qual deve ser? [...] Creio na ciência [...] É nela que está o futuro e o ponto de vista que desejo. Seja qual for a direção para que me volte, só vejo cientistas. O próprio Sainte-Beuve declarou: ‘Encontro-vos em toda parte, ó anatomistas e fisiologistas!’ Definir-se-ia, adiante, peremptoriamente: ‘Sou positivista, um evolucionista, um materialista – meu sistema é o da hereditariedade’. Encontrei o instrumento da minha época, e, empurrando-o, um homem sente-se forte e capaz de influir na evolução das coisas. Meu desejo é pintar a vida, e para esse fim devo pedir à ciência que me explique o que é a vida, para que eu a fique conhecendo” (ZOLA apud SODRÉ, 1992, p. 48-49, grifo nosso).

repensar o influxo europeu/português na cultura nacional (cujo sistema literário se encontrava em momento decisivo de seu processo formativo) e mesmo a relação entre a literatura europeia central e a portuguesa:

Dado, porém, que a doutrina do sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e **quem o diz é o próprio chefe da escola**, de quem li há pouco, e não sem pasmo, **que o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato** (ASSIS, 2015, v. 3, p. 1210, grifos nossos).

Paralelamente à exposição crítica, a literatura machadiana da segunda fase irá incorporar esteticamente essa recusa ao descritivismo que se estrutura com base em uma estética do inventário. Não raro o autor permeia seus textos com clichês naturalistas, de forma a fazer pouco caso daquilo que para o naturalismo é essencial. Uma análise nesse sentido, tomando por base o romance *Dom Casmurro*, pode ser encontrada em FONSECA (2014): "Machado confere ironicamente ao romance elementos do naturalismo, para explicitar sua fragilidade enquanto modo de criação literária e o conservadorismo das concepções que lhe servem de base" (p. 15)⁴⁵.

Diante desse cenário, em que uma corrente literária tentava realizar a crítica ao capitalismo, não conseguindo, todavia, atingir a radicalidade necessária a uma crítica desse porte, a questão apresentava-se em um alto grau de complexidade, não só para Machado de Assis, mas para todos aqueles escritores que tinham como objetivo a busca de um método criativo que desse conta da complexa realidade que se lhes apresentava. Lukács apresenta, em seu ensaio de 1936, "Narrar ou descrever" (2010), como a postura dos escritores europeus mudara em face das convulsões sociais características da segunda metade do século XIX.

Em seu famoso ensaio, Lukács compara métodos literários distintos para levantar uma questão importante: o papel do acessório na economia de um texto literário. O filósofo húngaro assinala a diferença entre Scott/Balzac/Tolstoi, que narravam acontecimentos nos quais os personagens são protagonistas de sua história, em comparação a Flaubert/Zola, que descrevem quadros em que os personagens se portam como meros observadores. Para defender sua tese, Lukács argumenta que a contraposição entre "narrar" e "descrever", fundamental, principal-

⁴⁵ Tomando *Papéis avulsos* como antítese dos pressupostos naturalistas, temos, por exemplo, nos contos "Uma visita de Alcibiades" e "D. Benedita", como será discutido mais profundamente adiante, exemplos de personagem/narrador que a todo momento tentam, em tom irônico, atestar a veracidade do que se passa, contradizendo a própria narrativa tomada como um todo, que coloca a descrição como um processo marginal na composição de sua estrutura interna: "Se entro nestas minúcias é para o fim de nada omitir do que possa dar a V. Ex^a o conhecimento exato do extraordinário caso que lhe vou narrando" (ASSIS, 2005, p. 239).

mente após 1848, deriva não apenas de técnicas literárias diferentes, uma vez que está relacionada a uma postura do próprio escritor diante da realidade com a qual se defronta. Lukács começa por colocar a questão nos seguintes termos, rejeitando de pronto a adoção de uma via ou outra em estágio “puro”:

O que importa são os princípios da estrutura compositiva e não o fantasma de um “fenômeno puro” do narrar ou do descrever. O que importa é saber como e por que a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subordinado) – chegou a se tornar o princípio fundamental de composição (LUKÁCS, 2010, p. 155).

Para Lukács, a escolha pela simples descrição, desvinculada do elemento dramático, subjaz nos escritores que sucumbem diante da apologética, não sendo possível a eles, dessa forma, ir além do tratamento parcial da realidade: “A transformação da descrição em método dominante da composição épica é um fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica” (LUKÁCS, 2010, p. 165).

A adesão ao método que privilegia a descrição está fundamentalmente ligada a um período do capitalismo em que, dadas as motivações de ordem social que já foram explicitadas no capítulo 1, os escritores estão cada vez mais compelidos a dar um tratamento superficial de uma realidade cada vez mais complexa. Nesse sentido, o naturalismo, ao tempo em que se insurge contra a ordem estabelecida, acaba por ser um reflexo dessa mesma ordem:

O naturalismo toma como certo que o significado humano da realidade está dado na imediatez das aparências, ao passo que ele de fato está sempre, e em particular em uma época tão dilacerada por contradições como a nossa, encoberto por falsos valores e estabilidade efêmeras (MÉRZÁROS, 2016, p. 180).

O objetivo do naturalismo era fazer uma crítica à sociedade capitalista do século XIX, tomando como princípio a fiel reprodução do dado real. Tal configuração, todavia, acaba por não dar conta da realidade, em sentido amplo, uma vez que setoriza determinado fato e o descola da totalidade, dando ensejo a uma representação eminentemente parcial, que compreende mal a dialética casualidade/necessidade, fundamental para a composição de uma obra que consiga refletir de maneira justa a abrangência de dados da realidade concreta:

(...) o setor da realidade reproduzido pela arte (“*um coin de la nature*”, para Zola) não seria realmente mais do que um fragmento tomado casualmente, **o qual poderia ser substituído por qualquer outro fragmento e o qual, portanto, careceria de qualquer necessidade, de qualquer força de con-**

vicção (...). De fato, conceber a realidade que a arte reproduz como sendo um mero fragmento mais ou menos casual rebaixa o caráter dialético do reflexo ao nível de uma simples imitação, de uma cópia fotográfica (LUKÁCS, 1978, p. 212, grifo nosso).

Desse modo, pode-se perceber que a crítica de Machado dialoga com uma concepção de arte muito mais ampla, que percebe a realidade social como um complexo que não pode ser retratado da maneira linear e direta que o naturalismo postulava. Nesse sentido, a postura de Machado de Assis está mais alinhada ao ato de narrar, de que fala Lukács.

Embora essa relação entre o escritor brasileiro e o filósofo húngaro não possa ser estabelecida diretamente, uma vez que Lukács examina o movimento literário naturalista em face dos acontecimentos da Europa, a análise do autor de “Narrar ou descrever” pode ser proveitosa se se admitir o caráter expansionista do capitalismo na segunda metade século XIX, que se consolidava e estava em direção à sua fase imperialista. Os fenômenos que ocorreram na Europa no século XIX, principalmente após 1848, assinalam de que forma o caráter totalitário do capitalismo reverberará em todo o mundo, principalmente no ocidente. Assim, vários fenômenos cruciais para a humanidade, que ocorreram nos centros europeus, seriam também reproduzidos nas periferias, em um processo complexo, no qual a estrutura universal tende a se repetir em determinadas circunstâncias, como explica Florestan Fernandes acerca da Revolução Burguesa (2005a)⁴⁶.

A argúcia de Machado de Assis estaria em perceber rapidamente a mundialização desses eventos e o reflexo deles em nossa realidade periférica. A essa percepção, pode ser conjugada a análise de Lukács, empreendida em “Narrar ou descrever”. Nesse sentido, e ressaltando que as reflexões do filósofo húngaro, no texto da década de 1930, centram-se no romance, podem ser encontrados na teoria exposta pelo filósofo húngaro elementos estéticos mais gerais, tendo em vista que a crítica feita por Lukács estava centrada nos fundamentos dos fenômenos sociais da ordem capitalista. Desse modo, nas narrativas machadianas podem ser vistas muitas das categorias estudadas pelo filósofo húngaro, como a centralidade da ação, princípio que serve de base ao elemento dramático marginalizado pelo naturalismo.

⁴⁶ “Em suma, a ‘Revolução Burguesa’ não constitui um episódio histórico. Mas, um fenômeno estrutural, que se pode reproduzir de modos relativamente variáveis, dadas certas condições ou circunstâncias, desde que certa sociedade nacional possa absorver o padrão de civilização que a converte numa necessidade histórico-social” (FERNANDES, 2005a, p. 37-38). Em outro estudo, o sociólogo paulista comenta, em relação à realidade brasileira do final do século XX: “A época das revoluções burguesas já passou; os países capitalistas da periferia assistem a uma falsa repetição da história: as revoluções burguesas *em atraso* constituem processos estritamente estruturais, alimentados pela energia dos países capitalistas centrais e pelo egoísmo autodefensivo das burguesias periféricas (FERNANDES, 2005b, p. 61, grifos originais).

Em *Papéis avulsos*, Machado dará ênfase à ação humana enquanto elemento central do enredo: “É apenas através da *práxis* que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (LUKÁCS, 2010, p. 161). A forma encontrada pelo autor brasileiro leva em consideração a dificuldade apresentada pela estrutura do conto (como nosso autor já teve a oportunidade de declarar no texto “Instinto de nacionalidade”), na medida em que a concentração própria da estrutura da narrativa curta força o escritor a selecionar e distinguir com precisão o essencial do acessório. A agilidade expressiva que o conto imprime não permite que uma divagação descritiva seja alçada ao posto de elemento central.

Desse modo, entre “narrar” ou “descrever”, pode-se dizer que o centro de gravidade em torno do qual os elementos da estética machadiana gravitam está mais alinhado com a primeira escolha. Como já foi dito, embora seja necessário ao escritor optar entre um e outro método, isso não quer dizer que essa decisão seja tomada de modo que o autor crie uma obra cuja estrutura seja absolutamente composta por uma ou outra opção. A questão é de outra ordem e está muito além de uma simples escolha técnica: o centro da problemática está relacionado à própria concepção de mundo do autor e sua atitude ante a realidade com a qual se depara.

Para Lukács (2010), narrar exige uma postura ativa, de interpretação da complexidade da realidade. Isso implica figurar processos sociais que podem ir até de encontro com as ideologias do autor, como foi o caso de Balzac e de Walter Scott, que, embora pessoalmente fossem conservadores, construíram em suas obras uma visão bastante ampla da realidade, que mostrava um quadro que colidia com as preferências pessoais de um ou outro autor. Tal postura é diametralmente oposta àquela adotada pelos naturalistas, os quais, ainda que tivessem por anseio mostrar a profunda miséria humana que a expansão capitalista trazia, assentados em uma postura impassível, eram incapazes de lidar com a intrincada realidade social do século XIX: “Eles [os naturalistas] capitulam sem combater diante dos resultados ‘prontos e acabados’, das formas constituídas da realidade capitalista percebendo nelas apenas os resultados, mas não a luta de forças opostas” (LUKÁCS, 2010, p. 183).

Nesse sentido, a neutralidade almejada pelos naturalistas, quando desejam olhar a realidade de forma objetiva, vai de encontro aos próprios fundamentos da arte. O romance naturalista, baseado no “recenseamento do cotidiano” (SODRÉ, 1992), não pôde ir além e entender a totalidade como um complexo em movimento. Dessa forma, a narração, que, para Claude Brámond, “consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação (BRÉMOND apud GOTLIB, 1998, p. 11), elegendo

a atitude humana em face das circunstâncias, seria uma forma mais justa para captar a realidade humana cada vez mais complexa.

O escritor precisa conhecer a realidade para além da superfície em que se apresentam os elementos que deseja figurar, e precisa estabelecer as conexões entre esses elementos, objetivando-os em um mundo acabado, que é a própria obra. A tomada de partido, para Lukács, não se reduz a um “partidarismo”, a uma escolha entre uma ou outra escola literária, ou de uma posição política determinada⁴⁷. Os personagens não devem ser simples títeres nem das circunstâncias, como assinalou o próprio Machado na referida crítica à obra de Eça de Queirós, nem do mero arbítrio do autor. A concentração dos elementos da realidade, em um jogo articulado, faz com que seja impossível, na obra de arte, a neutralidade:

Objetividade não se confunde, portanto, com neutralidade. Neutra seria a cópia, uma vez que estaria, assim, para ser feita por todos e da mesma forma. As obras de arte não são neutras. Há nelas uma tomada de partido, que não está diretamente ligada às concepções nem às posições do escritor, podendo até mesmo contradizê-las (BASTOS, 2016, p. 12).

O naturalismo, ao passo que desejava tomar distância da ação latente que brotava das violentas disputas sociais que marcaram o século XIX, pretendia figurar homens e mulheres tomando por base uma média simples das qualidades mais comuns dos membros da sociedade. A tipicidade naturalista seria assim bem diferente daquela aduzida por Lukács⁴⁸, que compreende o singular e o universal em uma complexa unidade contraditória, e que vê na ação um elemento central desse processo:

(...) a ação é elemento condicionante da criação do típico, cuja manifestação é necessariamente ativa, assim como o típico é condição da ação verdadeira: sem a ligação orgânica do individual com o essencial, a média social é retratada por meio da descrição de caracteres e fatos, e não pode encontrar expressão ativa (COTRIM, 2016, p. 312-313).

Nesse sentido, o realismo (que será debatido com mais vagar no capítulo 3) que perpassa as narrativas de Machado de Assis em *Papéis avulsos* irá colidir com os princípios da escola

⁴⁷ Miguel Vedda ressalta a crítica de Marx nesse sentido: “(...) Marx ha criticado tenazmente a aquellos que degradan a sus personajes a la condición de meros portavoces de las concepciones del autor”. Em tradução livre: “Marx criticou tenazmente aqueles [escritores] que rebaixam seus personagens à condição de meros porta-vozes das concepções do autor” (VEDDA, 2006, p. 77) .

⁴⁸ “O personagem é típico não porque é a média estatística das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas, mas porque nele – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual” (LUKÁCS, 2011, p. 211).

naturalista. Assim, como foi explicitado no capítulo 1, o humor e sua forma de constituição interna (a dialética fenômeno/essência proveniente do modo de composição satírico) compõe a especificidade desse realismo. O humor será a chave para, de um lado, atacar os pressupostos naturalistas, e, de outro lado, cimentar o realismo de cada conto e da coletânea tomada em sua totalidade.

2.1.1– A NARRATIVA MACHADIANA: EM COLISÃO COM O NATURALISMO

Em outro texto crítico, publicado em 01/12/1879 na *Revista Brasileira*, chamado “A nova geração”, Machado continua tecendo duras críticas ao naturalismo: “O realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário” (ASSIS, 2015, v. 3, p. 1246); “a realidade é boa, o Realismo é que não presta para nada” (idem, p. 1249)⁴⁹. A crítica se orienta nesse caso, em um primeiro momento, contra uma estética do inventário, ou seja, contra uma técnica literária cujo fundamento é a acumulação indiscriminada de elementos, sem articulá-los, pretendendo dar conta de determinada realidade; e, em um segundo momento, contra uma possível vinculação entre a realidade como dado social e uma determinada escola literária. O autor brasileiro entende que a realidade é muito mais ampla do que aquilo que é lido nos romances naturalistas: “(...) a recusa machadiana do realismo deve ser entendida como rejeição de uma moda literária eventualmente passageira, mais do que como negação do real enquanto motivo de criação e de representação literária” (REIS, 2005, p. 290).

Pode-se perceber que os apontamentos teóricos do autor são coerentes com sua elaboração estética, principalmente em sua segunda fase de produção. Machado pode ser considerado realista não por ser filiado a determinada escola literária: era realista porque sua narrativa conseguia apreender o real em toda a sua complexidade. Dessa maneira, pode-se dizer que a narrativa de Machado de Assis em *Papéis avulsos* é realista não por ser portadora de elementos que a vinculam a um determinado cânone, mas é realista em um sentido mais alto (CANDIDO, 2004). E justamente por ser realista nesse sentido, ela vai de encontro aos pressupostos naturalistas.

⁴⁹ Não é demais ressaltar que, apesar de Machado utilizar o termo “realismo”, o autor brasileiro se refere mais especificamente ao naturalismo e seus bastiões.

O escritor brasileiro, ao tempo que absorve o espírito de seu tempo e percebe que a arte de seu país enfrenta um imbróglio, uma vez que é herdeira de uma longa tradição, mas é constantemente obrigada a se reconfigurar em solo periférico ao capitalismo, recusa, a princípio, como se verá ao longo das análises dos contos no presente capítulo, tanto o *modus operandi* naturalista quanto o romântico. A literatura machadiana se organiza de maneira rica, embora fugidia, por não se deixar enquadrar; mas é inegável que Machado incorporou diversos elementos da narrativa realista (aqui entendida como aquela que teve início com Balzac) em seus escritos, como a denúncia de uma sociedade cindida e seu reflexo no cotidiano de homens e mulheres, os privilégios de determinada classe, entre outros. O que o autor renegava era o sacerdócio literário, a cegueira diante de uma adesão irrestrita a uma moda ou a um sistema que pretendia ser a salvação da humanidade (como, por exemplo, a doutrina espiritista, que será objeto de crítica no conto “Uma visita de Alcibíades”).

Machado reconfigura alguns princípios da narrativa realista, incorporando os avanços técnicos empreendidos pelos escritores de seu tempo: “Não peço, decerto, os estafados retratos do Romantismo decadente; pelo contrário, **alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte**. Mas sair de um excesso para cair em outro não é regenerar nada; é trocar o agente da corrupção”⁵⁰ (ASSIS, 2015, v. 3, p 1214, grifo nosso). O autor brasileiro percebe muito rapidamente o que Luís Augusto Fischer chama de “crise da representação”, ou seja, as formas literárias até então em voga já não são suficientes para dar conta da totalidade social com a qual os autores da época se defrontavam:

(...) quanto ao método de composição da narrativa, Machado percebe estar numa terra-de-ninguém: acabou a validade do modo romântico, e a novidade realista se mostra insuficiente para a realização da grande arte. Não terá sido acaso que tenha várias vezes trazido ao centro da cena de vários contos e de várias passagens dos romances o próprio método narrativo: era sempre o caso, a ocasião de medir forças contra ele, era sempre necessário problematizá-lo, tratá-lo sempre a pontapés, alçando simultaneamente a virtude de arrostar o limite do conhecido e a ousadia de educar o leitor para a novidade – se é que o leitor aceitava o desafio, se é que não saía correndo em direção à *Moreninha* em busca de refúgio e consolo, como a Mariana do “Capítulo dos chapéus” (FISCHER, 1998, p. 161-162).

⁵⁰ De acordo com Alcides Villaça: “Recusando-se terminantemente tanto ao pessimismo naturalista quanto ao idealismo romântico, Machado dispõe-se a desdobrar uma terceira via, muito sua e original, na qual reconhece tanto a força dos instintos como a possibilidade de gozá-la como ciência” (VILLAÇA, 2008, p. 39).

Um bom exemplo dessa comparação de forças com o método pode ser visto, em *Papéis avulsos*, no conto “O empréstimo”, analisado no capítulo anterior, quando o narrador, logo ao início, discorre sobre o personagem Custódio:

Vede este rapaz: entra no mundo com uma grande ambição, uma pasta de ministro, um Banco, uma coroa de visconde, um báculo pastoral. Aos cinquenta anos, vamos achá-lo simples apontador de alfândega, ou sacristão da roça. **Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-la em trinta ou sessenta minutos?** (ASSIS, 2005, p. 192, grifo nosso).

O fato de o narrador recorrer a Balzac não parece casual. Considerando o maior nome do romance realista europeu, Machado, através de seu próprio narrador, ainda que trate de ressaltar o comprometimento do escritor francês com a vida (e, em última instância, com a realidade), coloca que, embora também a vida esteja no bojo de sua história, ele irá assentar a narrativa de uma nova forma. Essa terceira via machadiana seria a superação (no sentido hegeliano) tanto da abstração romântica quanto da concretude morta do naturalismo.

O caráter fugidio da prosa machadiana advém justamente dessa recomposição estética, que soube (re)incorporar uma larga tradição em um novo solo. Seus narradores e personagens-narradores não padecem do mal naturalista: não esconder nada ao leitor nem esquecer o menor detalhe⁵¹. Mais ainda: eles fazem troça dos principais mandamentos naturalistas, como se verá, por exemplo, nos contos “D. Benedita” e no já citado “Verba testamentária”.

Machado não sucumbiu diante dos vários problemas que lhe foram colocados. O passo adiante que foi dado pelo autor no sentido de superar um tal estado de coisas teve como um dos pilares a consciência de que a estética naturalista, na contramão do progresso, contribuiria para reafirmar a ordem posta pelo capitalismo de sua época. Seja intervindo através de textos críticos ou por meio de seus contos e romances, Machado estava ciente de que o necessário questionamento do *status quo* precisava se firmar em bases consistentes. No seu projeto estético da maturidade, tal ideiação se concretizou em textos em que uma dialética viva nos mostra a realidade, com todas as suas contradições:

(...) o realismo de Machado supera a imediatez, sem, contudo, excluí-la. (...) Machado tanto recusou a fixação naturalista na aparência, quanto a fixação idealista na essência, sua obra nem reproduz mecanicamente a imediatez da

⁵¹ O trecho do texto crítico de Machado de Assis ao livro *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, que contém essa ideia, versa sobre a recepção positiva do livro, na qual o público elogiava uma obra em que o narrador possuía um caráter hiperomnisciente: “Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada?” (ASSIS, 2015, v.3, p. 1207).

vida, nem dá as costas a ela, como se fosse possível produzir uma arte totalmente independente e livre do mundo (CORRÊA, 2015, p. 44).

2.2 – “UMA VISITA DE ALCIBÍADES”

Se os contos de *Papéis avulsos* fossem colocados em ordem cronológica de suas respectivas publicações, antes de Machado de Assis reuni-los na coletânea, “Uma visita de Alcibíades” ocuparia o segundo posto nessa ordem. Juntamente com “A chinela turca” e “Na arca” (ambos também presentes em *Papéis avulsos*), “Uma visita de Alcibíades” foi publicado pela primeira vez na década de 1870 e marca a utilização, no conto, de um humor mais ostensivo. Será feito, em um momento posterior, um cotejamento mais apurado entre o último conto elaborado por Machado antes de ser reunido em *Papéis avulsos* (“Verba testamentária”), e o primeiro conto (“A chinela turca”). De qualquer forma, os termos da comparação podem ser estabelecidos desde já, tomando por base “Uma visita de Alcibíades”, uma das narrativas mais significativas no conjunto da coletânea.

“Uma visita de Alcibíades” foi reescrito⁵² antes de ser coligido em *Papéis avulsos*, tendo permanecido da narrativa original somente as linhas gerais da estória. A diferença entre a narrativa publicada no *Jornal das famílias* e a que se apresenta na coletânea é significativa: na publicação de 1882, o autor está mais livre para desferir seus golpes entrecortados de ironia, na contramão do texto que houvera escrito para o público feminino do periódico carioca.

Tal reestruturação operada por Machado permite avançar na discussão posta por Lukács (2010) sobre a incorporação do elemento dramático nas narrativas como componente essencial para a superação da superficialidade naturalista. A tensão neste conto se apresenta acentuada ora pela própria estrutura formal da narrativa ora pela utilização de um humor mais pungente.

A concentração própria à estrutura do conto e a utilização do efeito humorístico tornam a seleção do material a ser figurado uma atitude muito importante por parte do autor, como ressaltado quando da discussão acerca da sátira. Nádia Batella Gotlib denomina de “economia dos meios narrativos” essa característica do conto: “Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito,

⁵² O texto original foi publicado no periódico *Jornal das famílias*, em 1876. O próprio Machado de Assis comenta, em nota anexa a *Papéis avulsos*: “Este escrito teve um primeiro texto, que reformulei totalmente mais tarde, não aproveitando mais do que a ideia. O primeiro foi dado com um pseudônimo e passou despercebido” (ASSIS, 2005, p. 272).

para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (GOTLIB, 1998, p. 35). “Uma visita de Alcibíades” poderia ser localizado na produção de Machado de Assis como um dos melhores exemplos de que o autor estava em vias de atingir um novo patamar em sua escrita, mostrando uma maturidade artística na seleção e organização dos elementos centrais e acessórios em suas narrativas curtas.

Ainda que, se tratada superficialmente, a situação presente no conto se mostre extraordinária ou absurda, essa desmesura não é de modo algum contrária a uma disposição realista. Uma vez entendida a complexidade da matéria social, que é sua matéria prima, cabe ao autor escolher a melhor forma artística para figurá-la, mesmo que para tanto recorra a situações aparentemente absurdas: “Muitas vezes, diante da complexidade da vida social, o artista precisa recorrer a formas artísticas que extrapolam ou transfiguram a realidade imediata, justamente para expressar literariamente a essência real e histórica dos fenômenos cotidianos” (CORRÊA, 2015, p. 44).

Como já tratado no capítulo anterior, a oposição sem mediação entre fenômeno e essência, própria da sátira, pode levar a narrativa a formas que se manifestam, em sua superfície imediata, como estranhas à realidade. Como restou dito anteriormente, uma representação que se valha deste artifício deve ter como parâmetro a realidade mesma e sua essência objetiva, sob pena de degenerar em uma figuração grotesca e irreal. A partir de contos como “Uma visita de Alcibíades”, Machado começa a imprimir nas narrativas curtas e com um forte tom irônico a cadência própria ao seu modo de narrar, mostrando-se como um artista original. Em tal empreitada, o autor às vezes utilizava situações aparentemente surreais, sendo, embora, necessárias para o justo tratamento da complexa realidade periférica brasileira do final do século XIX:

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre a formas e estilos do passado. Todo novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social (LUKÁCS, 2010, p. 157).

O conto trata fundamentalmente do conflito entre a antiguidade e a modernidade, através de uma luta gamenha, bem brasileira, e mostra a transitoriedade das construções sociais. Machado apresenta, em uma narrativa marcada pela ironia, uma crítica a sistemas que por si sós pretendem encarnar uma saída para a difícil encruzilhada humana.

O autor de *Papéis avulsos* utiliza um expediente bem particular para contar a história: uma carta. Nas primeiras linhas do conto, já temos informações essenciais, como a data em que se passa a narrativa (20 de setembro de 1875), o remetente (Desembargador X) e o destinatário da missiva: o chefe de polícia da Corte. Alcibíades, nome a que faz menção o título, é uma referência ao general ateniense que viveu no século V antes de Cristo, e cujas características marcantes eram o modo pelo qual se vestia e sua ambição⁵³. O narrador-personagem trará à sala de sua casa o ilustre grego, em um diálogo rico e divertido.

A trama surge de uma leitura de Plutarco feita pelo narrador em sua própria casa. Ao se deparar com a história de Alcibíades nas páginas do historiador grego, o narrador-personagem se questiona qual seria a avaliação feita pelo general acerca do vestuário do final do século XIX.

Tendo-se declarado como adepto de uma doutrina religiosa de cunho espiritualista, e fazendo uso de seu arbítrio, o Desembargador determina a presença de Alcibíades em sua casa, para sanar sua dúvida trivial. Entretanto, ao invés de surgir a figura do general ateniense sob a forma espiritual, o que aparece é o próprio Alcibíades, em “carne e osso”. O choque entre a antiguidade, representada pelo grego redivivo, e a modernidade, consubstanciada na figura do narrador, sob o manto de uma situação absurda e cômica, compõe o centro da história.

O narrador com o qual o leitor se depara neste conto apresenta nuances bem características dos narradores machadianos da segunda fase, como a aparente incredulidade e o cinismo (“Convencido de que todos os sistemas são niilidades, resolvi adotar o mais recreativo deles” (ASSIS, 2005, p. 236). Ademais, este narrador tenta fazer piada do método naturalista de “nada esconder” acerca do fato ocorrido, recurso comum no autor brasileiro em suas narrativas deste período, como já foi dito. O próprio título do conto, com a presença de uma personagem histórica real (e não seu espírito, como ressaltado pelo narrador), também remete ao naturalismo de forma irônica.

Com a presença física de Alcibíades, a ideia original de questionar o grego sobre as vestes fica abandonada e o narrador se limita a responder às perguntas do general ateniense, sobre o passado e o presente do mundo ocidental. O narrador descreve um Alcibíades vaidoso e inteligente. Ao longo do conto, percebe-se que os dois interlocutores se analisam, como a querem achar o segredo um do outro.

⁵³ Informações históricas retiradas dos comentários de John Gledson ao conto, em ASSIS, Machado. **Contos:** uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Vol. I. (p. 232-240).

Receando que Alcibíades pudesse retê-lo por mais tempo que o necessário, ou levá-lo para o “outro mundo” de onde viera, o narrador trata de dissolver a conversa, alegando ter um baile para ir, ao que Alcibíades de pronto se coloca à disposição para lhe fazer companhia, com o fim de comparar as danças do passado e do presente. O narrador rejeita a ideia do grego, alegando que, trajando as vestes da antiguidade, Alcibíades pareceria um louco aos olhos dos contemporâneos.

O argumento utilizado pelo narrador para rejeitar a companhia de Alcibíades seria justamente as vestes antigas do grego, que não estariam de acordo com os trajes usados no século XIX. Ou seja, para o narrador, a inadequação do grego da antiguidade estaria no elemento mais superficial de Alcibíades (como a farda, no conto “O espelho”). Mas o contraste se fará também em relação às danças e às ideias: “Cada século, meu caro Alcibíades, muda de dança como muda de ideias” (ASSIS, 2005, p. 240). Em um tom metonímico, o narrador pretende dizer que a antiguidade, representada pela sua cultura, não serve mais ao pragmático século XIX. A intervenção direta de um antigo na modernidade parece tão surreal ao narrador que acaba por deixá-lo atônito diante da situação que presencia.

A solução encontrada por Alcibíades para resolver o conflito seria ele próprio se adequar à época com as roupas que são usadas pelos contemporâneos. Ao ver o narrador se vestindo com calças, Alcibíades fica impressionado com a roupa típica do século presente, ao que o narrador argumenta: “(...) acrescentei que o nosso século, **mais recatado e útil do que artista**, determinara trajar de um modo compatível com o seu decoro e gravidade” (ASSIS, 2005, p. 243, grifo nosso).

Os dois interlocutores se olham e se analisam. O grego fica aturdido com a diferença entre os costumes de cada época, bem como com o fato de, aparentemente, não haver nenhum indício de os modernos terem aproveitado algum legado estético da antiguidade. Alcibíades tece críticas em relação às calças do narrador (chamadas pelo grego de “canudos”) e à cor negra utilizada nas roupas (“O mundo deve estar imensamente melancólico, se escolheu para uso uma cor tão morta e tão triste” (ASSIS, 2005, p. 245). Diante dessas observações, o narrador se sente ofendido, dizendo ao destinatário da carta “(...) note V. Ex^a, ainda que o nosso tempo nos pareça digno de crítica, e até de execração, não gostamos de que um antigo venha mofar dele às nossas barbas” (idem, p. 244). E continua, dizendo a Alcibíades:

Meu caro, tu podes certamente exigir que o Júpiter Olímpico seja o emblema eterno da majestade: é o domínio da arte ideal, desinteressada, superior aos tempos que passam e aos homens que os acompanham. Mas a arte de vestir é outra cousa. **Isto que parece absurdo ou desgracioso é perfeitamente ra-**

cional e belo, — belo à nossa maneira, que não andamos a ouvir na rua os rapsodos recitando os seus versos, nem os oradores os seus discursos, nem os filósofos as suas filosofias. Tu mesmo, se te acostumares a ver-nos, acabarás por gostar de nós (...) (idem, p. 244, grifo nosso).

O último acessório utilizado pelo narrador, que dá a Alcibíades uma esperança de que houvesse algum traço dos antigos herdado pelos modernos, é o chapéu. Ao ver o seu interlocutor colocar o utensílio, Alcibíades cai morto, constatando que não havia mesmo nada que os modernos usassem que tivessem legado da antiguidade. O conto é encerrado com o pedido de providências do Desembargador ao Chefe de Polícia da Corte cabíveis ao caso que acabara de ocorrer, as burocráticas providências do século XIX.

Machado põe no centro deste conto o jogo de forças entre passado e presente, o que pode ser interpretado, de um lado, como um balanço artístico sobre a incorporação da tradição literária, e, de outro, como um questionamento sobre a transitoriedade das convenções sociais. Para tanto, o autor brasileiro lança mão de várias oposições: a pírrica/a dança contemporânea, as vestes antigas/as vestes novas, a religião pagã/o espiritualismo, o grego (morto/vivo) inteligente e digno, que acaba por se mostrar, assim como o próprio narrador, um hipócrita e dissimulado.

O século XIX é observado por um grego da antiguidade, por um terceiro, estranho a um tempo passível de crítica, como admite o próprio narrador. Existe uma preocupação que permeia o conto: qual seria o papel do patrimônio cultural na modernidade? Para tanto, são colocados, lado a lado, sem intermediação, um representante da antiguidade e um da modernidade. A avaliação final de uma narrativa conduzida pelo discurso do Desembargador é pessimista: não há nos tempos modernos nada que diga respeito ao acúmulo formado ao longo da história. O próprio conto, em sua totalidade, e a narrativa de Machado de Assis, tomada em conjunto, parecem contradizer esse pessimismo, ao reincorporar, em textos de muitos matizes, o vasto patrimônio cultural da humanidade, fugindo, assim, tanto à moda naturalista vigente, quando ao culto pedante à antiguidade.

O naturalismo, produto cultural típico desse tempo defendido pelo narrador, seria evitado da tristeza percebida por Alcibíades nas cores usadas pelo próprio narrador para se vestir. Alcibíades chama a cor da roupa do narrador de “enfadonha e triste”, adjetivos que cabem perfeitamente às narrativas naturalistas, em que a descrição dá autonomia aos elementos acidentais e cuja síntese não dá a entrever uma saída para as inumanidades perpetradas pelos próprios homens.

A realidade social moderna, por mais triste que pareça, guarda em si todos os elementos que possibilitam a ela uma atitude de superação. Essa realidade foi retratada sem a profundidade necessária pelos naturalistas do século XIX, que nela só enxergaram as mazelas impingidas pelo capitalismo em fase de consolidação. Dessa forma, esses escritores retrataram uma realidade morta, insuperável, e entraram em um paradoxo ao postularem denunciar um mundo desumano e ser, ao mesmo tempo, uma forma artística que fazia coro a essa desumanidade.

Embora o narrador do conto não tenha nome, nem sejam delimitadas expressamente suas características, sua postura o remete diretamente ao modo de agir dominante de um dado século e de uma dada classe. Um século que, na fala do narrador, “determina” (assim como o naturalismo se vale do determinismo em suas obras), impondo um ritmo de vida, e um tempo que recebe a alcunha de “recatado e útil”. O discurso do narrador, que “vence” o embate com a antiguidade, está permeado de uma perspectiva conformista, que acredita que as grandes conquistas do século XIX representam o ápice da humanidade e o fim da história: “A burguesia, naturalmente, concebe o mundo em que domina como o melhor dos mundos” (MARX & ENGELS, 2010, p. 65).

Neste conto, cujo saldo parece ser pessimista, Machado aponta o lugar da literatura já no início da narrativa, quando o Desembargador descreve sua leitura de Plutarco: “(...) transporto-me ao meio e ao meio da ação ou da obra” (ASSIS, 2005, p. 235-236). O contato com uma obra de arte de um grande artista, assim, vai na contramão do pessimismo que porventura possa surgir como sentimento no leitor ao final da leitura do conto, pois o que está em jogo não é uma simples disputa entre antigos e modernos para avaliar qual dos dois períodos foi o mais decisivo para a humanidade:

Na fruição da arte, segundo Lukács, os sujeitos individuais têm a preciosa possibilidade de reabsorver algo daquilo que a humanidade (sujeito genérico, interpretado pelos grandes artistas) pôs no mundo. O indivíduo pode se enriquecer espiritualmente incorporando alguma coisa daquilo que um grupo humano (uma cultura) adquiriu em sua experiência vivida e conseguiu expressar artisticamente (KONDER, 1996, p. 30).

Antiguidade e modernidade aparecem medindo forças em um jogo dinâmico, processual, que deixa à mostra o movimento da realidade objetiva, entrando, assim, em colisão com o discurso fatalista do narrador. A síntese que pode ser depreendida é mais rica que aquela que jaz nos romances naturalistas, e dá ao leitor a oportunidade de conhecer (para, em última instância, superar) uma realidade cada vez mais reificada: “A obra é autoconsciência da socieda-

de porque revela a sociedade a si mesma, evidencia tudo aquilo que a sociedade procura ocultar” (BASTOS, 2011, p. 34).

Deixando de lado o excesso naturalista, até mesmo para que seu conto não descesse a um mero retrato grotesco em que o movimento e a relação entre a antiguidade e a modernidade seriam anulados, a narrativa é balizada por um *continuum* dialético, e oferece ao leitor uma via de superação. O diálogo entre um passado morto que insiste em se fazer presente e uma modernidade decadente põe em xeque a ordem administrada e um discurso fatalista, que prediz o final da história:

(...) a obra literária não diz que o conhecimento é impossível ou que não há verdade, mas sim que a tensão verdade/mentira é mediada pelas situações humanas. Daí a qualidade irrecusável da literatura enquanto coisa política. Ela abre-se ao mundo questionando as verdades estabelecidas, chamando a atenção para a ideologia das verdades ou as verdades da ideologia (BASTOS, 2011, p. 44).

Como dito ao início da análise, a via escolhida por Machado para fugir à rigidez naturalista toma corpo na utilização do humor. Neste conto da década de 1870, vê-se que, de forma embrionária, o humor vai tomando forma nas narrativas machadianas, consolidando-se como viga mestra do realismo do autor, como será estudado no capítulo 3.

2.3 – “D. BENEDITA”

A luta entre o novo e o velho, tema que perpassa a narrativa de “Uma visita de Alcibíades”, volta à cena no conto D. Benedita. Ainda adotando a polarização e o movimento entre um eixo e outro (euforia/frieza, negação/aquiescência, partida/estada, submissão/autonomia, afeto/repulsa, entre outros), Machado de Assis dará um curioso subtítulo ao seu conto: um retrato. Além de fazer referência à figura de um dos personagens da narrativa, o subtítulo parece demonstrar a intenção do autor em reafirmar o seu método, ainda em processo de consolidação. Machado desenha retratos a seu modo: sem o excesso descritivo naturalista, que tanto criticou, o autor mostra a vida de D. Benedita, uma senhora de meia idade que se vê na posição de chefiar sua família em virtude da ausência de seu marido.

Machado trata de tudo aquilo que orbita a história de D. Benedita (em particular, a relação com sua filha Eulália), discernindo com precisão, em uma narrativa um pouco maior do que aquelas analisadas até agora, os elementos centrais dos acessórios. O resultado é um conto em que nos é apresentado um quadro muito rico, do qual pode ser depreendido um dos temas centrais das sociedades capitalistas do século XIX: as questões relativas ao gênero feminino. O conto é narrado em terceira pessoa, demonstrando, por parte do autor, um completo domínio das situações apresentadas, sem utilizar o tom monográfico, tão caro aos naturalistas: “As questões centrais da época emergem não da descrição pura do ambiente social, e, sim, ao contrário, o ambiente social se constrói no conjunto das ações recíprocas dos personagens, para cuja caracterização a descrição se torna necessária” (COTRIM, 2016, p. 323).

Publicado em 1882, na revista *A Estação*, “D. Benedita” é dividido em 4 partes. Há neste conto uma série de elementos que indicam a transição por que passava Machado na década de 1880. O humor, por exemplo, é um tanto mais comedido e elegante, se comparado aos textos da década de 1870. Há nas narrativas trabalhadas nesse último período características que marcam não só a unidade interna dos livros publicados, como também imprimem coesão à totalidade da obra do escritor brasileiro. Conforme já indicou Silvano Santiago, no ensaio “Retórica da verossimilhança”, nas obras de Machado de Assis (em especial, no romance pós-1880), é exigida do leitor uma reflexão sobre a totalidade, o que pode ser aplicado, consideradas as diferenças estruturais, ao conto, em especial a *Papéis avulsos*:

Já é tempo de se começar a compreender a obra machadiana como um todo coerentemente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas e sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente (SANTIAGO, 1978, p. 29-30).

Santiago afirma, no mesmo ensaio, que “o personagem feminino mais carregado dramaticamente para Machado de Assis é a viúva” (SANTIAGO, idem, p. 34), citando Lívia, personagem do romance *Ressurreição* (1872). O conto D. Benedita trata da história de uma “quase viúva”, uma vez que seu esposo se encontra ausente na maior parte do conto, vindo a morrer somente ao final da narrativa: “(...) desde muito, antes mesmo da morte do marido, pode-se dizer que era viúva” (ASSIS, 2005, p. 159). Ademais, a narrativa mostra como a volubilidade da personagem, que está em uma situação mais complexa do que aquela vivida por Lívia no romance de 1872, se apresenta nesse novo contexto: “a situação agora é outra, provocada pelo abandono explícito do marido, que preferiu viver com outra mulher (esta realmente viúva) a manter a vida conjugal com ela” (MARETTI, 1994, p. 124). A ausência do patriarca, como será visto no decorrer da argumentação, por si só, não fere de morte o patriarcado, uma vez que a própria estrutura da sociedade se rearticula para a manutenção da ordem vigente, na qual cabe à mulher apenas aceitar seu papel de submissão: “Eu acho que devo usar um pouco da minha autoridade; **mas não quero fazer nada sem que você me diga**. O melhor seria se você viesse cá (ASSIS, 2005, p. 141-142, grifo nosso).

Na esteira da narrativa analisada anteriormente, o conto é permeado com ironias que demonstram a intenção do próprio texto em reafirmar explicitamente seu grau de conexão com a realidade: “Quanto à família, era impossível ser mais amável; ao menos, a impressão que deixou na alma de D. Benedita foi intensíssima. Uso este superlativo, porque ela mesma o empregou: é um documento humano” (ASSIS, 2005, p. 153); “Quanto à irmã solteira era uma flor, uma flor de cera, outra expressão de D. Benedita, que não altero com receio de entibiar a verdade” (idem, p. 154). Todavia, apesar do apelo irônico ao documento e à exatidão dos fatos tais como transcorreram, o esguio narrador⁵⁴ utiliza muito mais o jogo dinâmico de caracteres, dando ênfase à ação mútua dos personagens principais, articulando-os em um todo com-

⁵⁴ Para ficarmos com um exemplo do modo pelo qual o narrador se movimenta através do conto, quando da descrição de Eulália, filha mais velha de D. Benedita, em determinado trecho, é feita uma reflexão sobre o papel do escritor: “Convenho que nem todas essas particularidades podiam estar nos olhos de Eulália, mas por isso mesmo é que as histórias são contadas por alguém, que se incumbe de preencher as lacunas e divulgar o escondido” (ASSIS, 2005, p. 138).

plexo, do que a estética do inventário cara ao naturalismo, cuja principal característica é a sobreposição de elementos descritivos.

Mais forte que nos outros contos, em “D. Benedita” é reafirmada a desnecessidade do excesso de cores para pintar uma cena: “A pintura do retrato, anunciado como objeto do conto “Dona Benedita”, é feita naturalmente, sem o emprego de qualquer efeito especial, ou seja, com o apoio de uma *narrativa em formato convencional*” (CINTRA, 2008, p. 119, grifo original). Em várias partes o narrador comenta seu próprio modo de contar a história, fazendo uso de um discurso metalinguístico:

Deixemo-las almoçar à vontade; descansemos nessa outra sala, a de visitas, **sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto.** Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário, são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados (ASSIS, 2005, p. 137, grifo nosso).

A primeira parte do conto é iniciada com uma ironia: o narrador compara a polêmica discussão sobre a idade da personagem central do conto ao ato de governar. Esta primeira seção é dedicada à descrição⁵⁵ do jantar de 42 anos de D. Benedita, realizado exatamente a 19 de setembro de 1869 (um domingo), em uma casa no Campo da Aclamação. O narrador, ao lado da dissertação cômica sobre a idade de D. Benedita, trata de afirmar desde o início que a personagem sempre foi “um padrão de bons costumes”, sendo possível complementar sua imagem com os adjetivos utilizados pelo narrador do conto “Uma visita de Alcibíades” para descrever seu século: “recatada e útil”. Política, trivialidade e moralismo são colocados horizontalmente em um primeiro plano, para depois serem reorganizados e valorados. Todo o primeiro parágrafo é escrito em tom de galhofa, em um verdadeiro leilão de idades de D. Benedita, para, logo em seguida, ser tudo desfeito pelo narrador, que revela a exata data de nascimento da personagem.

A idade, aliás, será um elemento importante na economia do texto. A tríade familiar – D. Benedita, e seu casal de filhos: Eulália e um garoto cujo nome não chega a ser revelado – será alvo de análise de suas respectivas idades (“A coisa mais árdua do mundo, depois do ofício de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita (ASSIS, 2005, p. 127); (...) a moça, Eulália,

⁵⁵ Descrição aliás feita sob o manto do elemento dramático. Este aparece, entre outras passagens, na descrição do jantar de aniversário de D. Benedita, em que o uso dos tempos verbais dá vivacidade panorâmica e dinâmica à cena, privilegiando as ações humanas em detrimento da autonomia dos objetos, dando a impressão de se tratar, como colocado por Maria Lídia Maretti (1994, p. 123), de uma cena de teatro.

contando dezoito anos, parece ter vinte e um, tal é a severidade dos modos e das feições” (idem, p. 128); “Deixemos o filho, que nos não importa, um pirralho de doze anos, que parece ter oito, tão mofino é ele” (idem, p. 137). Todos eles aparentam ter outra idade, o que lança, desde o início, uma dúvida latente quanto aos três personagens, à relação entre eles, e sobre qual a natureza estrutural dessa família.

O jantar de aniversário de 42 anos de D. Benedita, inclusive, é o palco que dá início à narrativa propriamente dita. Estão presentes nesse jantar familiares e amigos de D. Benedita e a aniversariante conversa vivamente com uma amiga, D. Maria dos Anjos, apresentada como uma senhora gorda e risonha, mãe de Leandrinho, um bacharel em direito. D. Maria dos Anjos terá sua importância ressaltada no decorrer da história: ela é uma espécie de complemento necessário, em um primeiro momento, a D. Benedita, constituindo o núcleo contra o qual Eulália se colocará em oposição. A primeira parte do conto é dedicada a narrar a relação entre as duas senhoras e o sentimento da aniversariante em relação à ausência de seu marido, além de fazer alusão a um possível arranjo matrimonial entre os filhos de D. Benedita e D. Maria dos Anjos.

A parte central desta primeira seção do conto é o brinde feito por Leandrinho à memória do esposo de D. Benedita, o Desembargador Proença, que se encontrava ausente em virtude ter sido nomeado pelo ministério Zacarias⁵⁶ para assumir o cargo público no estado do Pará. A lembrança do marido causa extrema comoção em D. Benedita, que tem de se retirar da sala aos prantos, sendo ajudada por D. Maria dos Anjos. A reação da personagem é alvo de conversa entre os convidados, em que surge a hipótese, aventada por um “sujeito” (o que ressalta o caráter apócrifo da denúncia), de o Desembargador ter relações com uma viúva no estado onde trabalhava. A primeira parte do conto é encerrada por outra trivialidade: uma discussão, iniciada pelo cônego, sobre qual seria o melhor dos doces.

⁵⁶ De acordo com Maria Lúcia Maretti: “O gabinete ministerial de Zacarias (o terceiro presidido por ele) foi formado em 3 de agosto de 1866, permanecendo no poder até a volta dos conservadores (após seis anos de ostracismo), que se deu em 16 de julho 1868 com a formação do gabinete do Itaboraí. Nesta data do aniversário de D. Benedita (19 de setembro de 1869), presume-se então que o seu marido já não mantinha o cargo de Desembargador no Pará, para o qual havia sido nomeado: nas províncias do Império, o ‘provimento de cargos públicos significava quase sempre expressão de influência política’ (LYRA, Heitor. História de D. Pedro II (1825-1891): volume 1º - Ascensão (1825-1870). São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, Companhia Editora nacional, 1938, p. 519). A sua permanência naquela província teria se dado, conforme o próprio conto, graças aos amores de ‘uma viúva’. E o Dr. Leandrinho é um bacharel, recém-formado em Direito, conservador, e está à espera de ‘uma promotoria, agora, se o Itaboraí não deixar o Ministério’ (O.C, II, p. 314). Cabe lembrar ainda que tal gabinete se manteve até 29 de setembro de 1870, quando foi substituído pelo Marquês de São Vicente. **A influência político partidária é então inegável nos dois casos**” (MARETTI, 1994, p. 113, grifo nosso).

A segunda seção do conto, ao passo que adentra na psicologia de D. Benedita, apresenta um narrador extremamente ativo. No dia seguinte ao jantar, a personagem central pensa em escrever uma carta a seu esposo, narrando a comemoração do dia anterior. Neste momento, o narrador toma as rédeas do conto e trata de descrever as feições de D. Benedita, pintar seu retrato. Ainda na contracorrente da moda naturalista, é descrita uma personagem cuja marca principal é a imprecisão: D. Benedita não é gorda nem magra, utiliza “cinco ou seis anéis” nos dedos, possui uma boca “daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas” (ASSIS, 2005, p. 134). Ao retratar D. Benedita, o narrador se mostra extremamente ativo e opinioso, como se fosse um espírito muito vivo, à maneira de um Alcibíades: “eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos” (idem, p. 134). D. Benedita passa o dia posterior ao seu aniversário dispersa em pensamentos, tarefas domésticas, e recebe a visita de D. Maria dos Anjos.

Nesta mesma parte do conto, entrará em cena a figura de Eulália, filha mais velha de D. Benedita, na qual estará o contraponto à personagem central. O retrato de Eulália também é pintado pelo narrador, e mostra um caráter substancialmente diverso daquele exposto na figura da mãe. O narrador apresenta uma Eulália triste naquele dia: “Não era, todavia, a tristeza dos débeis e indecisos; era a tristeza dos resolutos, a quem dói de antemão um ato pela mortificação que há de trazer a outros, e que, não obstante, juram a si mesmos praticá-los, e praticam” (ASSIS, 2005, p. 138). A força deste trecho, conjugada à passagem subsequente, já citada, na qual o narrador reflete sobre o ato de contar histórias, dão a dimensão de uma personagem feminina em tudo diferente às figuras de D. Benedita e D. Maria dos Anjos, e resulta na principal locução formulada por Eulália sobre a situação por ela vivida ante os acontecimentos que terá de enfrentar – “isto acaba”: “Os olhos de Eulália não manifestam somente tristeza, porém. Há um ‘sinal de esperança’ que os ilumina, compondo outra alusão evidente ao futuro como direção para a qual ela se volta, se empenha. Trata-se de uma perspectiva contrária à da mãe (...)” (MARETTI, 1994, p. 121).

A conversa entre D. Benedita e D. Maria dos Anjos é presenciada por Eulália, que parece não ter paciência para aquelas formalidades entre duas mulheres de meia idade típicas da burguesia carioca do século XIX. O narrador assim descreve a despedida de Eulália e D. Maria dos Anjos, que passara boa parte da conversa reparando na filha de D. Benedita: “Uma e outra mediam-se, estudavam-se, começavam a compreender-se” (ASSIS, 2005, p. 141). A postura ativa de Eulália e sua atitude de rejeição ante a relação efusiva entre as duas senhoras indica uma oposição pulsante no conto, o que redundará na rejeição pela jovem do casamento arran-

jado pelas duas senhoras para ela. A firmeza de espírito de Eulália é tão estranha ao narrador que ele chega a indicar nela uma faceta masculina (“Que era uma tristeza máscula, era (...”). A filha de D. Benedita demonstra ao longo do conto não ter vocação para os “cumprimentos de estilo”, as “palavras doces” e os “afagos de fachada” com os quais D. Benedita e D. Maria dos Anjos se agraciavam mutuamente.

A penúltima parte do conto mostra como D. Benedita tenta fazer prevalecer sua vontade sobre a filha, não facultando a Eulália a opção de não casar com Leandrinho. Na carta enviada ao marido, D. Benedita pede auxílio ao Desembargador para decidir sobre o destino da filha, em especial sobre o casamento de Eulália e o filho de D. Maria dos Anjos; agora, diante da recusa de Eulália, a senhora dispensa a opinião do marido e decide sozinha que o melhor para Eulália seria o casamento arranjado. Auxiliada pelo cônego Roxo, que “louvou as qualidades do candidato, as esperanças da família, as vantagens do casamento” (ASSIS, 2005, p. 145), D. Benedita insiste em casar Eulália com o melhor pretendente disponível no mercado, na visão do cônego e da esposa do Desembargador. Eulália trata de resistir como pode, mostrando-se resoluta em sua decisão de rejeitar o arranjo matrimonial. D. Benedita assim descreve a atitude da filha em fazer frente à sua posição materna: “Tinha que ver! Um tico de gente, com fumaças de governar a casa!” (idem, p. 146).

O auge do confronto mãe/filha se dá quando D. Benedita, antecipando-se à reação de Eulália sobre o casamento forçado, acredita que a filha estaria desgostosa por ter seu desejo contrariado. Ao invés disso, Eulália se mostra bastante positiva ante a atitude autoritária da mãe, o que causa indignação a D. Benedita, que chega a pensar que “a pior coisa do mundo era ter filhas. Os filhos ainda vá: criam-se, fazem carreira por si; mas as filhas!” (ASSIS, 2005, p. 148). Essa atitude de Eulália reverbera na mãe, que começa a agir de modo diferente, mais carrancudo, e isso passa a refletir na amizade da esposa do Desembargador com D. Maria dos Anjos.

O motivo de a filha de D. Benedita rejeitar o casamento com Leandrinho era o fato de que a moça estava apaixonada por um oficial da marinha, cujo retrato guardava dentro de uma gaveta. A resolução da filha em permanecer fiel ao seu desejo a mantém inerte à labilidade (BOSI, 2014) de D. Benedita, expressa, entre outras passagens, no fato de que a esposa do Desembargador era uma senhora que “Tinha saudades, não sabia bem de que, e desejos, que ignorava” (ASSIS, 2005, p. 150). A mãe de Eulália decide ir ao Pará, junto com a filha, com o fim de encontrar o Desembargador, em um acesso de coragem que a fazia reafirmar sua vontade autoritária em relação ao destino da filha. Eulália, por sua vez, conhecendo o modo de

agir da mãe, não se abala com a decisão de D. Benedita, repetindo consigo que isto acabaria, ou seja, que a volubilidade da mãe não faria com que a situação perdurasse por muito tempo.

O conto é encerrado na quarta seção, com o narrador explicando, em quadros muitos rápidos, o destino de D. Benedita e sua filha. Pouco antes da viagem programada ao Pará, Eulália faz amizade com uma família que residia no Andaraí. Dentre os membros dessa família estava o primeiro tenente Mascarenhas, oficial da marinha por quem a filha de D. Benedita nutria seu sentimento. Deslumbrada com a família e também com o oficial, a própria D. Benedita cede e, ao receber o pedido de casamento para sua filha pelo tenente, a mãe de Eulália desiste de querer impor sua vontade, abandonando de vez seu desejo de casar a filha com Leandrinho. A cena é narrada como se o pedido de casamento fosse endereçado à própria esposa do Desembargador Proença.

O narrador chama atenção para a velocidade com que esses acontecimentos finais se deram na vida de D. Benedita e de sua filha, assinalando nesse caráter veloz um ponto obscuro da narrativa. A mãe de Eulália cede de seu desejo rapidamente, sem guardar nenhuma sombra de remorso, e assume a seu modo a responsabilidade por liberar Eulália para realizar o sonho de se casar com o pretendente escolhido pela filha. Ainda assim, o casamento só se efetiva depois de chegada a anuência do Desembargador via carta, uma vez que ele não pôde comparecer pessoalmente à celebração em razão de estar doente (o que parece suspeito à princípio, soando mais como uma desculpa, mas faz sentido com a confirmação de sua morte duas semanas após o matrimônio da filha).

O casamento se dá sem a presença do antigo pretendente e sua mãe, D. Maria dos Anjos, que tenta achar na memória alguma ação da sua parte que tenha feito a antiga amiga se afastar e mudar radicalmente em tão pouco tempo. A explicação dada pelo narrador é que D. Benedita havia simplesmente esquecido de convidar a antiga companheira.

Duas semanas após o casamento, chega a notícia da morte do desembargador, atestando oficialmente o *status* de viúva a D. Benedita, que “chorou todas as lágrimas de uma esposa austera e fidelíssima” (ASSIS, 2005, p. 158). Algum tempo depois, Eulália segue seu destino junto ao oficial Mascarenhas, e D. Benedita chega a ser cortejada por um negociante e por um advogado: “A sociedade incutiu-lhe outra vez a ideia do casamento, e apontou-lhe logo um pretendente, desta vez um advogado, também viúvo. – Casarei? não casarei? (idem, p. 159). O conto, após apresentar todos esses últimos acontecimentos em alta velocidade, encerra-se com uma imagem bem particular: “D. Benedita acaba por se defrontar com sua própria consciên-

cia, que se apresenta sob a forma da fada que presidira ao seu nascimento e que lhe diz finalmente ‘Meu nome é **Veleidade**’” (MARETTI, 1994, p. 114, grifo nosso).

Em seu saldo, o conto delinea um retrato muito amplo e ambíguo (entre outras razões, porque irônico) sobre o papel da mulher, seja como responsável por cuidar de uma família inteira, sem ter o auxílio da figura masculina, considerada essencial pelas convenções sociais, principalmente na sociedade do século XIX, ou da nova mulher, que não aceita as imposições colocadas por essas mesmas convenções e contra elas se insurge. D. Benedita é um possível retrato de uma sociedade paternalista e autoritária. Apesar de o final da narrativa rebaixar D. Benedita a um adjetivo, essa imagem *gauche*⁵⁷, embora pareça desalinhada com o andamento do conto tomado como um todo, não retira a grandeza da situação narrada, que dá conta de uma realidade contraditória, revelando-a em toda sua extensão.

D. Benedita carrega em si um condicionamento social, tanto ao ocupar um lugar passivo em uma determinada estrutura social, como a ser ativa na reprodução, ainda que inconsciente, de sua posição nessa mesma estrutura. Quando se vê “livre”, a viúva do Desembargador não sabe o que quer, nem poderia saber, pois a ela não foi dada a oportunidade de agir sem a presença de um homem. De outro lado, essa estrutura passiva vai muito ao encontro dos desejos de D. Benedita, porquanto a ela só é possível exercer sua face arbitrária por estar em uma posição que, apesar de menor, é extremamente cômoda.

Ao se deparar com a morte do marido, a viúva do Desembargador vê em Eulália a chance de realizar como mulher o que a ela não fora permitido. Essa reconciliação aparente é manchada pela já citada labilidade D. Benedita. O que pode estar por trás da instabilidade emocional da personagem central é a própria inconstância de uma classe que pode ser representada metonimicamente pela família de D. Benedita. Uma classe que é cega para a realidade, como quando é mostrada a conclusão a que chega D. Benedita ao ver pela janela a imagem de uma escrava: “Ao longe, viu flutuar e voar o pano que cobria o balaio que uma preta levava à cabeça: concluiu que ventava” (ASSIS, 2005, p. 134).

O narrador se furta a dar de pronto ao leitor um motivo fácil para explicar a labilidade de D. Benedita, e não a vincula a nenhuma causa aparente. Ao contrário, o narrador argumenta que existem motivações que simplesmente escapam ao evidente e ululante, sendo possível

⁵⁷ Ao analisar o conto, Maria Lídia Maretti comenta: “Entendo este final como uma concessão feita ao leitor, atípica no melhor Machado, e que se explicaria talvez pela data da publicação do conto, em que o escritor não estaria tão hábil na exploração de suas alegorias, pelo menos não como em um *Quincas Borba*, por exemplo, em que este tipo de coisa não acontece” (MARETTI, 1994, p. 128).

inferir que em literatura nem tudo pode ser explicado através da determinação arbitrária proposta pelos naturalistas. Os pontos obscuros da narrativa atuam nesse sentido, de colocar em dúvida aquilo que estava em vias de ser tomado com certo. Até por isso mesmo o arremate do conto soa estranho, se cotejado com a narrativa tomada como um todo.

O retrato que nos é apresentado, portanto, em nada remete à hirteza fotográfica, em respeito à própria realidade refletida, que é dinâmica e processual. A ironia que cruza a narrativa do começo ao fim tenta esconder o drama latente que é resultado dos conflitos apresentados em um primeiro plano, na própria figura de D. Benedita e em sua luta com Eulália, e, em um plano mais amplo, no papel da família de D. Benedita, frente à sociedade.

A instabilidade de D. Benedita não se explica por si só, sendo a falta do referente masculino apenas uma de suas causas, não se restringindo a ela. A “sucessão de planos truncados” que organiza os objetos da casa de D. Benedita, como colocado pelo narrador, também parece presidir a vida da personagem e suas relações, remetendo a classe à qual pertenciam, reunidas aí todas as suas contradições.

Desse modo, Machado consegue abordar um tema complexo e traçar os vários pontos de conexão que compõem um amplo quadro social. Para captar as várias implicações que surgem na história de D. Benedita, uma mulher de meia idade, pertencente à elite brasileira no século XIX, Machado dispensa uma narrativa que se vale do “recenseamento do cotidiano”, focando sua narrativa na tensão dramática que surge dos conflitos entre os personagens. Por ter optado por figurar a ação de caracteres humanos, o autor brasileiro foi capaz de articular uma narrativa bastante sofisticada, que, fazendo uso do humor, consegue retratar a realidade histórica humana em sua dinâmica processual.

2.4 – “CHINELA TURCA”

Começamos refazendo um pequeno balanço da produção de Machado de Assis, dentro dos contos que compõem *Papéis avulsos*: “A chinela turca” foi publicado a 14 de novembro de 1875, sendo, portanto, o primeiro conto a ser escolhido pelo autor para compor a coletânea publicada em 1882. Os sete anos que separam a publicação do conto que ora analisamos com a época da publicação de *Papéis avulsos* (tendo em mente ainda a publicação das *Memórias póstumas* em 1881), dão uma ideia da extensão da guinada levada a cabo por Machado nesse período, que pode ser considerada como uma inflexão dentro de sua obra tomada em conjunto. A reunião dos contos na coletânea de 1882, apesar da aparente disparidade que apresentam entre si, mostra o percurso literário de Machado até atingir sua “maturidade literária”, mais de uma vez relacionada ao romance, em especial às *Memórias póstumas*⁵⁸.

Tendo em vista as narrativas produzidas nas décadas de 1870/1880, pode-se considerar ainda mais uma vez que a mudança de postura empreendida pelo autor de *Papéis avulsos*, o qual foi (re)incorporando aos poucos uma gama de elementos estéticos para articular seus contos de um modo qualitativamente diverso daquilo que o próprio autor que viera produzindo até então, foi fruto de um processo, que, para ser entendido, deve-se ter em mente que a obra de Machado é mais bem compreendida quando considerada em seu conjunto. Tomando como ponto de partida os contos de *Papéis avulsos*, “Uma visita de Alcibíades” (1876) e “A chinela turca” (1875) são testemunhos disso. Aos poucos o autor brasileiro ia Tateando formas e conteúdos para solidificar sua poética, que rechaçaria em um primeiro plano tanto a pieguice de um romantismo que estava em vias de esfacelamento, quanto o imobilismo naturalista.

Como já ficou dito mais de uma vez, isso não quer dizer que Machado não tenha haurido nenhum elemento de ambas as escolas. Embora não tenha declarado adesão irrestrita a nenhum cânone, Machado, por volta da década 1880, soube reincorporar os avanços empreendidos tanto pelo naturalismo quanto pelo romantismo. O próprio autor teve a oportunidade de dizer isso em algumas ocasiões: “(...) a extinção de um grande movimento literário não impor-

⁵⁸ No ensaio intitulado “Contos de Machado: da ética à estética”, Luís Augusto Fischer mostra-se alinhado à visão de Augusto Meyer em relação ao fato de Machado ter encontrado seu elemento estético central na composição dos contos, que apresentariam em si “um universo inteiro” (FISCHER, 1998, p. 147). Segundo o crítico brasileiro, na produção de Machado, os contos autorizariam por si sós que o autor brasileiro fosse considerado um grande escritor universal.

ta a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano” (ASSIS, 2015, v. 3, p. 1231).

A década de 1870 é especialmente peculiar pois nela ainda convivem em um mesmo plano um resquício estético deixado pelo romantismo, que cada vez mais se degenera em uma fuga da realidade, e o naturalismo recrudescente, muito preocupado em fotografar os problemas sociais. A crítica empreendida na narrativa de “A chinela turca”, embora se volte mais especificamente contra o drama romântico, pode ser entendida também como um traço de realinhamento estético de Machado. O autor brasileiro, ao passo que brinca com as fórmulas universais que já haviam se transformado em senso comum e não conseguiam nem mais reproduzir a realidade nem dizer algo de novo aos leitores, procura, sempre atento ao patrimônio cultural acumulado até então, um modo original de figurar as relações sociais do século XIX. Da mesma maneira que se tem visto até aqui em relação ao naturalismo, Machado faz questão de pontuar sua narrativa com vários clichês, ironizando a estética romântica, que, quando exagerava nas cores para retratar determinada situação, apresentava obras enfadonhas, como a que será apresentada ao personagem central do conto a ser analisado.

O conto “A chinela turca” trata de uma digressão literária durante a exposição oral de um drama de feição abertamente romântica: o bacharel Duarte recebe a visita de um confrade seu, o major Lopo Alves, o qual vai até a casa do bacharel para apresentar uma obra, de autoria própria. Duarte, que estava pronto para ir a um baile encontrar com Cecília, moça com a qual flertava, vê-se obrigado a acolher o major, que resolve ler a obra a seu amigo, pedindo a ele uma avaliação sincera do drama.

O que o major almejava era uma avaliação crítica do drama (um manuscrito de nada menos que cento e oitenta páginas) pelo seu amigo. O bacharel Duarte se vê em uma situação difícil: sua vontade é ir ao baile e encontrar Cecília. Todavia, dispensar o major, descrito pelo narrador como um dos sujeitos mais maçantes de seu tempo⁵⁹ e que, além disso, era parente da moça, seria um disparate em face do objetivo inicial do bacharel.

Ambos os personagens vão para o gabinete de Duarte e começa a leitura pelo major. A tese do bacharel é confirmada e o ouvinte se mostra impaciente diante da ruminação literária que se lhe apresenta: “Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do

⁵⁹ O ano em que se passa a narrativa é 1850. A morte de Nicolau B. de C., no conto “Verba testamentária”, a ser analisado em seguida, se dá em 1855. A década de 1850, além de ter apresentado um avanço econômico geral no país, foi um período de relativa tranquilidade institucional, que intermedeia um período de várias convulsões sociais e a Guerra do Paraguai.

autor” (ASSIS, 2005, p. 103). A leitura, como previsto por Duarte, alonga-se, causando nele irritação: “Os sentimentos do bacharel não faziam crer tamanha ferocidade; mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos” (idem, p. 104).

A história se interrompe quando começa o devaneio do bacharel Duarte. Terminada a leitura, o major sai sem dar maiores explicações e logo em seguida chega na casa do bacharel um homem baixo e gordo, que se dizia policial, alegando haver um delito grave: pesaria sobre Duarte a acusação do furto de uma chinela turca. Em um tom kafkiano, em que o acusado desconhece por completo o termo em que é processado, Duarte não chega a se sentir, a princípio, ofendido com a acusação: “Concluiu que havia equívoco de nome, e não se zangou com **a injúria irrogada à sua pessoa, e de algum modo à sua classe, atribuindo-se-lhe a ratonice** (ASSIS, 2005, p. 105, grifo nosso).

Começa a ser contada então uma história paralela, que só existe na cabeça do bacharel, e que é fruto da repercussão do melodrama ultrarromântico ouvido há pouco pelo bacharel. Duarte encarna um drama, atuando como verdadeiro espectador-autor (CRESTANI, 2011), reconfigurando a história que lhe foi contada em um novo cenário, no qual sua subjetividade atuará de maneira ativa. A atenção aqui se volta para o receptor⁶⁰, tratado, a partir de agora, de uma forma diferente daquela levada a cabo por Machado em seus primeiros contos, nos quais tentava seduzir o leitor para que este se sentisse mais à vontade com a presença de seus narradores (FISCHER, 1998).

Duarte é, então, levado à força por outros homens, capitaneados pelo homem baixo e gordo que havia entrado primeiro em sua residência, que diz ao bacharel: “Com que então pensava que podia impunemente furtar chinelas turcas, namorar moças louras, casar talvez com elas... **e rir por cima do gênero humano** (ASSIS, 2005, p. 106-107, grifo nosso). Duarte é levado a uma casa cuja sala, pela opulência dos objetos que estavam nela, deu tranquilidade ao bacharel, uma vez que pensava não se tratar aparentemente de uma casa de ladrões. O bacharel chega à conclusão de que a chinela turca que estava sendo acusado de furtar seria uma metáfora que faria remissão ao coração de Cecília, e que toda aquela aventura seria obra de um concorrente do amor da moça.

⁶⁰ Segundo Antonino Infranca, “Como sabemos, Lukács considerava a arte também do ponto de vista de seu fruidor, que é sempre chocado pelo novo artístico, ainda que nem sempre o aceite de bom grado” (INFRANCA, 2014, p. 124). O novo ao qual é feita referência, diz respeito ao caráter genuíno, particular, específico de cada obra. Sobre o processo evolutivo da arte, o próprio Lukács diz “(...) a etapa superior não continua diretamente a precedente, como ocorre normalmente na ciência, mas em certo sentido – utilizando todas as experiências acumuladas nas obras, nos procedimentos criadores – recomeça sempre do início (LUKÁCS, 1978, p. 162).

Em seguida, é revelado a Duarte por um homem magro que o roubo da chinela, que em si não possuía nenhuma característica especial, na verdade foi um pretexto para levar o bacharel àquele lugar, sendo a alparcata um objeto de origem turca e extremamente pequeno. Duarte pergunta mais uma vez qual seria o interesse dele naquele estranho caso, ao que lhe respondem que a chinela seria um objeto de uma certa moça com a qual o bacharel iria se casar. Logo após, é trazida à presença de Duarte a dita mulher, descrita como de beleza inigualável.

Após a rápida apresentação entre os “futuros noivos”, é dito a Duarte que, além de casar com a mulher, ele deveria fazer um testamento e logo em seguida tomar veneno. O velho diz ao bacharel: “O senhor possui uma fortunazinha de cento e cinquenta contos. Esta pérola será a sua herdeira universal” (ASSIS, 2005, p. 112). Duarte reafirma que não tinha a intenção de casar, mas é ameaçado pelo velho que lhe aponta uma arma. O padre que estava na ocasião para celebrar o casamento diz ao pé do ouvido de Duarte um plano de fuga: pular a janela e cair no jardim. Ao final da fuga, Duarte chega exatamente no lugar de onde partira, e encontra o major Lopo Alves na sua frente, dizendo que acabara a leitura do drama. O último parágrafo do conto é um agradecimento irônico feito em tom clássico:

Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho **original**, substituíste-me o tédio por um pesadelo; foi um bom negócio. Um bom negócio e uma grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco (ASSIS, 2005, p. 115, grifo nosso).

Em uma aventura de quadros rápidos, que a princípio não fazem muito sentido, Machado contrapõe a narrativa que compõe o conto ao drama lido pelo major Lopo Alves. A última oração do conto “o melhor drama está no espectador e não no palco” parece remeter a uma nova postura do autor ante seu próprio trabalho: o leitor, a partir de então, não só não será subestimado, como será exigida dele uma postura ativa, colocando-se no mesmo movimento ativo que constitui a obra em si⁶¹. Esse entendimento não parece casual, uma vez que a relação público/artista é um dos centros em torno dos quais se apresenta a particularidade estética⁶², na qual confluem a singularidade e a universalidade, tanto da obra como do fruitor:

⁶¹ “Para Marx, a arte é, como o trabalho, uma negação da imediatez da natureza e uma força essencial na luta do homem para enfrentar e vencer as barreiras naturais. Como o trabalho, a arte é também uma atividade, e não meramente uma abstração, uma ideia, uma teoria ou um conceito, mas uma práxis essencial para que o homem conheça o mundo e se afirme como ser, como humano” (CORRÊA & HESS, 2015, p. 158).

⁶² A especificidade do conceito de particularidade, apresentado por Lukács em sua **Introdução a uma estética marxista** (1978), será desenvolvida no capítulo 3.

A particularidade do artista determina a forma universal da obra de arte, mas, ao mesmo tempo, a universalidade da obra deve ser superada na particularidade do fruidor, que, portanto, reconstitui uma nova forma de universalidade (...). O consenso de quem frui da obra do artista representa o momento em que o particular do artista se torna universal, de todos (...) (INFRANCA, 2014, p. 123).

Assim como o autor rejeitava a descrição pela descrição empreendida pelos naturalistas, a ação pela ação, desconectada da realidade, muitas vezes empreendida pelos românticos, também seria um reducionismo incapaz de retratar a realidade. Seria necessário, então, forjar uma nova forma de narrar, que compreendesse o complexo que inter-relaciona obra, artista e público, conjugando-o ao momento histórico que lhes dá sustentação.

No texto crítico “A nova geração”, Machado usa uma metáfora para se referir ao romantismo, dizendo que o movimento seria “um dia que acabou”: “teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço e por fim de sonolência, até que sobreveio a tarde e negrejou a noite” (ASSIS, 2015, p. 1230-1231). Na década de 1870, o autor empreendia um verdadeiro *tertium datur*, em que as duas vias principais que se colocavam diante daqueles que se propunham a escrever se mostravam insuficientes para uma figuração que desse conta da realidade, cada vez mais contraditória e complexa.

Fica cada vez mais clara, através das obras que formariam o percurso até *Memórias póstumas/Papéis avulsos*, a forja da consciência estética do contista/romancista. Pode-se mesmo dizer que a dita “maturidade literária” do autor está relacionada a um mais apurado entendimento da realidade social, a uma mudança de postura diante dela, enfim, à consciência sobre a totalidade social e sua malha de relações. Nesse sentido, o que se apresenta nessas narrativas, para além da crítica e do efeito jocoso que se mostram de maneira mais nítida em um primeiro plano, é o tratamento da matéria social e a forma pela qual ela é transformada em matéria artística. É partir desse entendimento que surge uma nova consciência acerca do próprio fazer artístico, expressa tanto na crítica quanto no trabalho estético propriamente dito:

A sociedade somente pode se exprimir através do artista, do indivíduo singular e da obra de arte singular, e não da genericidade do ser humano, como acontece no trabalho. Esta situação afasta o espelhamento estético do trabalho, mostra sua especificidade e autonomia diante do princípio fundamental e do momento originário (INFRANCA, 2014, p. 131).

O narrador de “A chinela turca”, por exemplo, é sobremaneira diverso daquele que será apresentado no conto “Verba testamentária”. As duas narrativas fazem parte do que Luís Augusto Fischer chama de “polo estético” (em contraponto com o “polo ético”) dos contos de

Machado de Assis, ou seja, um feixe estrutural dentro da obra do autor brasileiro, com margens bem flexíveis, que apresenta, entre outras características, um narrador “que chama a atenção sobre elementos do enredo e sobre si mesmo, ajuizando, filosofando, comparando, enfatizando, convocando o leitor, jogando-lhe em rosto sua precariedade, etc.” (FISCHER, 1998, p. 159), e cuja forma sobre a qual a narrativa é estruturada se mostra:

(...) especulativa, que vai da descrição crua ao delírio, da sequência de eventos no tempo à subversão da ordem temporal, num andamento que, numa palavra rápida e imprecisa (porque viciada, viciosa), poderíamos chamar de vanguardista, afinado com algumas ousadas narrativas da hora (idem, p. 158-159).

O caráter “vanguardista” ou “moderno” da narrativa machadiana é bastante diferente de tudo que já tinha sido publicado até as décadas de 1870/1880. O autor conjuga em uma estrutura complexa, inteligente e irônica várias fórmulas literárias, de diversas fontes. O novo que se apresenta, portanto, é uma superação dialética daquilo que já existia, em que os elementos “velhos” são realocados e rearticulados, dando foco ao elemento ativo e essencial da relação de homens e entre homens:

Se não revelam os traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo (LUKÁCS, 2010, p. 162).

Será sobre essa base que a crítica contra o romantismo irá se sustentar. Em um primeiro momento, coloca-se como traço mais evidente o rebaixamento do formalismo puro, como, por exemplo, pode ser lido no começo do conto “Capítulo dos chapéus” (*Histórias sem data*, 1884): “Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879. Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deslegante, um chapéu baixo” (ASSIS, 1998, v.2, p. 92). Em outro momento, serão criticados tanto o fetiche que girava em torno do tema da identidade nacional, como o retorno a um passado distante⁶³, como forma de fuga ao enfrentamento da realidade:

⁶³ Sobre o tema, Lukács coloca: “A *irratio*, que o romantismo propõe como substituto, denuncia a contraditoriedade da situação mundial do presente e busca um caminho olhando para trás, para o passado entendido como terreno de uma harmonia supostamente verdadeira, ainda pré-contraditória” (LUKÁCS, 2012, p. 182).

No ocidente como no Brasil, acabara o tempo da formulação romântica, acabara o tempo em que fazia sentido para o autor de relatos fabular sobre a identidade nacional segundo a regra mimética (romântica) e sobre heróis que atuavam positivamente no mundo, o tempo em que fazia sentido para o leitor dispor-se à leitura de tais fábulas e o aceitar o desempenho daquele personagem (FISCHER, 1998, p. 161).

Assim, a crítica apresentada pelo movimento romântico (ou o anticapitalismo romântico, nas palavras de Lukács) era tão inócua quanto a combatividade superficial do naturalismo. A superação da realidade cada vez mais reificada necessitava de uma atitude de enfrentamento que fizesse jus à complexidade do momento histórico vivido.

A crítica romântica do capitalismo (...) por vezes criticou com perspicácia as novas formas de reificação e estranhamento, todavia, para contrapor-lhes como saída e modelo estágios economicamente ultrapassados, as reificações e os estranhamentos mais primitivos, socialmente menos diferenciados (LUKÁCS, 2013, p. 672).

Seria necessário, portanto, ao escritor atinar com uma forma estética que fizesse frente à barbárie capitalista, que, de maneira incipiente, se globalizava. Por vezes, Machado tratou de “rir do gênero humano”, porquanto sabia que a complexidade do quadro que se apresentava não permitia a adoção de soluções simples. O retorno ao passado seria somente uma capitulação entre outras, naqueles que não tinham ânimo suficiente de avançar diante do cenário que se desenhava.

O novo narrador machadiano surge nesse cenário, em que seria necessária uma maior mobilidade narrativa, para ingressar nos sinuosos flancos da realidade concreta, forjada no seio do capitalismo em fase de consolidação. A forma encontrada por Machado teria de passar por um processo de depuração, do qual resultaria a incorporação do elemento dramático, trazido à baila em contos como “D. Benedita”, ou mesmo, de forma embrionária, na crítica jocosa e metaliterária que compõe “A chinela turca”. Nem tudo se perdeu do “romantismo desgrenhado” (de que fala o narrador de “A chinela turca”) encarnado no ritmo vertiginoso pelo qual é apresentado o devaneio de Duarte. A ação como centro organizador da obra por certo teve no romantismo uma grande influência.

A mudança de postura de Machado, acima mencionada, está relacionada em última instância à concepção de mundo (*Weltanschauung*) de que fala Lukács (2010), elemento essencial a todo escritor que deseje retratar a realidade em sua dinâmica processual. Enxergar a relação dialética que existe entre arte e sociedade, desse modo, é fundamental para que a própria a

arte possa ser capaz de exprimir algum aspecto da realidade concreta que diga respeito ao ser humano e sua história enquanto gênero:

Lukács coloca-se a favor de uma luta contínua para que este mundo encantado, que é a arte, produza não somente homens inteiramente engajados, mas possa, ao contrário, ser instrumento para que os homens sejam inteiros, habitantes do mundo concreto, o mundo de sua vida cotidiana (INFRANCA, 2014, p. 139).

2.5 – “VERBA TESTAMENTÁRIA”

Os contos analisados no presente capítulo apresentam uma temática diversificada, diferente do núcleo de assuntos que as narrativas tratadas no capítulo anterior parecem configurar. A constelação de contos que vai ser formando pela leitura de *Papéis avulsos* é ligada por vários eixos subjacentes, em que o próprio nome da coletânea, em tom irônico, parece jogar contra o sentido unitário existente na obra. Como dito na análise do conto “D. Benedita”, a obra de Machado de Assis configura um todo, que pode ser obliterado em um primeiro momento, dentre outros elementos, pelo tom de humor que suas narrativas geralmente apresentam. O conto ora analisado apresenta uma forte inclinação à dispersão que o título do livro que compõe parece indicar. Todavia, “Verba testamentária” possui elementos que portam vários vértices de apoio, nos quais pode-se reafirmar que existe e é operante a unidade entre as narrativas compreendidas em *Papéis avulsos*.

“Verba testamentária” foi o último conto a ser publicado, antes de ser reunido na coletânea de 1882. Neste conto, quando de sua publicação em livro, foi suprimido o subtítulo que compunha a publicação original: “caso patológico dedicado à Escola de Medicina”. Este subtítulo sugestivo adiantaria não só o caso a ser narrado como também a forma pela qual este caso seria tratado na narrativa: a história de uma inveja patológica, digna de atenção científica. Mais uma vez, lido o texto, ficará o leitor com a sensação de que recebeu um “piparote” do narrador, à maneira de um Brás Cubas, pois a patologia narrada não se esgota em si mesma, nem se procura descrevê-la com uma lupa científica.

O termo “patologia” não é estranho ao dicionário naturalista. A corrente naturalista, tendo como alicerce o método descritivo, usualmente apresenta seus objetos de análise como casos excêntricos, em que é empreendida uma tentativa de explicação científica para fenômenos que apresentam, na maioria das vezes, um fator histórico-social que escapa à análise empreendida. A escola fundada por Émile Zola, nesse sentido, flerta com a polêmica e com o escândalo: sua poética é baseada na fixação de um caso exemplar, que é usado para chocar o leitor.

A influência naturalista na literatura brasileira do século XIX se deu principalmente através do contato com as obras de Eça de Queirós, como já foi dito. Pode-se ter uma ideia, em uma passagem importante para a história do movimento naturalista português, daquilo que

para o autor de *O primo Basílio* seria o ideal do fazer artístico. Em uma palestra proferida em Lisboa em 1871, no episódio que ficou conhecido como as “Conferências do Casino”, Eça, em relação à literatura, argumentava, segundo Nelson Werneck Sodré, que: “A arte seria condicionada por fatores diversos, permanentes alguns – solo, clima, raça – transitórios outros, ligados às condições históricas” (SODRÉ, 1992, p. 77). Eça e seus contemporâneos naturalistas creditavam à ciência o *status* de ramo do conhecimento em que estariam os princípios inquestionáveis a serem utilizados para resolver os problemas da humanidade. A obra do autor português, em certa medida⁶⁴, será bem ilustrativa de como essa concepção de mundo aconteceria na prática literária.

Na contracorrente, Machado apresenta postura cética em relação a qualquer estrutura que seja alçada a esse difícil posto de resolver os problemas terrenos, colocados pelo próprio homem. O autor brasileiro, “(...) sempre inclinado a desconfiar de remédios drásticos, pretensamente capazes de curar do dia para a noite todos os males da sociedade brasileira” (KONDER, 2009, p. 107), naturalmente não se alinharia sem ressalvas a qualquer sistema (político, religioso – como a crítica contida em “Uma visita de Alcibíades” mostra –, filosófico, literário etc.), como o fez a geração naturalista portuguesa, dentre os quais estava Eça.

Machado apresenta pela primeira vez, em 1882, na *Gazeta de Notícias*, este caso patológico de inveja em termos bastante diversos daqueles que costumam transitar nas páginas naturalistas do século XIX. O central dessa discrepância é aquilo que o autor brasileiro confere em sua narrativa como determinante para o desenvolvimento da patologia do personagem central, Nicolau B. de C. Através de um caso bizarro, Machado dá foco ao processo, e não ao resultado em si, ressaltando não tanto a autonomia dos caracteres, mas a relação que eles estabelecem entre si: “(...) os objetos em literatura não podem ser mostrados apenas em seu simples em-si, mas também como mediações objetivas das relações humanas, das ações que essas relações realizam” (LUKÁCS, 1966, p. 408)⁶⁵.

⁶⁴ Em certa medida, pois, apesar de ter sido claramente influenciado por Zola e seus congêneres, Eça não aderiu ao programa naturalista sem ressalvas: mesmo que sua intenção original fosse adotar os pressupostos naturalistas como o método mais adequado para a representação da realidade, há no autor português, um escritor de quilate inquestionável (como foi ressaltado pelo próprio Machado), ao longo de sua produção literária, vários elementos que se colocam como variações positivas, que vão de encontro a uma pura adesão acrítica ao programa naturalista.

⁶⁵ Tradução livre para: “(...) los objetos no pueden presentarse en la literatura en su simple En-si, sino más bien como mediaciones objetivas de las relaciones humanas, de las acciones que las realizan” (LUKÁCS, 1966, p. 408).

O subtítulo da publicação original chama atenção por fazer menção a um expediente comum utilizado pelos naturalistas para escandalizar seu público. O texto de Machado, ao contrário, parece fazer troça de tal artifício, apresentando na história que gira em torno da inveja patológica de Nicolau B. de C. um retrato bem dinâmico, sem utilizar as cores fortes que não raro seus contemporâneos naturalistas lançavam mão para demonstrar uma tese e chocar seus leitores. Apesar de saltar aos olhos, e de ser exagerada pelo próprio narrador, sempre em tom irônico (“venho mostrar uma das maiores curiosidades mórbidas deste século. Sim, leitor amado, vamos entrar em plena patologia” (ASSIS, 2005, p. 248), a patologia em si não é, na economia do texto, nenhum subterfúgio para a demonstração de uma tese.

Lukács, em sua *Estética*, ao tratar da questão determinação/indeterminação dos objetos em literatura, considera a descrição como um elemento estético que irá resultar, quase sempre, em uma hiperdeterminação supérflua (LUKÁCS, 1966), incapaz de retratar a realidade em sua dinâmica processual. O filósofo húngaro coloca essa questão relacionada a um problema típico do século XIX: a hipermotivação (*Der Übermotivierung*). O exemplo dado por Lukács de motivação hiperdeterminada é Zola. Em *Germinal*, o escritor francês coloca como motivação do assassinato de Chaval por Etienne o alcoolismo hereditário do último, fazendo da tragédia vivida pelo mineiro “um caso de manual de patologia”⁶⁶ (LUKÁCS, 1963, p. 728), quando o acontecimento estaria suficientemente motivado, segundo o crítico húngaro, tão somente pela relação conflituosa entre os dois homens.

Machado, em sua crítica de 1878 a *O primo Basílio*, também chega a questionar as motivações nas obras de Eça de Queirós. Em *O crime do padre Amaro*, o autor brasileiro alerta para um possível erro de concepção por parte do autor português. Tendo utilizado o romance de Zola (*La faute de l'abbé Mouret*) como modelo, Eça, ao compor sua história, muda a estrutura social em que o padre do romance de Zola vivia. O autor transmuta o poder hiperdeterminativo do meio, este elemento central ao romance naturalista, e descreve um ambiente em que os padres são coniventes com desvios de conduta de natureza semelhante àquele que será cometido pelo padre Amaro:

(...) não se compreende o terror do padre Amaro, no dia em que do seu erro lhe nasce um filho, e muito menos se compreende que o mate. Das duas forças que lutam na alma do padre Amaro, uma é real e efetiva – o sentimento de paternidade; a outra é quimérica e impossível – o terror da opinião, que ele tem visto tolerante e cúmplice no desvio dos seus confrades; e não obstante, é esta a força que triunfará (ASSIS, 2015, v.3, p. 1206).

⁶⁶ “(...) verwandelt [...] die Tragödie in einen Schulfall der Pathologie” (LUKÁCS, 1963, p. 728).

Mas o melhor exemplo, na literatura queirosiana, apontado por Machado de Assis, de uma motivação hiperdeterminada é o adultério de Luísa em *O primo Basílio*. Não há na psicologia das personagens do romance de Eça de Queirós nada que justifique tal traição, que ocorre, de acordo com Machado, por duas “criaturas sem ocupação nem sentimento” (ASSIS, 2015, v.3, p. 1208). Mais ainda: a apreensão das missivas pela criada Juliana (que, segundo Machado, é o caráter mais bem construído do romance) seria o móvel externo e autônomo que subjuga Luísa e a leva ao seu desfecho trágico. Segundo o escritor brasileiro, suprimido o evento da descoberta das cartas, o romance simplesmente não existiria, pois o amante de Luísa não pretendia manter o enlace amoroso com a prima, e Jorge, marido da personagem central, estava para retornar de viagem, ocasião em que o casal poderia voltar à sua vida matrimonial rotineira, não resistindo em Luísa nenhum remorso do ato que praticara. O centro da crítica machadiana é justamente este: toda a trama dependia exclusivamente do evento da descoberta das cartas, uma motivação inflacionada. O autor português simplesmente anula o jogo de forças entre seus personagens, sendo eles, principalmente Luísa, meros títeres das circunstâncias.

É interessante o fato de as críticas de Lukács e Machado convergirem, de algum modo, nesse ponto. Obviamente, o autor brasileiro não conheceu o trabalho do filósofo húngaro nem, ao que parece, tinha simpatia (apesar de não ter deixado de estar atento, como mostra uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 13 de janeiro de 1885 (anexa ao presente trabalho), às ideias de Marx e às lutas travadas pelo movimento socialista europeu) explícita com o ideário socialista: “Machado – é claro – não era socialista. Via com ceticismo tanto a possibilidade de encaminhamento imediato de uma revolução socialista no Brasil quanto as primeiras tentativas que se faziam aqui de organizar operários (...)” (KONDER, 2009, p. 108). Um estudo mais completo sobre as concepções estéticas de ambos os autores ainda está por ser feito. De qualquer modo, ficam prejudicadas as interpretações da crítica machadiana, principalmente aquela empreendida na década de 1870, que enxergam nela um caráter moralista, conjuntural, normativo e até mercadológico⁶⁷, tendo em vista que, analisadas em conjunto, as concep-

⁶⁷ Para uma polêmica análise da crítica de Machado de Assis a Eça de Queirós, ver FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. Maria Lígia Guindin, Lúcia Granja, Francine Weiss Ricieri (Orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2008. (p. 269-280). Citem-se duas passagens desse texto em que Franchetti esboça uma defesa ao romance do autor português: “(...) no texto de Eça predomina outro tipo de linguagem (...) em que o mundo narrado é iluminado sob vários ângulos e apresentado ao leitor **composto de objetos interessantes em si mesmos**” (p. 276, grifo nosso); “(...) o que faz a especificidade de *O primo Basílio* é justamente a estruturação do texto de modo a **privilegiar a descrição** e a sucessão de cenas e episódios **em detrimento da tensão e do choque de caracteres** (...)” (p. 278, grifos nossos). Como se pode ver, são concepções analíticas completamente distintas daquelas defendidas por Machado e até por Lukács,

ções tanto do autor brasileiro quanto do filósofo húngaro relevam, ainda que distantes no tempo e no espaço, traços de contiguidade, justamente por versarem sobre questões estéticas mais genéricas: “Para o Machado de 1878, o que conta para a qualidade de uma narrativa parece ser seu aspecto dramático, a tensão criada entre personagens, a relação íntima entre os gestos narrados e o quadro psicológico que eles compõem e os explica” (FRANCHETTI, 2008, p. 276).

A análise da crítica de Machado de Assis a *O primo Basílio* segue abordando a distinção entre elementos essenciais e acessórios, tema que tem sido discutido ao longo do presente capítulo. A análise do conto “Verba testamentária” pode lançar luz sobre esse tema e a forma pela qual ele aparece concretamente na narrativa machadiana, que se vale muito mais da malha de relações entre seres humanos ativos, do que do recenseamento aleatório de objetos: “A obra de arte se concretiza como substância e representa relações causais, de modo a revelar a substância própria do desenvolvimento da própria obra” (INFRANCA, 2014, p. 135).

O conto “Verba testamentária”, como o próprio título indica, trata de como o “pobre” Nicolau B. de C. (esse adjetivo aparece já na primeira alusão feita ao personagem) colocou em seu testamento⁶⁸ uma disposição no sentido de que o seu caixão fosse fabricado por um artista específico: Joaquim Soares. Apesar de as duas figuras não se conhecerem, a prescrição foi levada a termo, quando da morte de Nicolau, tendo o fabricante de caixões dispensado a remuneração pelo trabalho efetuado, requerendo somente uma cópia do testamento do defunto. O caso repercutiu por algum tempo entre a população, vindo, depois, a cair no esquecimento.

Todas essas informações são dadas pelo narrador nas duas primeiras páginas do conto. O prosseguimento desta narrativa se dá pelo fato de haver a necessidade de ser explicitada a motivação por trás de tal disposição estar no testamento de Nicolau, como diz o próprio narrador: “Venho dizer que a verba testamentária não é um efeito sem causa” (ASSIS, 2005, p. 248). A estrutura do conto, desse modo, dará centralidade ao processo, uma vez que o “final

sendo o filósofo húngaro inclusive citado por Franchetti em seu texto. O crítico literário paulista chega a relacionar explicitamente as posições críticas de Machado à argumentação de Lukács no ensaio “Narrar ou descrever”.

⁶⁸ Outro conto que expõe uma temática parecida é o extraordinário conto “Último capítulo” (*Histórias sem data*, 1884), em que é contada a história de um homem que teve a vida marcada pelo caiporismo e, horas antes de se matar, decide explicar a razão de constar em seu testamento uma curiosa disposição: após a morte do suicida, seus bens deveriam ser vendidos e, com a renda arrecadada, deveriam ser comprados sapatos a serem distribuídos de acordo com o modo indicado no testamento.

da história” já foi dado de antemão ao leitor⁶⁹. A motivação da leitura se encontra justamente em tentar entender o processo através do qual Nicolau levou a colocar em seu testamento tal disposição.

Ao final do conto, é revelado, através de uma conversa entre a irmã de Nicolau e seu marido, que o personagem principal escolhera na verdade um dos piores artistas para fazer seu caixão, ressaltando a tendência de Nicolau para estar sempre conscientemente inclinado a figurar ao lado de uma determinada “escória social”. Joaquim Soares passa de “um dos melhores artistas”, como o próprio Nicolau descreveu o fabricante de caixões em seu testamento, a “operário modesto”, qualificativo da lavra do narrador, para então ser descrito como um sujeito cujos caixões “não prestam para nada”, sentença dita pelo cunhado de Nicolau ao final do conto.

Machado estrutura uma narrativa que, embora não utilize recursos herméticos, é suficientemente complexa para fazer frente à simplificação do mundo e do ser social operada pelos naturalistas. A abordagem ao texto, portanto, requer alguns cuidados iniciais, como delinear a figura do personagem central de modo a ter uma ideia clara de como se estrutura o centro de gravidade em torno do qual orbitam os demais elementos do conto.

À maneira das *Memórias póstumas*, o conto inicia pelo fim: o primeiro parágrafo do conto é uma citação a um trecho do testamento de Nicolau, dando instruções no sentido de que seu caixão fosse fabricado por Joaquim Soares, o que gerou revolta dos concorrentes de fabricante de caixões: “Felizmente, – e esta é uma das vantagens do estado social, – felizmente, todas as demais classes acharam que aquela mão, saindo do abismo para abençoar a obra de um operário modesto, praticara uma ação rara e magnânima” (ASSIS, 2005, p. 248). O trecho fica mais claro, como já dito, ao longo do conto, em que Joaquim Soares é descrito não apenas como um “operário modesto”, mas como um dos piores fabricantes de caixão de uma época (1855) em que a população, nas palavras do narrador, “estava mais conchegada”.

É uma fase de relativa tranquilidade⁷⁰ no Brasil, que medeia, no Segundo Reinado, o período de convulsões sociais, como a Balaiada (1838-1841) no Maranhão e a Revolução Farrou-

⁶⁹ Para o Lukács de “Narrar ou descrever”: “O verdadeiro estímulo dado pela leitura de um romance é aquele que nos leva a uma espera impaciente da evolução de personagens que já nos são familiares, do seu êxito ou fracasso. É por isso que, na grande arte épica, o fim pode ser antecipado desde o princípio” (LUKÁCS, 2010, p. 167).

⁷⁰ Tranquilidade pelo menos em relação ao plano político e institucional, cujo estado centralizador se encontrava na capital carioca: “O período que vai de 1841 a 1864 representa uma fase importante para a consolidação da monarquia no Brasil. As rebeliões regenciais da Bahia, Pará e Maranhão estavam debeladas com a ajuda do barão de Caxias, que se transformou numa espécie de herói local. Nesse mesmo momento, o Gabinete da maioridade anistiou os ‘rebeldes’ que se entregaram às autoridades e, assim, o término das rebeliões separatistas foi

ilha (1835-1845) no sul do país, para ficarmos com dois exemplos, e a Guerra do Paraguai (1864-1870). Publicado em 1882, o conto discorre sobre uma época que vivencia os processos que irão resultar, na virada da década, na Abolição (1888) e na Proclamação da República (1889). Sob a relativa tranquilidade da época narrada jazem acontecimentos que, operando subterraneamente, iriam resultar nos eventos históricos do final do século, os quais poderiam ser enxergados como epifenômenos, por estarem encobertos pela complexa gama de eventos que neles desembocaram:

Na realidade em geral – e, naturalmente, também na realidade capitalista –, as catástrofes “imprevistas” são preparadas por um longo processo. Elas não estão em rígido contraste com um pacífico andamento da superfície; são a consequência de uma evolução complexa e desigual (LUKÁCS, 2010, p. 160).

De maneira análoga, a narrativa que dá conta da vida de Nicolau e sua patologia, apesar de chamar atenção para a “falha orgânica” do personagem, tende a narrar a gênese, o desenvolvimento, a consolidação e a crise de uma excepcionalidade, bem como as relações sociais que giram em torno dela, desviando assim o foco, na narrativa concreta, do apelo à excentricidade pela excentricidade.

O conto é iniciado pela descrição do final da vida de Nicolau, um senhor de 68 anos. Logo em seguida, o narrador opera uma guinada radical, redirecionando o leitor para a infância do personagem (“o menino que aí vê”), e levando-o até a possível origem do problema que será objeto da narrativa. O narrador faz um excuro da vida do personagem, pontuando os fatos principais relacionados ao que deseja trazer a público na história de Nicolau.

A inveja do personagem principal do conto se manifesta desde sua mais tenra idade, quando ele, na infância, destruía os brinquedos de seus colegas tão somente pelo fato de eles serem melhores que aqueles que o personagem possuía, escapando da fúria do jovem Nicolau apenas os artefatos infantis iguais aos do personagem ou mesmo os de pior qualidade. Essa será a tônica da vida de Nicolau: o personagem simplesmente não suportará conviver com aqueles que, no seu entendimento, apresentem características superiores às suas.

celebrado como um novo começo, acima das possíveis divisões partidárias” (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 271). Para John Gledson, cuja tese central acerca deste conto é no sentido de que ele figura o surgimento da consciência nacional no ideário brasileiro: “A década de 1850 foi certamente para Machado um momento fulcral em que as lutas do passado foram finalmente esquecidas na euforia do *boom* econômico: a relevância que Nicolau e a primeira parte do século poderiam ter tido para o futuro foi de certo modo esquecida” (GLEDSON, 2006, p. 85).

O narrador tenta, de modo bem sagaz e cômico, traçar a genealogia do problema do personagem central do conto: o pai de Nicolau é caracterizado como “um honrado negociante (...), que viveu com certo luzimento (...), homem ríspido, austero, que admoestava o filho, e, sendo necessário, castigava-o” (ASSIS, 2005, p. 249). A hipótese da hereditariedade é descartada de pronto para explicar o problema de Nicolau. O meio no qual Nicolau vivia, aliás, era adverso às suas idiossincrasias. Todavia, a violência com que o jovem era reprimido terá repercussões, como se verá adiante.

Dentre as várias manifestações apresentadas na infância o narrador destaca uma em particular. O pai de Nicolau pleiteava um posto de capitão, vendido pelo vice-rei à época para arrecadar fundos aos cofres públicos. Um “amigo” do pai de Nicolau, outro comerciante, e, portanto, concorrente do postulante ao posto de capitão, tomou a mesma resolução do honrado negociante. Todavia, tendo pleiteado a mesma vantagem com alguns dias de atraso, o concorrente do pai de Nicolau, para não ficar atrás do rival, resolveu adquirir um posto de oficial do cais também para seu filho de sete anos, o que foi objeto de questionamento pelo vice-rei, que acabou sendo “convencido” pelo fato de o pai do menino ter dobrado sua oferta pelo cargo pretendido.

A passagem se encerra quando, na igreja em que ambas as famílias dos dois comerciantes se encontravam, Nicolau vê o filho do concorrente de seu pai trajado com as vestes de alferes. Tomado de uma raiva súbita, Nicolau parte para cima do garoto rasgando a farda do jovem oficial, à vista de todos os que ali estavam para acompanhar a celebração religiosa, originando tanto a comoção pública, horrorizada com o ato, quanto a briga entre os chefes das famílias envolvidas no caso.

A repressão é imediata: o pai de Nicolau lhe aplica surras e chega a isolá-lo (em relação ao isolamento, o mesmo artifício tentará ser usado para curar Nicolau mais tarde) por alguns meses com o intuito de corrigir a conduta do garoto, o que, como dito pelo narrador, pouco ou nada adiantou. O professor de gramática do jovem Nicolau é outra referência ao modo violento com o qual se pretendia resolver a rebeldia do personagem: a palmatória utilizada para bater no garoto só conseguiu que este reprimisse por mais tempo sua mágoa.

O isolamento de Nicolau se mostra a princípio benéfico, pela mesma razão aludida pelo bonzo Pomada, no conto anteriormente analisado, mas visto sob uma perspectiva contrária: “Se puserdes as mais sublimes virtudes e os mais profundos conhecimentos em um sujeito solitário, remoto de todo contato com outros homens, é como se eles não existissem” (ASSIS, 2005, p. 165). Ou seja, retirado o agente que provocava a ira de Nicolau, esta, obviamente,

não poderia se manifestar. Ora, se Machado não era afeito a soluções pretensamente universais para problemas complexos, tão pouco se alinhava com soluções simplistas para esses mesmos problemas. Segundo o narrador, o isolamento de Nicolau: “Foi um paliativo, e, como tal, excelente” (idem, p. 252).

Os únicos amigos de Nicolau eram, por assim dizer, a escória da cidade. Isso se deve ao fato de o desejo real por trás da patologia do personagem ser o de reafirmar-se como “melhor que seus pares”. Nesse sentido, o isolamento total de Nicolau o levaria à sua anulação, não configurando, portanto, uma solução par ao caso. Não havia, entre aqueles que compunham o grupo social de Nicolau, nenhuma sombra de conflito; pelo contrário, o que os amigos do personagem faziam basicamente era reverenciá-lo: “não só eles lhe poupavam a natural irritabilidade, como porfiavam em tornar-lhe a vida, senão deliciosa, tranquila; e para isso, diziam-lhe as maiores finezas do mundo, em atitudes cativas (...)” (ASSIS, 2005, p. 255).

A repressão sofrida inicialmente por Nicolau só aumentou a ira do personagem. Compelido a se adequar à conduta “normal” e aceitável pela sociedade, Nicolau acumula seu ódio, que recrudescer cada vez mais em uma proporção grande: “Rixas, sangue, ódios, tais eram os frutos da vida, para ele, além das dores cruéis que padecia, e que a família teimava em não entender (ASSIS, 2005, p. 252). O ódio se manifesta mais decisivamente em um dos trechos centrais do conto.

Aos vinte e três anos, Nicolau é um dos petimetres da cidade – um indivíduo que dá muito peso ao modo pelo qual se veste (chama-se atenção aqui, mais uma vez, para a remissão à vestimenta, e a preocupação com a imagem externa através do seu elemento mais superficial, como em “O espelho” e “Uma visita de Alcibíades”). A raiva do personagem central do conto é extravasada a ponto de torturar os escravos que serviam na casa e os cães que possuía. Após dormir, Nicolau se acalmava, e tratava tanto os escravos como os animais de maneira mais cordial; estes, por sua vez, sendo tratados de maneira menos brutal, esqueciam do tratamento desumano lhes fora impingido no dia anterior⁷¹.

Ora, até este ponto, em que o narrador explica muito bem o desenvolvimento da patologia de Nicolau, em nenhum momento (e isso se dá em relação ao conto como um todo também), é explicada, de modo explícito, a caracterização social de Nicolau; ou melhor: a caracterização

⁷¹ O caráter duplo da personalidade de Nicolau também remete às várias dualidades que já foram apresentadas em *Papéis avulsos*. Aqui, todavia, o tema é direcionado para a doença mental, cuja explicação no conto não se esgota só na fisiologia, e cujas repercussões sociais não são desprezadas. Outro conto nesse sentido, a ser tratado em seguida, é a famosa novela “O alienista”.

social de Nicolau é compreendida através daquilo que o narrador não disse ou deixou subentendido. Filho de comerciante, aos vinte e três anos é um reles petimetre, que não trabalhava. Aliás, Nicolau é inerte por natureza: não tinha a concentração necessária para o estudo, pois sua personalidade era dispersa, não possuía trabalho, nem disposição para tal (sua irmã é que lhe sugere uma ocupação). E, ao que parece, apesar dos padecimentos advindos em razão da doença, viveu sem maiores preocupações.

Nicolau recusa o posto na diplomacia, sugerido pelo seu cunhado, por se perceber intimamente desconfortável com as formalidades reverenciais dos servidores do ministério de estrangeiros, e decide, muito arbitrariamente: “Não quero ser nada”. O personagem àquela altura já “não era nada”, sendo apenas mais um desajustado mental que tinha condições de despejar seu recalque em quem, na opinião dele, era pior que ele, pior que a classe a que pertencia.

Nicolau tenta a primeira passagem pela política quando, em 1823, faz parte da Assembleia Constituinte. O apoio político lhe custou o abafamento de sua ira por alguns instantes, tendo em vista que se tratava de um bem maior, qual seja, a formulação do documento jurídico base que dá sustentação ao Estado: “Qualquer que fosse o seu desespero, sabia portar-se e pôr a ideia da pátria acima do alívio próprio” (ASSIS, 2005, p. 256). Uma vez dissolvida a assembleia, Nicolau volta à sua “normalidade”.

Somente duas coisas acalmavam Nicolau: o sono (como exposto no episódio da tortura dos escravos e dos cães) e a “ideia da pátria” (quando o personagem compõe a Constituinte). O fetiche da pátria, de feição fascista, além de ser uma monomania que rondou por muito tempo o ideário nacional, está intimamente associado à ideia da estruturação do Estado pela classe dominante. A manutenção da ordem estava muito acima da desordem individual de Nicolau: a reprodução de sua “doença”, com todo o aparato social que lhe sustentava, dependia do seu *status quo*.

O conto se encaminha para o fim quando o cunhado de Nicolau crê ter encontrado a causa da doença de Nicolau: um verme do baço. A cura, transvestida sob a forma do casamento, está associada ao isolamento do personagem. A explicação disparatada parte do pressuposto que, em não havendo nenhum elemento químico capaz de eliminar o organismo causador da ira de Nicolau, seria necessário retirar as situações externas responsáveis pela reprodução “biológica” da suposta doença. Não só o personagem central seria afastado, como, nessa quarentena, ele só teria contato com coisas agradáveis, que ressaltavam a figura de Nicolau como um expoente. O plano quase dá certo, de vez que Nicolau suporta bem os primeiros meses, mas de-

pois se vê constrangido pelos elogios feitos à sua esposa, que vem a morrer pouco tempo depois.

Após um breve retorno ao cenário político, no movimento que resultará na abdicação de Dom Pedro I (1831) até o golpe da Maioridade (1840), a doença de Nicolau se agrava. Cada vez mais sensível aos estímulos externos, o personagem se recolhe à solidão e caminha para a morte: “A secreção do baço tornou-se perene, e o verme reproduziu-se aos milhões, teoria que não sei se é verdadeira, mas enfim era a do cunhado” (ASSIS, 2005, p. 261).

A história de Nicolau é permeada por muitos enigmas: o narrador definitivamente se dispõe a não dizer tudo (“Tudo isso é obscuro” (p. 249); “dolorosas consequências do fato mórbido, oculto e desconhecido” (p. 253); “Quanto ao motivo que o levou a trocar de traje, repito que é inteiramente obscuro, e a não haver sugestão da idade, é inexplicável. A despedida do cozinheiro é outro enigma” (p. 261)). Esse narrador age de maneira bem alinhada com aquilo que está exposto nos termos da crítica que Machado faz a Eça de Queirós. A patologia do personagem é explicada não de uma maneira linear e cristalina, mas como fruto do entrecruzamento de diversos fatores, que compõem um quadro bem rico e complexo, apresentado por um narrador bastante ativo:

(...) o narrador se intromete na história, estabelece a pauta em que o texto vai ser lido, define o âmbito de sua atuação e, em última análise, impõe um padrão de leitura. Certo que nem sempre o leitor conscientiza todas essas variáveis; mas parece inegável que sua aproximação em relação à história, ao enredo, será decisivamente por tal intervenção (FISCHER, 1998, p. 157).

A história do personagem central também é entrelaçada à história do Brasil: os principais acontecimentos da excêntrica vida do petimetre são entrecortados com os da história de seu país. Nicolau atua como uma espécie de figura histórica média, que cruza os séculos e, apesar de estar em contato com diversos fatos históricos, seu caráter não se confunde com nenhuma daquelas figuras históricas concretas às quais a narrativa faz remissão.

A aceleração do tempo da narrativa, de que são exemplo também os contos “D. Benedita” e “A chinela turca”, bem como o caráter fragmentário de alguns personagens, como Nicolau e Xavier (do conto “O anel de Polícrates”), apresentam-se cada vez mais como reflexo da moderna divisão do trabalho nos homens⁷², que, naquele momento histórico, cada vez menos

⁷² “O sistema capitalista se achava, então [1867], em franco progresso. O engenheiro francês Lessepe construía o canal de Suez, promovendo a remoção de 14 milhões de metros cúbicos de terra por 25 mil operários anônimos. O túnel de Mont-Cenis, com 13 quilômetros, estava sendo cavado. O norte-americano Glidden, com a colaboração dos impressores Sholes e Soulé, fabricava a primeira máquina de escrever. A primeira fábrica de máquinas

conseguem articular uma conexão entre o indivíduo e a totalidade. A variedade de relações sociais que o século XIX apresenta flerta com a dispersão: “(...) a vida universal é tão variada, os sucessos acumulam-se em tanta multidão, e com tal presteza, e, finalmente, a memória dos homens é tão frágil (...)”⁷³ (ASSIS, 2005, p. 248).

Sob a aparência humana, Nicolau é figurado como uma criatura animalizada, bestial, descrita de forma substancialmente diferente daquela utilizada pelo método naturalista. Para chegar a tal quadro, Machado não utiliza nenhum motivo inflacionado, nem procura justificar linearmente o problema do personagem que compõe. Nicolau é figura cativa na galeria de personagens de Machado que retratam a elite brasileira, que, da mesma maneira que a burguesia em sua fase apologética, admitia a concorrência apenas no discurso, não suportando a ideia de uma igualdade material: “Nicolau amava em geral as naturezas subalternas, como os doentes amam a droga que lhes restitui a saúde” (ASSIS, 2005, p. 255).

Assim, Machado compõe em 1882 uma narrativa que, abusando do experimentalismo, investe contra os pressupostos naturalistas e ri dos princípios fundamentais para uma “correta” reprodução fotográfica da realidade. Para tanto, o autor brasileiro estruturará sua narrativa em pilares bastante diversos daqueles que assentam o método naturalista. Em “Verba testamentária”, a narrativa se articula de um modo em que a sucessão de eventos, apesar de ser pontuada pelo curso da história do Brasil, tende aparentemente para a dispersão. Entretanto, a unidade da narrativa se encontra além dessa camada superficial, nos elementos recobertos pela ironia que transpassa o conto.

de costura, organizada por Singer em 1862, aumentava as suas vendas num ritmo verdadeiramente frenético. Ao furar por acaso um poço de petróleo, em 1859, Erwin Drake dera início a uma autêntica ‘corrida ao óleo’ nos Estados Unidos. O técnico alemão Siemens inventara um eficiente aparelho destinado à produção de eletricidade por meios eletromagnéticos: o dínamo. Em toda parte, ia aumentando a produtividade do trabalho humano; e as relações capitalistas de produção conseguiam aproveitar, sem maiores problemas, os frutos do avanço tecnológico” (KONDER, 2015, p. 113).

⁷³ Este trecho é seguido pela passagem mais conhecida do conto, e uma das frases mais conhecidas de Machado de Assis: “Esquecer é uma necessidade. A vida é uma lousa, em que o destino, para escrever novo caso, precisa apagar o caso escrito. Obra de lápis e esponja” (idem, p. 248).

CAPÍTULO 3 – O REALISMO E A ATUALIDADE DOS CONTOS

“(...) um escritor poderoso e atormentado, que recobria seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade (...). A sua atualidade vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX” (CANDIDO, 2011, p. 18).

3.1 – PARA UMA FORMULAÇÃO DO CONCEITO DE REALISMO

Os dois capítulos anteriores trataram de articular uma possível unidade dos contos de *Papéis avulsos*, na qual, em um primeiro momento, o humor desponta como o fator sensível mais aparente. A dialética fenômeno/essência, intrínseca à própria composição da realidade, também é reelaborada na forma estética, na qual ela se apresenta tanto no plano do conteúdo (a cisão social) como na forma pela qual se estrutura a composição satírica, em que fenômeno e essência são colocados justapostos imediatamente, como argumenta Lukács (2011). A urgência crítica que brota do humor pode também ser vista na argumentação de Alfredo Bosi, exposta no ensaio “Um conceito de humorismo” (2010), que tem como ponto de partida a análise do tema a partir do pensamento do dramaturgo italiano Luigi Pirandello. A linha de raciocínio exposta pelo crítico brasileiro, aliás, tangencia o pensamento de Lukács, no já estudado ensaio “A questão da sátira” (2011):

Cabe ao humorista o duro ofício de encarnar tal consciência, revelando cada contraste, cada dissensão entre o parecer e o ser, cada fissura do comportamento humano, para – numa palavra – desnudar a impotência de nossa condição. **E deve fazê-lo súbita, rapidamente, sob pena de atenuar, na importuna demora, o berrante da contradição** (BOSI, 2010, p. 314-315, grifo nosso).

Esse complexo processo, no qual o humor exerce um papel de extrema importância, como se tem visto até aqui, parece figurar como um dos polos nos quais se sustenta a poética machadiana pós *Papéis avulsos/Memórias póstumas*. A figuração de uma realidade cada vez

mais complexa exige do autor que sua concepção de mundo⁷⁴ esteja de alguma forma aberta ao que Alfredo Bosi chama de “sentimento do contrário”: “O verdadeiro humor, porém, é – apesar de sua universalidade – muito raro: enquanto ‘sentimento do contrário’, exige uma viva adesão afetiva e intelectual à matéria humana que toma por objeto de contemplação” (BOSI, 2010, p. 312). Tal disposição, que exige do autor a compreensão da dinâmica dos processos sociais, coloca-se em oposição ao modo de figurar a realidade proposto pelos naturalistas, que se detinham apenas na superfície, no fenômeno, não conseguindo, assim, nem acessar a essência de tais processos, nem captar o movimento entre o dado superficial e sua base.

A realidade⁷⁵ torna-se, assim, a grande questão com a qual todo escritor se defronta. O correto reflexo da realidade é fundamental para que o fruidor da obra possa extrair dela o máximo de conhecimento. Este reflexo, todavia, não é mecânico. O real não deve ser refletido apenas e tão somente em seu em-si, mas na forma através da qual ele se apresenta para-nós (PAULO NETTO, 1983)⁷⁶. Desse modo, o autor deve entender a complexidade da matéria com a qual lida: partindo da superfície dos fenômenos, ele deve penetrar na sua essência e captar o trânsito dinâmico e ininterrupto que vai de um polo a outro.

A especificidade do reflexo artístico vai além, portanto, da cópia da materialidade. O processo do reflexo estético deve, a partir das camadas mais singulares (*einzelne*) da vida, buscar o universal (*allgemeine*), em um movimento cujo centro, no qual tanto o singular como o universal convergem, é a particularidade (*Besonderheit*) (LUKÁCS, 1969; 1978). Retratar a realidade humana significa ser fiel à totalidade que compõe o ser social. Desse modo, a práxis artística tem de apreender a realidade, reorganizá-la em um novo solo, e (re)apresentá-la aos homens: “(...) os pedaços de realidade captados pelas obras são representativos de momentos decisivos da evolução humana. O ‘mundo’ da obra, que é sempre um reflexo do mundo, não é

⁷⁴ De acordo com Terry Eagleton, ao analisar o pensamento de Lukács no livro **Marxismo e crítica literária**: “Toda grande arte é socialmente progressista no sentido de que, não importa qual seja a afiliação política consciente do autor (...), ela torna concretas as forças ‘histórico-universais’ de uma época, forças que formam a base para a mudança e o crescimento, revelando seu potencial de desenvolvimento em seu mais alto grau de complexidade (EAGLETON, 2011, p. 58).

⁷⁵ “A realidade cujo conhecimento é vital – e urgente – para o sujeito é a realidade humana. Trata-se, de fato, de uma realidade plural: a realidade dos homens. Para mim, os outros são os outros; para os outros, o outro (*alter*) sou eu. A minha identidade depende da minha capacidade de reconhecer o que nós – eu e os outros – temos em comum e o que nos distingue. A identidade, portanto, depende da *alteridade*. E a convivência com a alteridade precisa de uma identidade amadurecida, flexível e simultaneamente firme” (KONDER, 2005, p. 64, grifo original).

⁷⁶ “Há apenas um sentido em que a ‘fidedignidade’ é relevante para a arte: é a fidedignidade na representação da realidade do ser humano. A natureza só importa na medida em que já está compreendida na realidade do ser humano. Esta última, contudo, não está dada em uma imediatez (fenomênica) natural direta, mas só em uma totalidade humana estruturada e imensamente complexa. Dessa forma, há um mundo de diferença entre a fidedignidade do naturalismo superficial e a do *realismo* que visa à compreensão dessa totalidade dialética do ser humano” (MÉSZÁROS, 2016, p. 179, grifo original).

jamais mera cópia, mas a realidade intensificada em perspectiva humana” (BASTOS, 2015, p. 17).

Nesse sentido, a particularidade se apresenta como categoria central de toda grande obra de arte, na medida em que somente nela ocorre a superação dialética (*aufhebung*), em que tanto o singular como o universal convergem. Na particularidade configura-se o núcleo de uma totalidade específica, composta por uma malha de relações entre elementos: “A particularidade está no mundo, mas chega até nós pelo mundo da obra” (BASTOS, 2015, p. 14). O lugar criado pela arte reúne em uma totalidade microcós mica que remete para além de si própria e acentua aquilo que nesse espaço há de essencial aos homens:

No mundo particular criado pela obra de arte, se conectam o presente, o passado e as possibilidades de futuro; a arte une o que acontece na vida imediata ao que se consolidou historicamente como representativo da humanidade; torna visível a essência ocultada pela aparência fetichizada da vida cotidiana; ilumina os nexos entre o singular e o universal; entre o homem individual e a humanidade (CORRÊA & HESS, 2015, p. 150).

O artista vê aquilo que está latente na matéria social, as possibilidades de desenvolvimento e superação. Cada obra de arte reproduz uma verdade histórica localizada em um tempo e um espaço particulares. A práxis artística opera, dessa maneira, em um constante movimento de superação dialética tanto das singularidades quanto das universalidades⁷⁷. Para Lukács, “a superação da universalidade e da singularidade na particularidade (...) fixa, em cada oportunidade, um grau de desenvolvimento da humanidade para a consciência humana” (LUKÁCS, 1978, p. 162). A partir de uma determinada situação singular, deve ser estabelecida a conexão que a remete ao núcleo das questões mais gerais.

A problemática em discussão remete a uma dimensão da narrativa machadiana: sua característica universalizante). Em um tempo em que era imperativo discorrer sobre a temática da nacionalidade, Machado elabora uma narrativa que, a princípio, não se preocupa diretamente com esse tema. Suas narrativas apresentam várias constantes, como os personagens da burguesia nacional. Além disso, seus contos e romances são portadores de uma tônica que remete a temas mais gerais, como questões de ordem moral ou filosófica. Quem se fixe apenas nesse

⁷⁷ “Retomando de Hegel a categoria de particularidade, Lukács substituiu os universais por processos de universalização. O universal é um momento num processo. A particularidade é o limite de cada um dos universais sucessivos. É um universal concreto, uma realidade material sensível que não se confunde com a presença absolutamente singular e que exprime uma multidão de singularidades e de qualidades sem as tomar pela abstração do conceito. A particularidade cristaliza a função crítica do universal, não mais como uma instância do discurso, mas sim, como dinâmica imanente do ser (Lukács, 1967)” (BASTOS, 2015, p. 13-14).

primeiro pavimento do edifício estético machadiano por certo perderá muito da riqueza de sua obra.

Sob o manto dessas questões, que são problemas que certamente também merecem atenção, estão os problemas do ser humano. Uma certa crítica à obra Machado já viu no escritor somente as preocupações com questões mais gerais, entendendo que o autor de *Papéis avulsos* deixou ao largo os problemas da jovem nação brasileira. A visão mais moderna tratou de reavaliar esse julgamento, considerando Machado, um escritor que, não tratando “naturalisticamente” dos problemas de seu país, ou seja, não reduzindo a termo aquilo que era mais evidente e se colocava de forma mais urgente na ordem do dia, foi justamente o mais brasileiro dos escritores, uma vez que pôde enxergar o núcleo do conflito entre os membros de uma determinada sociedade do século XIX, não reduzindo seus personagens a qualquer dimensão, em especial à nacional.

Somente uma análise mais superficial não pôde enxergar a questão nacional na narrativa machadiana. De fato, este tema quase nunca foi dado de graça ao leitor. Será sempre necessário ir além na análise da obra para ver como os personagens de Machado são dramaticamente nacionais. Não à toa, da burguesia nacional em vias de gestação saíram os personagens típicos da narrativa machadiana: mesmo que a “preferência” do autor fosse por uma classe evidentemente minoritária, ele pôde antecipar um movimento que estava em vias de consolidação e que teria consequências amplas e diretas no cotidiano nacional, mesmo que a classe “escolhida” para ser retratada não fosse majoritária.

Se o autor “ignorou” a miséria material de um país escravocrata, certamente a miséria humana não passou ao largo de sua narrativa. Seria leviano pensar que a figuração do modo de vida da maioria garantiria, por si só, o estatuto de validade a uma obra. As obras de Aluísio Azevedo podem servir de exemplo. **O mulato** (1881) e **O cortiço** (1890) são dois grandes romances nacionais, contemporâneos a Machado. Nem o preconceito retratado no primeiro, nem a vida social desprovida dos recursos que quase sempre abundam nos personagens de Machado tornam as obras do naturalista brasileiro suficientemente capazes de dar conta da complexa questão nacional.

Por mais distantes que possam parecer algumas situações narradas nos contos e romances de Machado de Assis, elas nunca se distanciaram (nem podiam se distanciar) da realidade de uma nação periférica no século XIX. Por mais alto que fosse o voo da narrativa, o solo do qual ela partia era um lugar bem específico e determinado, ao qual ela sempre retornava. A singularidade nacional encontra-se tão estampada na obra de Machado de Assis que ainda será

preciso muito estudo para extrair dela aquilo que ainda pode ser dito a respeito da nação brasileira.

Portanto, tanto a singularidade de uma nação geneticamente tão contraditória como a brasileira, bem como os problemas mais gerais da humanidade, que se manifestavam de determinado modo no homem do século XIX, estavam presentes na narrativa machadiana. O percurso do “sentido” a que faz alusão o tema do presente trabalho é trilhado justamente através dos elementos até aqui expostos e resulta no realismo dos contos de *Papéis avulsos*:

Numa sociedade em que o geral e o particular, o conceitual e o sensual, o social e o individual são cada vez mais dissociados pelas “alienações” do capitalismo, o grande escritor une-os dialeticamente numa totalidade complexa. A sua ficção espelha assim, de forma microcômica, a totalidade complexa da própria sociedade. Fazendo isto, a grande arte combate a alienação e fragmentação da sociedade capitalista, projetando uma imagem rica e multifacetada da integridade humana. Lukács chama a essa arte “realismo” (...) (EAGLETON, 2011, p. 56-57).

As reflexões de Lukács acerca do realismo e da função social da arte, embora sofram influência perceptível de Hegel e outros pensadores, fundamentam-se basicamente nas intuições deixadas por Marx e Engels acerca da práxis estética. O triunfo ou vitória do realismo, por exemplo, encontra-se esboçado em uma carta de Engels a Margaret Harkness, datada de 1888 (MARX & ENGELS, 2012, p. 69), em que o filósofo alemão expõe seus pensamentos sobre a obra de Balzac. De acordo com José Paulo Netto, o realismo, para além de um dado formal, “é o único método que permite a realização da configuração artística, a apreensão da realidade como totalidade em movimento dialético” (PAULO NETTO, 1983, p. 58). O realismo machadiano, como se tem visto até aqui, é alicerçado no humor e sua base satírica, que articula a dialética fenômeno/essência de maneira específica.

Nesse sentido, o conceito de realismo torna-se central para compreender o pensamento estético de Lukács. Esse conceito de realismo, que nas mãos do marxismo vulgar foi tão deturpado, em nada tem a ver com uma transposição passiva da realidade concreta. Apoiado na teoria do reflexo, de inspiração engelsiana e leniniana, Lukács dará ao realismo estético uma concepção muito mais complexa e rica. A missão dos “grandes realistas” é justamente apresentar a realidade tal como ela é: “(...) cabe à arte representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas” (LUKÁCS, 2011, p. 104).

Essa relação de ir além da aparência dos fenômenos está extremamente articulada a uma concepção humanista do trabalho artístico. O conceito de catarse para Lukács se apresenta nesse sentido. Para o filósofo húngaro, ao contato com uma obra de arte realista, o ser humano se aparta momentaneamente da vida social para a ela voltar de outro modo, mais humanizado. Isso é, em última instância, a afirmação da integridade do ser humano. A arte realista, então, seria um elemento essencial contra os complexos sociais reificados:

(...) o conhecimento que a arte realiza, operando não por meio de conceitos, mas através de imagens sensíveis, cumpre-se no âmbito da *particularidade* e está diretamente referido ao sujeito, ao homem; a arte reproduz — e por isto, ela possui uma essência *mimética* — o real não como ele é em si, mas como um para nós. O conhecimento produzido por ela, pois, tende à máxima *antropomorfização*. A base desta linha de reflexão, Lukács estabelece o que se lhe afigura o caráter antitranscendental de toda arte: o *humanismo* que lhe é inerente resulta sempre numa imanência antiutópica. Por isto mesmo, a função *desfetichizadora* da arte, dissolvente das alienações, mostra-se como *autoconsciência do desenvolvimento da humanidade* (PAULO NETTO, 1983, p. 78, grifos no original).

Para dar conta da realidade, o texto literário precisa ir à essência das questões, partindo das esferas mais sensíveis, em uma articulação dialética. A lógica naturalista se restringia a reproduzir a camada aparente da sociedade que tencionava criticar; logo, não atingia o centro dos problemas, muito menos os articulava com as formas mais evidentes. Não é difícil perceber que, muito embora o objetivo da crítica naturalista fosse desmascarar a crueldade dos tempos modernos, a própria forma de composição se organizava de modo frágil, valorizando o incidental nas obras. Em contrapartida, uma literatura realista tem de, necessariamente, figurar a totalidade em toda a sua complexidade, captando a unidade contraditória que se lhe apresenta como problema.

Os conceitos acima abordados foram expostos ao longo do presente trabalho. A retomada deles serve para abrir a discussão sobre a especificidade do realismo nas narrativas de *Papéis avulsos*, em especial nos três contos que serão analisados em seguida. Como se verá quando das análises das narrativas, o realismo que surge nos contos de Machado é articulado sobre uma base própria, na qual os elementos que já foram explicitados até o presente momento (o humor, a dialética fenômeno/essência e a crítica ao naturalismo) se reconfiguram em maior ou menor medida. Sobretudo, o que sustenta o realismo machadiano é a figuração do conflito entre homens. Esse conflito, mesmo que aparentemente atenuado pelo humor, sempre estará no centro das narrativas.

Dos três contos a serem analisados, esse traço estético fica mais evidente na narrativa de “Na arca”. Todavia, mesmo em contos como “A sereníssima república”, em que uma comunidade de aranhas luta para conseguir se organizar politicamente, não é difícil ver no centro do enredo a ação humana orquestrando a narrativa. Dessa forma, vê-se que o conceito de realismo não compreende categorias estanques para a sua sustentação. Muito pelo contrário, é a plasticidade do conceito que permite que artistas dos mais variados campos possam extrair da realidade algo que seja válido para a humanidade ao longo do tempo.

Uma vez que o escopo do realismo artístico é a realidade em si, que está ela mesma em constante alteração, não seria lógico que a incidência de obras realistas estivesse restrita a um determinado tempo ou a um determinado lugar. A possibilidade da obra realista está relacionada à capacidade de o artista captar na realidade concreta os elementos típicos e reorganizá-los no mundo próprio da arte.

Nesse caminho, é necessário que haja uma correção de rumos por parte do artista: ele sempre será confrontado a adequar meios e técnicas de acordo com o tema ou com o próprio momento histórico: “O realismo está necessariamente sujeito a alterações no tocante a meios, métodos, elementos formais e estilísticos, porque reflete uma realidade em constante mudança, e não uma realidade estática” (MÉSZÁROS, 2016, p. 179). Dessa forma, pode-se dizer que Machado de Assis foi um realista, por ter forjado ao longo dos anos um modo de composição que conseguiu organizar em narrativas curtas e bem humoradas a intrincada realidade brasileira:

Em sua obra, Machado enfrentou a complexidade da situação histórica nacional por meio de situações históricas ficcionais não menos complexas, cujo efeito estético, embora distanciado do modelo realista balzaquiano, resultou, na maior parte de sua obra, na criação de um modelo ficcional em que os fenômenos da realidade imediata encontravam com força e verdade suas raízes históricas; ou seja, Machado fez realismo, na medida em que configurou em suas obras o movimento dinâmico da história e as forças motrizes da vida nacional na sua particular articulação com o desenvolvimento da história humana (CORRÊA, 2017, p. 128).

Nesse sentido, levando em consideração os apontamentos de István Mészáros acima citados sobre a readequação do método realista para a garantia de sua validade, e tendo em vista o que foi argumentado até aqui, pode-se circunscrever o modo pelo qual Machado de Assis forjou seu método criador, rechaçando os modelos naturalistas/românticos em um primeiro momento, e utilizando o humor como ferramenta de trabalho.

3.2 – “A SERENÍSSIMA REPÚBLICA”

O conto “A sereníssima República” é o único conto de *Papéis avulsos* que, segundo o próprio Machado de Assis, possui um sentido restrito: “as nossas alternativas eleitorais” (ASSIS, 2005, p. 272). Publicado pela primeira vez no mesmo ano em que foi incluído na coletânea (1882), a narrativa trata da instabilidade política nacional, tema que também é retratado em outras ocasiões, como, por exemplo, na piada contada por Pestana, músico e personagem central do conto “Um homem célebre” (*Várias histórias*, 1896), o qual, pouco antes de morrer, acordou com seu editor deixar duas polcas para a aparentemente interminável sucessão entre liberais e conservadores no poder.

Neste conto de *Papéis avulsos*, Machado satiriza a suposta falta de habilidade nacional para o trato de questões políticas, ressaltando o governo e a religião como formas de controle social:

O que segue é a paródia dos relatos científicos, que, em sua conclusão, acaba por denunciar a descoberta de soluções fáceis para problemas difíceis: diante do impasse das corrupções eleitorais na comunidade das aranhas, o conselho dirigente limita-se a alternar repetidamente as dimensões do saco em que acondicionam os nomes dos candidatos, **sugerindo que ao poder interessa se esgotar em mudanças acessórias para não atingir o principal** (TEIXEIRA, 2005, p. 50, grifo nosso).

O tom que permeia a narrativa remete em um primeiro momento à crise do sistema estatal que iria resultar na Abolição, em 1888, e no fim do regime monárquico, em 1889. Nesse cenário, a república, bem como o positivismo, representavam a vanguarda no ideário nacional: “(...) foi evidente a renovação no campo das ideias: o evolucionismo, o materialismo e o positivismo representaram teorias para a ação dos intelectuais da época: a imagem do progresso e a concepção de modernização seriam associadas à palavra ‘república’” (SCHWARCZ & STARLING, 2015, p. 316).

A república já estava no horizonte nacional em 1882 e Machado já sabia que, qualquer que fosse o regime adotado, a essência do sistema político não seria atingida. O autor certamente tinha preferências pessoais quanto a um ou outro regime de governo. Todavia, sua narrativa consegue romper com sua visão particular, indo ao centro da questão: a instabilidade

política típica do país independia da estruturação do estado, estando assentada em questões bem mais amplas e fundamentais. Pode-se considerar que o autor estava certo e captou a essência do momento histórico uma vez que, passados mais de cem anos da publicação de sua narrativa, o cenário de fundo retratado no conto ainda se apresenta no país, com poucas alterações.

Dessa forma, ainda que em tese possua um “sentido restrito”, para uma análise mais ampla, o conto poderia ser lido em cotejo com uma antiga passagem do jovem Machado de Assis, que, em uma crônica publicada a 29 de dezembro de 1861, na qual critica a abertura de créditos suplementares em favor do Ministério da Fazenda nacional, dizia: “O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco” (ASSIS, 2015, v. 4, p. 44). Além disso, poderiam ser feitas considerações tomando-se por base outro conto, “Evolução”, que compõe a coletânea *Relíquias da Casa Velha* (1906).

Apresentado com o subtítulo “Uma conferência do Cônego Vargas”, “A sereníssima república” retrata de maneira justa um problema que atravessa séculos e ainda é latente na realidade nacional. Com um discurso balizado através do apelo ao método pseudocientífico, o narrador tenta demonstrar como conseguiu descobrir, em uma determinada espécie de aranhas, a capacidade desses animais se comunicarem com outros seres da mesma espécie, formando uma comunidade organizada. O Cônego naturalista cita duas causas como determinantes para a congregação das aranhas: a língua comum e o medo que os animais nutriam diante do cientista, que poderia ser considerado, por suas características, um deus para a comunidade aracnídea: “Como as acompanhasse com muita atenção e miudeza, lançando em um livro as observações que fazia, cuidaram que o livro era o registro de seus pecados, e fortaleceram-me ainda mais na prática das virtudes” (idem, p. 207).

O conferencista começa seu discurso ressaltando o caráter inconcluso de sua pesquisa, tendo sido ela trazida a público somente em virtude de uma publicação semelhante no diário o *Globo*, que dava conta de uma descoberta parecida, empreendida por um sábio inglês. O naturalista brasileiro não queria ficar atrás do europeu, citando até o caso do padre Bartolomeu de Gusmão (1685-1724), suposto inventor da navegação aérea, que teve sua descoberta usurpada e atribuída a um nome estrangeiro. A novidade a ser compartilhada seria a descoberta de um regime social que existiria entre as aranhas. Os animais objetos de estudo do naturalista, elogiadas a princípio, acabam adotando na sua forma de organização sócio-política modos bem parecidos com o dos seres humanos, herdando, inclusive, o vício bem humano da corrupção.

Tendo sido organizadas minimamente, era preciso ao naturalista dar um regime de governo a elas. A forma de governo escolhida foi a república. O conferencista argumenta que a escolha de tal regime se deu em razão de ele estar em desuso e, portanto, não poder ser comparado a nenhuma outra forma de governo então vigente, e ao fato de ser utilizado, na República de Veneza (modelo julgado como o mais adequado para as aranhas), o sistema de saco e bolas. Esse sistema consistia em colocar as bolas que representariam os candidatos em um determinado saco para depois extrair dele os nomes daqueles que seriam efetivados nos cargos públicos.

É ressaltada a passividade da comunidade aracnídea, muito conivente com as práticas claramente torpes efetivadas por aqueles que se incumbiriam de efetivar o processo eleitoral: “Sereníssima República pareceu-lhes um título magnífico, roçagante, expansivo, próprio a engrandecer a obra popular” (ASSIS, 2005, p. 210). Uma vez entendido por parte das aranhas que a base da vida pública era o ato eleitoral, os animais trataram de dar maior atenção a ele. Para tanto, as aranhas se esforçam muito para fabricar o melhor saco possível, acreditando que nesse objeto estaria o segredo para um processo eleitoral eficiente. Apesar desse esforço, as eleições começam a ser questionadas, sendo o próprio saco alvo das críticas dos candidatos. O saco é refeito várias vezes, sendo arguidas apenas as formalidades do processo eleitoral em si, o que acarreta a impugnação de cada procedimento eleitoral levado a cabo pelos animais e seus representantes.

São apresentados pelo conferencista os quatro partidos principais da república aracnídea: o partido retilíneo e o partido curvilíneo, que são, pela própria denominação, mutuamente contrários; um terceiro partido, o central, que mistura as ideologias dos dois primeiros; e, ainda, um quarto partido, que rechaça todas as ideias anteriores.

Uma sucessão de impugnações por parte dos interessados em concorrer aos cargos é feita com o fim de deslegitimar as eleições realizadas. A paciência submissa para retomar todo o processo a cada vez que é alegada alguma irregularidade é ressaltada a todo momento pelo narrador, que ameniza o fato dizendo que a república por ele organizada ainda é jovem. Este comentário reflete uma preocupação do próprio Machado de Assis em relação ao seu país:

(...) para Machado, assim como não há qualquer segurança quanto ao método de composição, não existe igualmente qualquer segurança acerca da noção de nacionalidade, de brasilidade. O país é muito jovem, sua língua ainda não alcançou expressividade autônoma, os estudos aqui ainda não alcançaram maturidade, e tudo isso representa uma dimensão importante do horizonte de quem queira escrever, enfrentando e talvez superando a crise da representação (FISCHER, 1998, p. 163).

Já no conto "Evolução"⁷⁸, que compõe a coletânea *Relíquias da Casa Velha* (1906), tem-se a história de dois homens, Inácio e Benedito, que debatem sobre o futuro do país. O primeiro era um empreendedor industrial, e o segundo um aspirante ao cargo de deputado. A célebre frase que é repetida no decorrer do conto, de maneira semelhante ao clichê de "O anel de Polícrates", é formulada pelo industrial Inácio: "Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro" (ASSIS, 1998, v. 2, p. 202). Essa ideia do capitalista acaba sendo aos poucos ao longo da narrativa apropriada por Benedito.

O conto de *Relíquias da Casa Velha* retrata a relação entre o industrial e o aspirante a político, os quais confabulam sobre as possibilidades que poderiam trazer o progresso à nação. Na verdade, ambos eram representantes típicos de uma estrutura estatal que pouco se importava com o bem-estar geral. O "árduo dever de governar", para falarmos com o narrador de "D. Benedita", era em grande parte exercido através do conluio entre os membros da classe dominante e seus procuradores consubstanciados na classe política profissional (essa relação entre os representantes políticos e os interesses de determinada classe pode ser vista no proceder do personagem Nicolau, do conto "Verba testamentária").

Benedito chega a fazer um comentário sobre os partidos da época: "Quando, porém, seja ministro, creia que serei tão-somente ministro industrial. Estamos fartos de partidos: precisamos desenvolver as forças vivas do país, os seus grandes recursos" (ASSIS, 1998, v. 2, p. 205). A conversa entre os dois tipos, ressaltando a evolução do país, que passara da utilização de animais de carga para as modernas estradas de ferro, dá a entender que seria necessária uma maior participação do investimento privado nos negócios públicos. As estradas de ferro são consideradas a "única condição de progresso do país", e é reafirmada mais de uma vez a importância da política como ente autônomo e independente da vontade da maioria:

Infelizmente, o governo não correspondia às necessidades da pátria; parecia até interessado em mantê-la atrás das outras nações americanas. Mas era indispensável que nos persuadísemos de que os princípios são tudo e os ho-

⁷⁸ Este conto, aliás, mostra de maneira muito clara como a narrativa machadiana estava plenamente consolidada em suas últimas obras. A ironia é menos ululante e recobre sutilmente uma relação de puro cálculo; o controle do enredo realizado pelo narrador, tendo por base o tom misterioso que transpassa o conto, é feito de maneira mais fluida, utilizando do arbítrio de maneira mais sutil que nos contos das décadas de 1870 e 1880. Em um breve resumo, este conto mostra muitas das características que também estão presentes em *Papéis avulsos*, embora sejam apresentadas em uma narrativa mais suave, que contrasta com a explosão que cada conto da coletânea de 1882 apresenta.

mens nada. Não se fazem os povos para os governos, mas os governos para os povos (...) (ASSIS, 1998, v. 2, p. 203).

Ambos os contos mostram o descompasso entre os desenvolvimentos político e social dentro do próprio país. A narrativa de *Relíquias da Casa Velha* mostra que, apesar de a nação ser jovem, ela já sofria as influências externas e os interesses da minoria são postos como mais importantes do que os interesses gerais.

No conto de *Papéis avulsos*, mostra-se ainda mais uma vez o grau de reflexão a que chegara o autor brasileiro, “(...) a sua consciência das estruturas e hábitos da sociedade, que determinam e muitas vezes impedem a mudança” (GLEDSON, 2003, p. 305). Esse parece ser o centro em torno do qual Machado erige sua crítica: era necessário mostrar quais as forças estavam em jogo impedindo o progresso geral, qual o papel das instituições nesse processo, bem como alertar a excessiva condescendência com tal estado de coisas.

Em “A sereníssima república”, é empreendida uma metáfora em que a sociedade de aranhas vira um microcosmo para representar a sociedade humana, e esta é uma das forças da narrativa. A ideia original pode ter sido inspirada em Luciano de Samóstrata, que em seu *Elogio da mosca*, mostra uma situação semelhante: “Ambos os textos partilham de um processo de subversão e de desconstrução cínica de noções e práticas do senso comum, levado a efeito por meio do despropósito de elogiar as qualidades diferenciadas de um animal consensualmente considerado desprezível” (CRESTANI, 2011, p. 296).

Essa inversão acaba por ressaltar ainda mais o caráter humano e mundano da história contada. Tomemos por exemplo o elogio feito à aranha no conto de *Papéis avulsos*: “articulado arisco, solitário, **apenas disposto ao trabalho**, e dificilmente ao amor” (ASSIS, 2005, p. 206, grifo nosso). Ora, a comparação, em vez de colocar a atividade laborativa humana no nível animalesco, opera mais como uma qualidade magnífica do animal. Mesmo sendo um animal superior, na comparação feita pelo Cônego com outros animais, a aranha obviamente jamais seria capaz de possuir a qualidade fundamental do ser social, qual seja, o trabalho. Utilizando os conhecidos termos colocados por Marx:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la na realidade. No fim do processo de trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador (MARX, 2012, p. 211-212).

Por melhor que seja o “trabalho” executado por um animal, os traços humanos mais fundamentais estão relacionados a uma capacidade laborativa singular, na qual existe uma prévia-ideação daquilo que se pretende alterar na realidade concreta. Esse complexo processo pode ser enxergado melhor quando um artista apresenta, em uma situação ficcional, uma realidade “absurda”, como a apresentada no conto. É em virtude disso que Lukács (2011) defende que o realismo abrange também as figurações que aparentemente não estão relacionadas com a vida cotidiana comum, desde que o objeto de atenção do artista seja um traço relevante para o homem enquanto gênero.

Na sociedade de aranhas figurada em “A sereníssima república” o que se vê é, a princípio, uma situação totalmente fora da realidade, em que uma comunidade de animais consegue atingir um nível de organização sócio-política que faz (inclusive em seus vícios) frente àqueles estruturados pelos seres humanos. Na ação das aranhas o que se vê é a ação do próprio homem, que, este sim, trabalha, tem linguagem, e se organiza politicamente. É somente nesse sentido, em que se faz necessário colocar de lado uma situação absurda que se apresenta em um primeiro plano, que a narrativa tem valor e talvez mostre de modo mais eficiente a realidade que o autor tencionava refletir. A sátira empreendida, distanciada em um primeiro momento da realidade cotidiana, pode se posicionar de modo mais adequado para então figurar o tema em todas as suas dimensões.

A crítica realizada, assim, não tem o condão de comparar animais e humanos, tão pouco de menosprezar a realidade nacional. O que está no centro da narrativa é “o país oficial”, cujas estruturas se articulam em torno de uma minoria que defende seus próprios interesses (os partidos políticos, por exemplo, que se limitam a defender valores em abstrato, e desvalorizar o instrumento eleitoral para se manter no poder). Para tanto, Machado precisou não só colocar sua narrativa em um ambiente pouco verossímil a princípio, mas também conjugar essa ambientação a uma forma que lhe fosse compatível: um discurso pseudocientífico. Dessa maneira, o resultado se mostra substancialmente diferente daquele apresentado no conto “Evolução”, por exemplo. Embora tratem de temas relacionados, o autor, por entender a complexidade da questão, necessitou traçar estratégias narrativas diferentes em cada caso.

Analisado o conto, a premissa de Machado de que a narrativa teria um sentido restrito acaba por ser alvo de dúvida. Mesmo que essa fosse a sua real intenção, ou seja, que o conto fosse direcionado ao tratamento de uma questão particular, sem maiores repercussões, a narrativa toma vida e, de forma relativamente autônoma, apresenta-se como um mundo do qual podem ser extraídos outros significados: “Este triunfo da realidade sobre o prejulgamento do

artista, das tendências objetivas sobre o comportamento subjetivo, é um triunfo do realismo: um reconhecimento (objetivo) da prioridade do ser frente à consciência, da práxis frente à especulação teórica” (VEDDA, 2006, p. 82, grifos originais)⁷⁹.

O jovem Machado de Assis termina sua crônica de fim de ano publicada em 1861 da seguinte forma: “Poupo à humanidade umas apreciações satíricas que vinham muito a propósito nesta ocasião” (ASSIS, 2015, v. 4, p. 46); “Comprar por um presente, neste dia especial, o silêncio dos satirizadores deste mundo, crede-me, ó pais de família, é a mais barata das permutas deste mundo” (idem). Talvez o jovem cronista mal soubesse que sua obra literária teria muito a dizer, com suas “apreciações satíricas”, sobre o cenário nacional em um tempo futuro não muito distante.

⁷⁹ Tradução livre para: “Este triunfo de la realidad sobre los prejuicios del artista, de las tendencias objetivas sobre el comportamiento subjetivo, es un triunfo del realismo: un reconocimiento (objetivo) de la prioridad del ser frente a la conciencia, de la praxis frente a la especulación teórica” (VEDDA, 2006, p. 82, grifos originais).

3.3 – “NA ARCA”

Se Machado de Assis admitia não ser necessário que um autor se detivesse em um tempo e um espaço históricos determinados para retratar a realidade social com a qual tinha contato, em “Na arca” esse postulado é levado às últimas consequências. O conto, composto em três capítulos adicionais (A, B e C) ao Gênesis, primeiro livro do Pentateuco, é estruturado da mesma forma que o texto original ao qual remete, ou seja, em versículos.

Há no decorrer da narrativa um sério questionamento, apesar da ironia característica e latente do segundo Machado, sobre duas questões centrais: a religião e a propriedade. “Na arca” dialoga com a sentença proferida por Procópio José Gomes Valongo, personagem central do conto “O enfermeiro” (*Várias histórias*, 1896), que, após herdar a fortuna do coronel Felisberto, diz: “Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados” (ASSIS, 1998, v. 2, p. 217). O conto, publicado pela primeira vez em 1878, bem como “Uma visita de Alcibíades”, marcam, como já foi dito, o começo da guinada empreendida pelo autor brasileiro, que começa a imprimir em suas narrativas, o humor que irá caracterizar sua produção pós *Memórias póstumas*.

Retomando o que foi dito até agora sobre o tema, “Na arca” representa o período da produção de Machado de Assis em que o autor começa a delinear seu método com base no humor. O autor brasileiro, neste conto, apresenta, à guisa de novidade, um excerto do texto bíblico que complementa de forma irônica a história de Noé e sua família. O humor, como se tem visto, será, junto com a colocação da situação ficcional à distância, a chave para a caracterização do realismo na narrativa. A caracterização dos opostos, figurada na tragicômica história dos personagens bíblicos, é utilizada para retratar um mundo cada vez mais marcado pela contradição, e cimenta o realismo do conto. Citando a análise de uma passagem de *Crime e castigo*, empreendida por Luigi Pirandello em um excerto extraído de seu ensaio “L’umorismo”, no qual o dramaturgo italiano tenta conceituar o humor para além da superfície cômica, Alfredo Bosi coloca:

Nesse refletir, e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista. Ele não se contenta com as fugazes impressões que provocam o riso: sua natural disposição de ânimo, seu “humor” predominante, para dizê-lo à moda antiga, levam-no a descobrir os

motivos contraditórios de cada situação humana. Daí o conceito de Pirandello: o humor é o sentimento do contrário (BOSI, 2010, p. 311-312).

Da maneira parecida como a que procede em outros contos de temática religiosa, como, por exemplo, “A igreja do diabo” (*Histórias sem data*, 1884) e “Adão e Eva” (*Várias histórias*, 1896), o autor lançará sobre o solo religioso o questionamento acerca das questões específicas de sua época. Da mesma forma que em “O segredo do bonzo”, em “Na arca” o autor investe no experimentalismo formal, colocando sua narrativa como um anexo à história bíblica, de um modo que, ao mesmo tempo em que faz rir, provoca a reflexão sobre esse riso (BOSI, 2010, p. 313). Como já ficou dito quando da análise de contos como “Uma visita de Alcibiades” e “A sereníssima república”, esse remeter para além da situação cotidiana, fazendo alusão, inclusive, a textos religiosos, não vai de encontro ao conceito de realismo proposto pela crítica marxista. Nesse sentido, Lukács argumenta:

Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo (LUKÁCS, 2011, p. 107).

Dessa forma, em “Na arca”, à conhecida história de Noé, é acrescentado um apêndice que narra uma contenda entre os filhos do personagem bíblico sobre a correta repartição de terras após o dilúvio. Noé é o famoso personagem bíblico pertencente a uma linhagem que descende diretamente de Adão. Sua história, na Bíblia, começa a ser contada no final do capítulo 5 do livro Gênesis. Filho de Lemeque, Noé teve três filhos: Jafé, Cam e Sem. No capítulo 6, Deus, vendo que a maldade se espalhara entre os frutos da sua criação, decide destruir tudo o que houvera criado. Noé, entretanto, homem “justo e perfeito”, como descreve o próprio texto bíblico, foi objeto da misericórdia divina e escolhido para ser o único sobrevivente. Deus anuncia a Noé o que irá suceder: “(...) O fim de toda a carne é vindo perante a minha face; porque a terra está cheia de violência; e eis que os desfarei com a terra” (Gênesis, 6:13).

O desgosto divino com a humanidade remonta ao pecado original, quando Eva desobedece à ordem de Deus para não comer os frutos da árvore que estava no meio do jardim (*in medio paradisi*). Sob a incitação de uma serpente, a primeira mulher contraria a ordem divina, instigada pelo animal para que comesse a maçã e tivesse seus olhos abertos, passando a en-

xergar “(...) como Deus, sabendo o bem e o mal” (Gênesis, 3:5). Tal ato tem reverberações nefastas: toda a Criação sofreria as consequências dessa desobediência ao desígnio divino.

Há um questionamento complexo nesses contos que abordam temas do Antigo e do Novo Testamentos. As narrativas problematizam a relação do homem com a Divindade e a quem caberia a responsabilidade pelos reveses da humanidade. A gênese do ser humano, de acordo com a versão religiosa oficial, é questionada nessas narrativas, em que são abordadas as contradições dos homens em sociedade. A expulsão do Éden, nesse sentido, é simbólica, pois representa o primeiro impasse entre Criador e criação, dando início a um melindre divino em relação à sua prole.

Nessa perspectiva, apresentam-se narrativas como a do conto “Adão e Eva”, que, na versão da história bíblica contada pelo personagem juiz de fora, dá a entender que as primeiras criaturas (Adão e Eva) não teriam pecado. A terra seria, então, uma obra exclusiva do Tinhoço, nome utilizado na própria narrativa para designar o diabo. Em “A igreja do diabo”, conto cuja narrativa apresenta a intenção do rival divino em implantar uma igreja própria na terra, há uma perspectiva ligeiramente diversa, em que fica mais evidente não o mal em si e sua origem, mas a própria contradição humana, tida como “eterna”.

Retomando a história do Gênesis, o ressentimento de Deus para com a humanidade se manifesta de novo à época de Noé. O arrependimento divino, todavia, depara-se com um tipo humano que contrasta com a corrupção que tomou conta da terra: Noé e sua prole se salvarão do dilúvio, sendo firmado um acordo entre o personagem bíblico e o Criador: “Depois disse o SENHOR a Noé: Entra tu e toda a tua casa na arca, porque tenho visto que és justo diante de mim nesta geração” (Gênesis, 7:1).

O capítulo 7 do Gênesis trata propriamente do dilúvio. No capítulo 8, após o desastre, Deus ordena a Noé que ele e sua família saiam da arca. Seria justamente aqui que entrariam os capítulos adicionais do conto. No primeiro capítulo do conto, Noé desce da arca junto com seus filhos:

[Noé:] Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor, e todos os homens pecaram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia. (...) [Jafé:] (...) Porquanto seremos os únicos na terra, e toda a terra será nossa, e ninguém perturbará a paz de uma família, poupada do castigo que feriu a todos os homens (ASSIS, 2005, p. 117-118).

Na narrativa machadiana, Sem, Jafé e Cam, os filhos de Noé, maravilhados com a nova situação, em que foram poupados de tamanho sofrimento, começam a discutir sobre o melhor modo de dividir a terra que agora lhes pertencia em sua totalidade. Sem postula que o melhor seria dividir a terra em trechos pré-determinados, e que o respectivo quinhão sob a responsabilidade de cada um dos irmãos seria trabalhado de acordo com a vontade de seu dono. Jafé responde que a ideia é boa e sugere uma área de igual tamanho a ser ocupada pelos homens da família, ao que Sem aduz ser pouco. Em seguida, Jafé propõe que haja um rio entre a sua terra e a de Sem, e que ficará com a porção esquerda e seu irmão com a margem direita: “E a minha terra se chamará terra de Jafé, e a tua se chamará a terra de Sem; e iremos às tendas um do outro, e partiremos o pão da alegria e da concórdia” (ASSIS, 2005, p. 119).

A contenda entre os irmãos de Noé começa justamente quando eles debatem sobre a propriedade do rio que divide as terras. Sem chega a sugerir que ele fique com a guarda do rio, junto com suas duas margens, em troca de um pedaço de sua própria terra, acrescentando: “(...) E se com isto perdes alguma coisa, nem é grande a diferença, nem deixa de ser acertado, para que nunca jamais se turbe a concórdia entre nós, segundo é a vontade do Senhor” (ASSIS, 2005, p. 119). Todavia, o irmão sobe o tom e responde: “(...) Vai bugiar! Com que direito me tiras a margem, que é minha, e me roubas um pedaço de terra? (...) Que **direito** tens de violar assim tão escandalosamente a **propriedade alheia**?” (idem, p. 119-120, grifo nosso).

O dissídio “parabíblico” segue em um crescendo de violência. Jafé chega a ameaçar Sem de morte, dizendo que irá matá-lo da mesma maneira que Caim matou Abel. Cam, o outro irmão, tenta contemporizar Jafé e Sem, que se olhavam enfurecidamente. O primeiro capítulo termina com um versículo que fechará também os outros dois capítulos: “(...) A arca, porém, boiava sobre as águas do abismo” (ASSIS, 2005, p. 120).

Cam tenta apaziguar a briga, sugerindo que as mulheres de ambos os irmãos em contenda sejam chamadas. Jafé e Sem recusam alegando que “(...) **o caso era de direito** e não de persuasão” (ASSIS, 2005, p. 120, grifo nosso). Jafé permanece impassível alegando que, para defender o que é seu, levará até as últimas consequências, com prejuízo até da própria vida, se necessário. A briga entre os irmãos tem o condão de provocar a discórdia entre os animais: lobo e cordeiro começam se olhar com mais cautela.

A última tentativa de Cam é ceder a sua própria terra em troca do problemático rio. Os irmãos em litígio zombam de Cam e, de pronto, entram em luta corporal, num espetáculo sangrento: “(...) Na luta, caíram e rolaram, esmurrando-se um ao outro; o sangue saía dos narizes, dos beiços, das faces” (ASSIS, 2005, p. 122). Nesse momento, Noé chega até o lugar que se

dá o embate entre os filhos. Nem a presença do patriarca foi o suficiente para apartar os homens, que, após trocarem acusações, continuaram a luta em frente ao pai e às respectivas mulheres. Apartados os irmãos por um instante, Noé decide que a terra não será dividida antes que a arca descesse ao cabeço de uma montanha, e profetiza, finalizando o conto: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem a Turquia e a Rússia?” (ASSIS, 2005, p. 126).

A ironia reside no fato de ser a família de Noé – o homem que, em uma época degenerada, une requisitos que o fazem ter, aos olhos de Deus, uma elevada estima – a escolhida para redimir o gênero humano. A promessa de Deus, na Bíblia oficial, seria de não intervir, pelo menos de maneira tão brutal, no destino dos homens (“Não tornarei mais a amaldiçoar a terra por causa do homem; **porque a imaginação do coração do homem é má desde a sua meninice**, nem tornarei mais a ferir todo o vivente, como fiz” (Gênesis 8:21, grifo nosso)). Ou seja, a versão oficial da Bíblia coloca que a maldade seria inerente ao ser humano, tendo em vista o pecado original. O humor no conto se estrutura no fato de que os responsáveis pela tragédia humana seriam os próprios homens, de vez que a família de Noé, possuindo problemas internos, provocou sua própria desgraça em uma terra que deveria ser pacífica.

Antes de retratar uma genealogia do “mal”, “Na arca” tenta traçar as raízes da propriedade e, em consequência, do egoísmo e da concorrência. É sintomático que, para tratar desse tema, Machado tenha decidido localizar sua narrativa em tempos remotíssimos, mais especificamente no Genesis, conhecido por ser o início da empreitada humana para o cristianismo. Como aponta Lukács (2012), a religião tem grande influência sobre a perspectiva ontológica, colocando ao homem diversas imagens de mundo:

Trata-se, muito antes, dos problemas da vida cotidiana que emergem nas condições históricas dadas, nas situações de classe existentes e nas correspondentes atitudes da humanidade diante de uma realidade social imediatamente dada para si – incluída a natureza por ela mediada –, problemas para os quais os seres humanos não estão em condições de responder satisfatoriamente por conta própria e, sobretudo, no quadro de sua respectiva vida terrena. Das necessidades religiosas daí originadas resulta a força das religiões vivas para delinear uma ontologia que proporcione um quadro adequado para a satisfação de tais desejos: uma imagem de mundo na qual os desejos que transcendem a existência cotidiana dos seres humanos, não atendidos na vida cotidiana, adquirem uma perspectiva de realização num além apresentado com pretensão ontológica (LUKÁCS, 2012, p. 31-32).

Nesse sentido, continua o filósofo húngaro, a ontologia religiosa se apresenta como uma alternativa oposta à ontologia científica, que investiga a realidade em-si com o fim de localizar exatamente a práxis real. A ontologia religiosa para Lukács:

(...) se move desde as necessidades de um comportamento diante da vida, das tentativas feitas pelos seres humanos singulares do cotidiano de conferir sentido à própria vida, e constrói uma imagem de mundo que, se efetiva, poderia constituir uma garantia para a realização daqueles desejos que se manifestam na necessidade religiosa (LUKÁCS, 2012, p. 32).

Lukács aborda esse tema em sua “Introdução” à primeira parte da *Ontologia I* (“A situação atual dos problemas”) para demonstrar as vias através das quais a filosofia e a religião percorrem. De acordo com o filósofo húngaro, tanto uma quanto a outra trilham a princípio caminhos opostos na construção de uma ontologia. Todavia, por estarem ambas preocupadas com questões necessariamente humanas, elas não se colocam *a priori* em franca oposição; o que irá determinar se a relação entre filosofia e religião é de associação ou contrariedade é o momento histórico específico.

O século XIX vê o surgimento de um crescente desenvolvimento científico e filosófico, que colocaria a religião desde o início como um empecilho ao progresso humano. Nesse sentido, o naturalismo incorpora a crítica científica/filosófica de modo mecânico, colocando a igreja como uma instituição necessariamente atrasada e cheia de vícios. O questionamento da ordem se faz através de uma transposição acrítica dos aportes filosóficos e científicos para as ciências sociais, e, no nosso caso, para a literatura.

A obra de Machado de Assis, não fugindo ao movimento geral da época, também tocará neste assunto, mas de maneira bastante diferente. Em vez de focar nos representantes mais típicos do pensamento religioso da época, como os padres e sacerdotes que eram alvos constantes do desprezo por parte dos escritores naturalistas, Machado irá assentar sua narrativa em questões mais gerais. Contos como “Na arca”, “A igreja do diabo” e “Adão e Eva” colocam no centro da narrativa um conflito genérico, que contesta ou remete à origem do pensamento cristão ocidental.

Essas narrativas mostram que, apesar da aparente oposição entre o progresso científico do século XIX e um pensamento que ainda se atém a questões religiosas, o pano de fundo é mais geral, e tanto ciência como a religião não podem ser contrapostas de maneira apriorística. A religião, em especial, possui uma dinâmica própria, que faz com que ela possa se adequar a

cada momento histórico⁸⁰, mesmo que a tendência geral do final do século XIX, que iria resultar no subjetivismo do século XX, fosse “a eliminação definitiva de todos os critérios objetivos de verdade, procurando substituí-los por procedimentos que possibilitem uma manipulação ilimitada, corretamente operativa, dos fatos importantes na prática” (LUKÁCS, 2012, p. 42-43). Lukács argumenta sobre a relação entre o positivismo (corrente filosófica eminente no século XIX) e a religião:

Com isso [o domínio exclusivo da teoria do conhecimento], descobre-se ao mesmo tempo a relação do positivismo como mundo religioso contemporâneo: no positivismo, a religiosidade moderna encontra a filosofia, que pode conectar sua concepção de Deus e do mundo como mais moderno, o mais científico dos pensamentos (LUKÁCS, 2012, p. 43).

Essa complexa relação entre filosofia, ciência e religião pode ser vista, entre outros lugares, na forma estética da narrativa “A sereníssima república”, anteriormente analisada. O Cônego Vargas se autointitula como sendo um naturalista, tributário das descobertas de Darwin e Buchner. O personagem aparece em relação à sua comunidade de aranhas como se fosse um deus, seja pelo seu tamanho ou, principalmente, pelo fato de parecer, aos olhos dos animais, alguém que toma nota dos vícios da comunidade de aranhas, escrito esse que se tivesse essa finalidade corresponderia em certa medida à função da Bíblia.

As narrativas de *Papéis avulsos* em geral acabam por colocar em xeque o postulado naturalista de que a religião configuraria um atraso, sendo necessária descartá-la para que a ciência e a filosofia (a racionalidade, em outras palavras) pudessem avançar sem entraves. A questão é bem mais complexa e o autor de *Papéis avulsos* sabia disso. Ao levar o problema literalmente até a gênese, o autor brasileiro buscava mostrar o amplo quadro em que ele se desenvolvia, e ainda pôde observá-lo em uma dimensão mais completa, pois escrevia em um certo distanciamento do centro onde essas questões surgiam como problemas na ordem do dia. Além disso, o método de figuração escolhido foi sobremaneira diferente daquele utilizado pelos naturalistas: nas narrativas machadianas a Igreja não será rebaixada ao posto de origem de todos os males; o centro da questão, ainda aqui, será o próprio homem e o seu papel no curso histórico.

⁸⁰ “Brecht, em seu drama sobre Galileu, faz o cardeal Belarmino expor de maneira cínica e clara a nova versão da dupla verdade: ‘Vamos nos adequar aos tempos, Barberini. Quando novas cartas astronômicas, baseadas em novas hipóteses, facilitarem a navegação de nossos marinheiros, eles devem usá-las. A nós desagradam apenas as teorias que falsificam a Escritura’” (LUKÁCS, 2012, p. 38).

Uma vez que a demonização de uma instituição não era suficiente para dar conta do problema que se apresentava, Machado aborda a questão sob um outro ângulo. Ao lado da questão religiosa, coloca-se uma outra questão também muito cara ao capitalismo em si, que se consolidava com cada vez mais velocidade em meados de século XIX: a concorrência e a propriedade privada. O século XIX assiste à reprodução da vida cotidiana sob a égide do capitalismo se reduzir basicamente ao acúmulo de mercadorias, o que coloca os homens uns contra os outros, em um ambiente de concorrência.

A moderna definição jurídica de propriedade privada, que tem origem no Código Civil napoleônico (*Code Napoléon*), de 1804, e que repercute nas legislações civis de todos os países até hoje, seria aquela que estabelece a autoridade do possuidor sobre a propriedade **contra** os atos de outras pessoas. Direito, Estado e propriedade privada estão inter-relacionados, dependendo fundamentalmente um do outro, e são a base dos mecanismos que impedem uma mudança social profunda⁸¹. A passagem do feudalismo ao capitalismo moderno, e, posteriormente, a afirmação da burguesia como classe dominante, institui o domínio da propriedade privada como centro organizador da ordem estabelecida:

A vida social passa a ser predominantemente marcada pela propriedade privada, e a razão da existência pessoal deixa de ser a articulação com a vida coletiva, para ser o mero enriquecimento privado. O dinheiro passa a ser a medida e o critério de avaliação de todos os aspectos da vida humana, inclusive os mais íntimos e pessoais (LESSA & TONET, 2011, p. 78).

Colocar a certa distância um problema que sem dúvida era latente para os pensadores de países centrais ou periféricos permitiu ao autor brasileiro enxergá-lo melhor, em toda sua extensão. Esta questão da propriedade não só não se restringe ao século XIX, como também atravessa a história da humanidade. Sendo assim, a narrativa encontra sua força justamente por ter esse viés transhistórico, que trata de um problema atual remetendo-o a uma situação distante no tempo e no espaço. Assim, o complexo que conjuga Estado, Direito e Religião pode ser considerado em suas conexões:

Nas sociedades de classe, além de na religiosidade, as alienações ganham uma nova qualidade ao brotarem da propriedade privada, da exploração do

⁸¹ “A propriedade privada *material*, imediatamente *sensível* (*sinnliche*), é a expressão material-sensível da vida humana estranhada. Seu movimento – a produção e o consumo – é a manifestação (*Offenbarung*) *sensível* do movimento de toda produção até aqui, isto é, realização ou efetividade do homem. Religião, família, Estado, direito, moral, ciência, arte etc., são apenas formas *particulares* da produção e caem sob a sua lei geral. A supressão (*Aufhebung*) positiva da *propriedade privada*, enquanto apropriação da vida humana é, por conseguinte, a supressão positiva de todo estranhamento (*Entfremdung*), portanto o retorno do homem da religião, família, Estado, etc., à sua existência (*Dasein*) humana, isto é, *social* (MARX, 2004, p. 106, grifos originais).

homem pelo homem e do patriarcalismo. Nelas, a exploração do homem pelo homem ganha, aos poucos, um caráter de naturalidade, embora seja social. A posição que cada um ocupa na sociedade, o tipo de trabalho que exerce, o acesso que tem à riqueza já não aparecem como resultado da própria atividade humana, mas como fruto de forças misteriosas e poderosas que nos oprimem (LESSA & TONET, 2011, p. 90).

Como se pôde notar, a sátira de Machado não se limitou aos sistemas filosóficos científicos e suas ramificações no pensamento estético, estendendo-se também ao cristianismo: “Machado está atacando os grandes sistemas otimistas, como os de Hegel ou de Comte, que postulam a crença em alguma forma de progresso inevitável, e, juntamente com eles, **a crença ingênua na bondade da existência**” (GLEDSON, 1991, p. 146, grifo nosso). Isso não significa, todavia, que Machado estivesse de acordo com a percepção diametralmente oposta. Rechaçar o ideal do “bom selvagem”, cunhado pelo filósofo Jean Jacques-Rousseau (1712-1778), não significa aderir ao pensamento que considera “o homem como o lobo do homem”, formulado por Thomas Hobbes (1588-1679). Muito menos significa uma adesão tão direta a Schopenhauer⁸², cuja influência sobre o autor brasileiro, apesar de ser inquestionável, deve ser pesada com cuidado.

O caminho para um desastre que por vezes se configura na narrativa machadiana não se resume ao pessimismo⁸³. Depõem contra essa hipótese a própria “crença” na arte por parte do

⁸² Nesse sentido, Lukács demonstra, mais uma vez, dando como exemplo o caso do escritor Thomas Mann, que o apreço que determinado escritor nutre por uma linha de pensamento ou outra não impede ou garante, por si só, que a obra deste escritor seja realista: “Lukács se ha ocupado repetidas veces de destacar que Thomas Mann, a pesar de su confesa simpatía por Schopenhauer y Nietzsche, ha podido edificar una literatura realista incomparablemente más sutil e inovadora que la de numerosos expoentes del realismo socialista, política y filosóficamente emparentados (al menos en apariencia) con el marxismo” (VEDDA, 2006, p. 82). Em tradução livre: “Lukács destacou em diversos momentos que Thomas Mann, apesar de sua confessa simpatia por Schopenhauer e Nietzsche, pôde edificar uma literatura realista incomparavelmente mais sutil e inovadora do que a de vários expoentes do realismo socialista, política e filosoficamente alinhados (ao menos aparentemente) com o marxismo” (idem).

⁸³ Sobre o tema, citamos uma passagem do próprio Machado de Assis, no já citado ensaio “A nova geração”, de 1879, que, embora seja extensa, é bastante esclarecedora acerca do sincretismo estético do final da década de 1870: “Contudo acho legítima explicação ao desdém dos novos poetas. Eles abriram os olhos ao som de um lirismo pessoal, que salvas as exceções, era a mais enervadora música possível, a mais trivial e chocha. A poesia subjetiva chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares; os grandes dias de outrora tinham positivamente acabado; e se de longe em longe, algum raio de luz vinha aquecer a poesia transida e debilitada, era talvez uma estrela, não era o sol. De envolta com isto, ocorreu uma circunstância grave, o desenvolvimento das ciências modernas, que despovoaram o céu dos rapazes, que lhe deram diferente noção das coisas, e um sentimento que de nenhuma maneira podia ser o da geração que os precedeu. Os naturalistas, refazendo a história das coisas, vinham chamar para o mundo externo todas as atenções de uma juventude, que já não podia entender as imprecisões do varão de Hus; ao contrário, parece que um dos caracteres da nova direção intelectual terá de ser um otimismo, não só tranqüilo, mas triunfante. Já o é às vezes; a nossa mocidade manifesta certamente o desejo de ver alguma coisa por terra, uma instituição, um credo, algum uso, algum abuso; mas a ordem geral do universo parece-lhe a perfeição mesma. A humanidade que ela canta em seus versos está bem longe de ser aquele *monde avorté* de Vigny — é mais subli-

autor brasileiro (isso quando se entende o complexo estético como uma forma de conhecimento da realidade), assim como a utilização do humor como instrumento de trabalho que opera também para o conhecimento efetivo da realidade. Sempre é bom ressaltar que essa realidade não é boa nem ruim *a priori*. Contos como “A igreja do diabo” e “Adão e Eva”, bem como o ora analisado “Na arca”, ressaltam muito mais o caráter contraditório das relações humanas sob a influência de uma sociedade que precisou em um determinado momento se dividir em classes, do que colocam um ponto final sobre a complexa e abstrata “natureza do ser humano”. Essas narrativas ressaltam, por se colocarem à distância, a complexidade das relações sociais no século XIX, e o fazem com mais eficácia talvez porque apontam justamente para o caráter histórico e social do desenvolvimento humano.

Assim, a crítica à propriedade privada adquire uma dimensão justa, por ser dada à questão um tratamento histórico. “Na arca” é um texto fundamental nesse sentido, pois abre, na narrativa machadiana, ainda na década 1870, um campo de experimentação que permite ao autor abordar os temas mais complexos de um modo mais completo. Não parece interessar a Machado responder a questões sobre a origem da maldade ou do egoísmo, mas como essas formas se apresentam em situações concretas, ainda que essas situações, apresentadas na forma estética, não façam remissão direta ao cotidiano urbano do século XX. Dessa forma, do amálgama que reúne religião e economia, surge a latente questão da propriedade privada. É inegável, como assinalou Marx nos *Manuscritos* de 1844, que o tema da propriedade seja central para o cotidiano sob o capitalismo:

A propriedade privada nos fez tão cretinos e unilaterais que um objeto somente é o *nosso* [objeto] se o temos, portanto, quando existe para nós como capital ou é por nós imediatamente possuído, comido, bebido, trazido em nosso corpo, habitado por nós etc., enfim, *usado*. [...] O lugar *de todos* os sentidos físicos e espirituais passou a ser ocupado, portanto, pelo simples estranhamento de todos esses sentidos, pelo sentido do *ter* (MARX, 2004, p. 108, grifos originais).

me, é um deus, como lhe chama um poeta ultramarino, o Sr. Teixeira Bastos. A justiça, cujo advento nos é anunciado em versos subidos de entusiasmo, a justiça quase não chega a ser um complemento, mas um suplemento; e assim como a teoria da seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará a palma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim. De quando em quando aparece a nota aflitiva ou melancólica, a nota pessimista, a nota de Hartmann; mas é rara, e tende a diminuir; o sentimento geral inclina-se à apoteose; e isto não somente é natural, mas até necessário; a vida não pode ser um desespero perpétuo, e fica bem à mocidade um pouco de orgulho (ASSIS, 2015, v. 3, p. 1231).

O mérito de um modo de composição estética se verifica, entre outros parâmetros, no grau permanência das questões que aborda; seu realismo se articula sobre essa base, que precisa necessariamente superar dialeticamente os problemas mais imediatos para chegar sempre ao centro das questões mais fundamentais não para determinada classe ou grupamento social, mas para a humanidade tomada como gênero. É justamente em razão de ir ao centro das questões que temos um quadro completo, que reflete situações que se perpetuam ou tem uma forte tendência a se propagar durante o curso da história.

Nesse sentido, “Na arca” representa um avanço e uma inovação na narrativa de Machado de Assis. Publicado no final da década 1870, o conto abre um caminho estético no âmbito da própria narrativa do autor brasileiro, o qual permitiu ao escritor abordar as questões mais importantes de sua época, em que o capitalismo se consolidava nos centros europeus e se expandia pelo mundo. Assim, a narrativa machadiana dá conta do complexo movimento empreendido, que atravessa a história, e se consolida no século XIX. O mérito da narrativa é captar a direção desse movimento. “Ter” e “ser” configuram em última instância duas dimensões do ser humano que se interpenetram. O “ter” nas sociedades de classes, em especial no capitalismo, adquire força e organiza a vida social, subordinando, inclusive, a própria significação da existência (o “ser”). Lukács, comentando, em sua *Ontologia II*, a passagem de Marx citada acima, coloca:

(...) o capitalismo fez enormes progressos na universalização do ter. Exatamente a importância extremamente intensificada do consumo e dos serviços no intercâmbio global de mercadorias deixa isso imediatamente evidente. Na vida cotidiana do trabalhador, o poder do ter não se mostra mais como um simples carecer, como influência sobre a vida normal de não ter os meios mais importantes para a satisfação cotidianamente necessária das necessidades, mas, pelo contrário, como o poder do ter direto, como a competição com outros homens e grupos, na tentativa de aumentar o valor pessoal pela quantidade e qualidade do ter (LUKÁCS, 2013, p. 796).

A referência à Rússia e à Turquia ao final do conto “Na arca” remete a um conflito histórico (Guerra da Crimeia – 1853-1856), bem importante no século XIX, em que a luta pela posse da terra é central: “Ao longo do século XIX, a luta entre os impérios russo e otomano teve como focos o desejo do primeiro de controlar Constantinopla (...) e o apoio dado pelos russos aos súditos ortodoxos da Turquia, nos Bálcãs” (GLEDSON, apud ASSIS, 1998, v. 1, p. 262). A questão abordada por Machado, assim, atravessa a história de ponta a ponta, consolidando-se no âmbito do capitalismo moderno. O questionamento da sociedade de classes já traz em si a necessidade de sua superação.

O trecho que finaliza os capítulos do conto (sendo apenas acrescentado o verbo no pretérito imperfeito do indicativo “continuava”, no último capítulo): “(...) A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo” (ASSIS, 2005, p. 126) parece ressaltar um materialismo espontâneo, que sugere que o conflito humano sobre a propriedade é algo indiferente à natureza. Se a “meninice” da humanidade, de que fala o Gênesis, puder ser alinhada à concepção de pré-história da humanidade (história do ser humano até o capitalismo), o quadro geral do progresso humano, que necessita dramaticamente da arte, ressalta a necessidade de superar as violentas infantilidades do “ter”, que subjagam boa parte da humanidade até hoje. E, para isso, não há como reduzir a essência do homem a sistemas ou dimensões abstratas, descoladas da história.

Machado tem por objeto imediato de trabalho estético uma nação que já nasceu no seio do catolicismo e do capitalismo. Essa nação, por óbvio, herda desses sistemas suas principais características. O conflito que o conto “Na arca” figura, além de ser um conflito tipicamente humano, como o são todos aqueles que compõem *Papéis avulsos*, retrata um problema que, consideradas todas as questões que separam a narrativa machadiana dos nossos tempos, permanece dramaticamente atual.

3.4 – “O ALIENISTA”

O último conto a ser analisado neste trabalho é justamente aquele escolhido por Machado de Assis para abrir *Papéis avulsos*. “O alienista” é o portfólio da coletânea, uma narrativa tão monumental que sozinha deu vazão a diversos tipos de estudo, seja no campo da literatura ou em outros ramos. Na história de Itaguaí e nas peripécias de seus personagens está um dos quadros mais ricos da literatura brasileira, em que a hiper-racionalidade é posta em um lugar contíguo à loucura, e a sanha pelo poder faz a vontade da maioria se submeter aos desígnios de poucos.

A presente análise não tem por fim extrair da narrativa de “O alienista” todos os matizes que potencialmente configurariam hipóteses de trabalho analítico. O que se pretende, então, é tomar a narrativa como um lugar onde confluem as características de *Papéis avulsos* que fomentam a unidade da obra. Nesse sentido, a maior narrativa da coletânea é um espaço em que abundam exemplos das possibilidades que o método estético de Machado de Assis, articulado com base no humor, na dialética fenômeno/essência e na rejeição aos pressupostos naturalistas, permitiu ao autor arquitetar, após *Memórias póstumas/Papéis avulsos*, uma narrativa sem precedentes na literatura nacional.

Divido em 13 partes e narrado em terceira pessoa, “O alienista” é a narrativa mais audaciosa de *Papéis avulsos*, e, de certo modo, um campo experimental que habita entre o conto propriamente dito (a narrativa de extensão limitada) e o romance machadiano da segunda fase, em especial a tríade *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. O quadro geral do conto trata da história de Simão Bacamarte, um médico que, em um tempo remoto, atendendo aos desígnios da ciência, resolve revolucionar os estudos no campo da psiquiatria. O que chama a atenção na narrativa e o motivo pelo qual geralmente “O alienista” é conhecido é a discussão sobre os limites entre loucura e razão. Nesse sentido, o conto não só configura um avanço estético, pelos motivos até aqui ressaltados nas outras narrativas de *Papéis avulsos*, como também se coloca em uma posição vanguardista em relação ao seu conteúdo, por abordar um tema central para as sociedades capitalistas dos séculos seguintes.

A história de Simão Bacamarte tem início quando o médico volta de Portugal, lugar onde se formou, para Itaguaí, cidade que será o palco da história. O médico se casa em Itaguaí com

D. Evarista da Costa e Mascarenhas, uma viúva que reunia em si, aos olhos de Simão Bacamarte, uma fisiologia irretocável. Entretanto, apesar de ser biologicamente saudável, D. Evarista não foi capaz de dar filhos ao médico. Após algumas tentativas frustradas, Simão decide desistir da empreitada e focar nos estudos do ramo psíquico, na “patologia cerebral”.

A novidade de desnudar esse campo do conhecimento médico anima Simão Bacamarte, que vislumbra a glória por ter dado alguma contribuição nesse ramo. De fato, a psiquiatria em Itaguaí se limitava a isolar aqueles que eram considerados os loucos mais violentos, até que eles morressem (embora o narrador não entre em detalhes, o estereótipo de “louco” que era isolado até a morte em Itaguaí certamente diferiria de cidadãos como Nicolau B. de C., do conto “Verba testamentária”). Para mudar tal situação, o médico pede à Câmara, uma instituição central no conto, uma licença para congregar os desajustados mentais em um edifício, com o fim de estudá-los.

O trabalho de Simão Bacamarte, embora a princípio nutrido pelos mais sinceros sentimentos que o rigor científico oferece a quem se coloca uma tal empreitada, não era gracioso. A reunião dos doentes no edifício renderia a Simão, e à Câmara, através de um novo imposto, uma verba por paciente que não conseguia custear seu próprio tratamento. Nesse tocante, ele se aproxima dos parlamentares que o liberaram para começar o empreendimento: “(...) foi à câmara, onde os vereadores debatiam a proposta, e defendeu-a com tanta eloquência, que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pedira, votando ao mesmo tempo um imposto destinado a subsidiar o tratamento, alojamento dos doidos pobres” (ASSIS, 2005, p. 8).

A casa que abrigaria os doentes ficava na rua Nova e foi dado a ela o nome de Casa Verde, em virtude da cor de suas janelas. Após a inauguração da casa de Orates, Simão revela seus propósitos ao boticário Crispim Soares:

A caridade, Sr. Soares, entra decerto no meu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das coisas, que é assim que interpreto o dito de S. Paulo aos Coríntios: “Se eu conhecer quanto se pode saber, e não tiver caridade, não sou nada”. O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade (ASSIS, 2005, p. 11).

Desse trecho se extrai que o objetivo primordial do médico não era fazer caridade, acolhendo aqueles que sofriam de uma doença mental para tratá-los. A megalomania do médico

está desvinculada da caridade e se alinha ao poder da ciência, de poder descobrir o princípio que poderia revolucionar os estudos no tão menoscabado ramo da patologia mental.

O forte empenho do médico no estudo e classificação de seus pacientes leva sua esposa à desolação. De modo algo semelhante à D. Benedita, personagem do conto homônimo, D. Evarista se limita a se submeter ao marido, e mesmo triste por não ter a companhia do médico no cotidiano, não hesita em aceitar uma viagem bancada por Simão Bacamarte ao Rio de Janeiro. “Preocupada” com os gastos da viagem que faria junto com uma tia, Bacamarte leva a esposa para ver quanto dinheiro ele estava recebendo em virtude de sua empresa científica. A relação dos dois personagens é cristalina: o cálculo com que se estudam não esconde o jogo de interesses de ambos os lados.

Uma das correntes interpretativas mais comuns do conto é aquela que enxerga em Itaguaí um microcosmo que representaria o mundo como um todo. A história que gira em torno dos personagens que habitam a cidade se confundiria assim com a própria história da humanidade. Um dos pontos de apoio de tal abordagem é a quarta parte do conto (“Uma nova teoria”). A proposição teórica de Simão Bacamarte postulava que a “insânia abrangia uma vasta superfície de cérebros” (ASSIS, 2005, p. 21) e, para exemplificar tal hipótese, o médico tira seus exemplos de personagens históricos. Cada um desses casos particulares trazia consigo uma debilidade mental específica que, sendo conjugada através dos tempos, resultaria em um conceito de loucura muito amplo. Nesse trecho do conto fica explícito o audacioso objetivo do médico: delimitar o limite entre loucura e razão, sendo esta definida como “o perfeito equilíbrio de todas as faculdades”. A prática efetiva de tal concepção leva Itaguaí a uma “revolução”.

O caos se instala na cidade. A aplicação da absurda teoria de Simão Bacamarte acaba por recolher cada vez mais pessoas à Casa Verde. O primeiro a ser alvo da classificação arbitrária do médico alienista foi um certo Costa, que ficou miserável por não saber administrar a pequena fortuna que herdou (mais uma vez a remissão: em que medida Xavier, do conto “O anel de Polícrates”, não se aproxima desse conceito de loucura, tendo ele também dilapidado seu patrimônio com fins muito menos estoicos que o “pobre” Costa?). O arbítrio de Bacamarte começa a assustar a população de Itaguaí, que põe em dúvida se as intenções do médico teriam realmente algum fundo científico, ou o apelo à ciência era apenas um pretexto para que ele pudesse exercer sua sanha de recolher pessoas à Casa Verde e, em última instância, lucrar com isso.

Simão Bacamarte é considerado pelo narrador como um sábio, alguém que detém um conhecimento tão extraordinário que seria digno de uma estima elevada por parte dos cidadãos de Itaguaí. Essa inflação da figura de Bacamarte é um dos truques utilizados pelo narrador para ir estruturando o personagem ao longo do conto e para justificar, até onde for possível, as atitudes desmesuradas do médico.

Todavia, com o crescente recolhimento de pessoas à Casa Verde, fica difícil sustentar a imagem de Bacamarte como alguém que tinha uma função social positiva: “O terror acentuou-se. Não se sabia quem estava são, nem quem estava doido” (ASSIS, 2005, p. 38). O clima de insegurança que pesava sobre a cidade preparava uma revolta contra o autoritário médico. Nesse momento, surge a importante figura do barbeiro Porfírio, que será um dos baluartes da revolução contra os atos arbitrários de Simão Bacamarte. Neste ponto da narrativa, a história se encaminha para um grande conflito, no qual a figura de Porfírio reuniria em si os interesses da maioria contra os atos do médico alienista.

Os descontentes levam o seu pleito até a câmara, que recusa se opor à empresa de Bacamarte, alegando que nem caberia ao legislativo se intrometer em questões científicas, nem um movimento popular teria o condão de alterar o estatuto firmado pelo alienista para classificar qualquer cidadão como doente. A revolta dos populares liderados pelo barbeiro Porfírio a essa decisão é imediata:

A irritação dos agitadores foi enorme. O barbeiro declarou que iam dali levantar a bandeira da rebelião, e destruir a Casa Verde; que Itaguaí não podia continuar a servir de cadáver aos estudos e experiências de um déspota; que muitas pessoas estimáveis, algumas distintas, outras humildes mas dignas de apreço, jaziam nos cubículos da Casa Verde; que o despotismo científico do alienista complicava-se do espírito de ganância, visto que os loucos, ou supostos tais, não eram tratados de graça: as famílias, e em falta delas a Câmara, pagavam ao alienista... (ASSIS, 2005, p. 41).

Outro ponto de apoio para considerar na história das crônicas de Itaguaí a história da humanidade é a figura do barbeiro Porfírio e do movimento por ele comandado. O fato de o personagem tomar para si a tarefa de destituir o despótico médico de seu encargo e de considerar a Casa Verde como a “Bastilha da razão humana” são fatos que em si remetem de maneira direta à Revolução Francesa⁸⁴. Essa alcunha à casa de Orates, pelo brilho que a comparação

⁸⁴ “A ação podia ser restrita, — visto que muita gente, ou por medo, ou por hábitos de educação, não descia à rua; mas o sentimento era unânime, ou quase unânime, e os trezentos que caminhavam para a Casa Verde, — dada a diferença de Paris a Itaguaí, — podiam ser comparados aos que tomaram a Bastilha” (ASSIS, 2005, p. 43).

em si traz, fez com que um dos legisladores, Sebastião Freitas, mudasse de opinião em relação à intervenção da câmara naquela situação. A motivação que faz o vereador alterar sua posição é risível, mas alude a um problema concreto, delineado na “Teoria do medalhão”, e indica que não raro a mera aparência lustrosa de uma situação se configura como motivo suficiente para motivar atos concretos: “(...) o vereador dissidente, tinha o dom da palavra, e falou ainda por algum tempo com prudência, mas com firmeza. (...) Sebastião Freitas prometeu suspender qualquer ação, reservando-se o direito de pedir pelos meios legais a redução da Casa Verde. E repetia consigo, namorado: — “Bastilha da razão humana!” (ASSIS, 2005, p. 42-43).

A partir desse dissenso entre os legisladores, surge a hipótese, aventada pelo vereador, de que o próprio médico seria um lunático. A população se organiza cada vez mais ao redor da figura do barbeiro, que recebera a alcunha de Canjica, sendo denominado o movimento dos populares como “Revolta dos Canjicas”. A figura de Porfírio é bastante representativa. Nele convergem os interesses singulares e gerais. Pode-se até mesmo dizer que o campo do particular esbarra, nesse primeiro momento da narrativa, no caráter revolucionário do barbeiro.

A revolta popular chega até a casa dos Bacamarte. D. Evarista fica assustada com a insurgência popular e com a ferocidade dos manifestantes. Ao alertar o médico sobre a manifestação, D. Evarista encontra Bacamarte imerso no estudo, totalmente alheio à realidade que batia à porta de sua casa. O alienista se dirige calmamente à varanda com o fim de ouvir da turba quais eram os seus pedidos. O barbeiro diz que a multidão queria o fim da Casa Verde, ao que o médico alienista responde, com toda a tranquilidade, que não iria voltar atrás em seu método. O barbeiro convoca a multidão para pôr abaixo a casa de Orates, mas, envoltos em uma aura “sereníssima” após o discurso enérgico de Bacamarte, os revoltados não acodem de imediato ao chamado de Porfírio. Nesse momento, o barbeiro compreende o real móvel de suas intenções: “Foi nesse momento decisivo que o barbeiro sentiu despontar em si a ambição do governo; pareceu-lhe então que, demolindo a Casa Verde, e derrocando a influência do alienista, chegaria a apoderar-se da Câmara, dominar as demais autoridades e constituir-se senhor de Itaguaí” (ASSIS, 2005, p. 47).

O caráter revolucionário do barbeiro começa a se degradar em um discurso apologético que encobria um projeto meramente pessoal. Porfírio consegue inflamar de novo a massa, estando agora o personagem consciente dessa nova perspectiva política particular. A turba, liderada por Porfírio, vai em direção à Casa Verde e se depara com um aparato militar destinado a reprimir o movimento. O tenso conflito entre a multidão e os soldados designados para dissipar os rebelados configura um momento da narrativa em que o elemento dramático se

manifesta com vigor, retratando o centro de um complexo conflito, em que uma multidão, defendendo os interesses da maioria e liderados por um enigmático “herói” se depara com o aparato estatal que protegia a Casa Verde e tudo o que ela representava.

Justamente no momento de maior tensão, parte dos militares, por um motivo que, segundo o narrador, as crônicas de Itaguaí não revelam, passa para o lado dos rebelados. Aos poucos, os soldados mudam de lado e o capitão que os liderava se vê obrigado a declarar-se vencido, entregando a espada ao barbeiro Porfírio. A turba, agora composta também da facção do governo que tinha por função dissuadir o movimento, segue triunfante em direção à casa de Orates. Por estarem congregados soldados e manifestantes, a visão da turba dá a impressão aos vereadores de que os militares haviam dominado o movimento, o que levou o Senado a ordenar que fosse dado aos soldados o aumento de um soldo em razão de tal feito.

Porfírio assume de vez a liderança do movimento, no qual populares e militares formam o corpo da massa que tencionava destruir a Casa Verde. Destituindo a ordem legislativa então estabelecida, o barbeiro é convocado a assumir a liderança do governo, tomando para si a pomposa definição “Protetor da vila em nome de Sua Majestade e do povo”. O primeiro discurso de Porfírio aos populares em nenhum momento faz menção aos interesses primeiros que motivaram o movimento dos Canjicas, atendo-se tão somente contra a ordem que acabara de derrubar. O barbeiro tinha a confiança da maioria da população, que acreditava que ele iria acabar de vez com os problemas que o despótico Simão Bacamarte tinha trazido nos últimos tempos. A sagacidade do barbeiro está no fato de que ele soube redirecionar a massa popular de acordo com seus interesses privados.

A narrativa mostra os caminhos através dos quais o movimento popular, através de um pleito legítimo, foi reconduzido de acordo com os desígnios do barbeiro Porfírio, que acaba por se mostrar tão despótico quanto Simão Bacamarte. A população trocara apenas o agente de corrupção; os males advindos da administração do barbeiro seriam tão ou mais prejudiciais, porque visavam apenas o projeto pessoal do novo governante, do que aqueles proferidos sob os auspícios científicos do médico alienista. Nesse sentido, os populares de Itaguaí agem de maneira semelhante às aranhas do conto “A sereníssima república”, cuja passividade demonstrada a partir da deposição do antigo governo os limita a chancelar os atos do novo governante.

A complexidade da trama aumenta. O boticário Crispim Soares, receando ter a mesma sorte que provavelmente o alienista iria ter sob o governo do barbeiro Porfírio, vai até o palácio do governo com o fim de mostrar sua adesão ao novo regime e, com isso, evitar ser preso.

O boticário não encontra Porfírio, porquanto este estava na Casa Verde, para onde tinha ido, a princípio, com a finalidade de tratar pessoalmente com Simão Bacamarte acerca da destruição da casa de Orates. A postura de Porfírio acaba por surpreender o alienista, uma vez que sua disposição, agora na titularidade do encargo público, era contrária a acabar com a Casa Verde, pois, segundo ele próprio, “o governo reconhece que a questão é puramente científica, e não cogita em resolver com posturas as questões científicas” (ASSIS, 2005, p. 56). A conciliação que se apresenta, em vez do conflito certo que se encaminhava, é feita através do sinuoso discurso do agora governador Porfírio Caetano das Neves, que se mostra completamente cooptado pelo poder que o posto público lhe proporcionava. O barbeiro e o médico cientista se unem para demonstrar ao povo que havia na Casa Verde alguma função pública relevante.

Depois da conversa, Simão Bacamarte, após alguma reflexão, classifica Porfírio como um louco pelo fato de ter traído os populares que o apoiaram: “Os sintomas de duplicidade e descaramento deste barbeiro são positivos” (ASSIS, 2005, p.59). A duplicidade, a cisão entre a personalidade efetiva do barbeiro e o modo pelo qual ele se mostra quando assume o cargo público, por estarem em um evidente conflito, são classificados como sinal de loucura pelo médico alienista. O diagnóstico do alienista, embora seja eivado do caráter desmesurado que o caracteriza, demonstra que ele percebia de algum modo que essa falta de coerência na figura do barbeiro configura um traço de como a subjetividade de Porfírio se apresentava de modo conflitante na realidade concreta. A apresentação dessa cisão é um dos traços que mais chama atenção nas narrativas de Machado após *Papéis avulsos*, e foi tratada no presente trabalho especificamente em relação aos cinco contos analisados no primeiro capítulo.

Da aliança entre o barbeiro e o alienista surgem novamente interações compulsórias na Casa Verde, o que congrega a população novamente em torno de outro barbeiro, João Pina, um antigo concorrente de Porfírio. Para se manter no cargo, Porfírio atende o pleito dos revoltados e fecha a Casa Verde, além de desterrar Simão Bacamarte. Entretanto, isso não foi suficiente para manter o antigo barbeiro no poder: João Pina assume o cargo de seu concorrente. A narrativa, de maneira semelhante a “D. Benedita” e “Verba testamentária”, quebra a cadência que até então vinha tendo, e é redirecionada em uma aceleração crescente, estabelecendo um grau de confusão parecido com aquele que delineia as trocas políticas do conto “A sereníssima república”.

Com Porfírio fora do poder, Simão Bacamarte tem o caminho livre para continuar sua “pesquisa”. Neste ponto da narrativa, o alienista exerce seu poder em toda a sua plenitude, recolhendo à Casa Verde seus principais adversários. Além disso, o médico alienista mandara

prender qualquer pessoa que faltasse com a verdade. A situação chega ao absurdo quando Bacamarte manda prender a própria esposa no sanatório. Todas as apreensões do médico encontravam algum tipo esdrúxulo de justificativa. O fato de recolher a própria mulher eleva a estima do médico novamente ante a população, uma vez que esse fato demonstra de modo inequívoco aos populares a impessoalidade do rigor científico de Simão Bacamarte.

Uma revisão da própria teoria, entretanto, levaria o médico a dar alta coletiva a todos os habitantes da Casa Verde. Os estudos levaram Bacamarte à conclusão de que a verdade de sua doutrina era justamente o contrário daquilo que ele imaginava, e, sendo assim, liberou todos os “doentes” e restituiu o dinheiro recebido para o tratamento dos pacientes. O ofício redigido pelo médico, entretanto, ao passo que libertava os reclusos, tinha uma ressalva: a partir daquele momento, o médico iria “agasalhar nela [Casa Verde] as pessoas que se achassem nas condições agora expostas” (ASSIS, 2005, p. 66-67). Em outras palavras, só seria internado no sanatório aquela pessoa que estivesse em perfeitas condições de sanidade mental. Ou seja, tudo o que a narrativa construiu até esse momento, todos os conflitos gerados pela disposição primeira do médico, tudo isso é desfeito e o conto se encaminha para o final andando na contracorrente daquilo que vinha sendo dito.

Uma nova leva de reclusões é levada a cabo, agora sob essa nova fundamentação. A nova teoria encontrava sua validade por existirem poucos exemplares que caracterizavam a doença mental. A nova galeria de lunáticos que habitava a Casa Verde era permeada por pessoas com as mais diversas qualidades morais. Incitado a organizar outro movimento insurgente, o barbeiro Porfírio rejeita a proposta, alegando que era mais prudente esperar expirar o prazo legal que o médico tinha para realizar sua pesquisa. Ao saber dessa fala do barbeiro, o alienista manda prendê-lo.

Os novos enfermos eram “curados” tendo em vista a especificidade de sua qualidade predominante. Para cada qualidade, Bacamarte colocava o “doente” em contato com um sentimento oposto. Desse modo, o médico foi minando todos os pacientes até que não restasse ninguém que aparentemente sustentasse uma qualidade moral superior. Sem novos “objetos de estudo”, o médico passa a questionar de novo os fundamentos de sua própria teoria e a conclusão a que chega é que não havia em Itaguaí nenhum louco: “(...) eu não posso ter a pretensão de haver-lhes inculcido um sentimento ou uma faculdade nova; uma ou outra coisa existiam em estado latente, mas existiam” (ASSIS, 2005, p. 80). Em seguida, o médico passa a se questionar em relação a cada conclusão a que chegara, tendo, por fim, chegado a sua última descoberta, ajudado por uma junta de amigos: ele próprio era a personificação da perfeição

moral e, portanto, o único louco de Itaguaí. Por reunir a teoria e a prática em si, Simão Bacamarte se recolhe à Casa Verde, lugar onde morre, dezessete meses depois.

De tudo o que ficou dito, pôde-se ver como o conto remete para várias características de *Papéis avulsos*: o fascínio pela glória de ter empreendido uma descoberta, a crítica ao cientificismo e suas diversas implicações; o gosto pelo discurso bonito, mas vazio (Sebastião Freitas, João Pina); o questionamento do poder e a base que lhe dá sustentação; a crítica aos regimes de governo e seus representantes, que fazem uso do cargo em proveito pessoal, o revezamento nos cargos públicos, que acabam permanecendo nas mãos de um grupo restrito etc. A abordagem de todos esses temas é realizada através de uma narrativa em que desponta o conflito extremado e sobreposto: os diversos reveses que compõem cada parte do conto renovam o fôlego da narrativa, que acaba com a morte daquele que deu início aos conflitos essenciais retratados.

A colocação do conto abrindo a coletânea não parece fortuita. “O alienista” antecipa o grande plano sobre o qual os diversos pontos de apoio das narrativas irão se assentar. A tentativa de explicação da patologia mental é rebaixada na narrativa, que brinca com o fato de a irreal intenção de Simão Bacamarte só conseguir se concretizar através de uma relação promíscua com o poder público e com o mercado da doença. A hiper-racionalidade de Simão Bacamarte, uma figura certamente caricata, não o rebaixa completamente a ponto de o reduzir à dimensão da loucura.

“O alienista” apresenta também um questionamento das formas de governo, que se caracterizam pela particularidade de penderem para o totalitarismo quando dependem **apenas** de uma única figura que em tese congregaria os interesses gerais. Simão Bacamarte depende em larga medida do desnível que apresenta entre a teoria e a prática. Uma vez que ele encontra em si a conjugação tanto da teoria quanto da prática, sua existência é eliminada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu traçar a unidade presente em *Papéis avulsos*, conjugando, para isso, aportes de diferentes matizes. Essa unidade da coletânea se estrutura em um complexo articulado. Os centros que compõem este todo unitário foram caracterizados de acordo com aquilo que cada narrativa apresenta. Em razão disso, dada a riqueza dos contos, o que foi assinalado neste trabalho não necessariamente exclui outros pontos que possam ser ressaltados como apoio para analisar a unidade da obra sob um outro viés.

Em razão da guinada empreendida por Machado nas décadas de 1870 e 1880, o autor foi capaz de encetar a produção de uma narrativa original, que teve o condão não só de lançá-lo ao posto de escritor de relevância nacional, como também erigiu uma das obras mais completas da literatura mundial. Sua originalidade repousa, pois, em figurar os conflitos essenciais de uma época de transição para o Brasil e para o mundo:

(...) é original o artista que consegue captar em seu justo conteúdo, em sua justa direção em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova (LUKÁCS, 1978, p. 207).

A complexidade da narrativa de Machado de Assis se apresenta, entre outros aspectos, pelo fato de o autor ter estruturado um modo de composição que tinha de dar conta da intrincada malha de relações que se apresentava ao autor. Em um país jovem, que não tinha um sistema literário consolidado, Machado foi capaz de engendrar uma ficção realista de alto valor, que, em seu jogo irônico, conseguiu ir além das facilidades apresentadas pelo mecanicismo naturalista ou pelo subjetivismo romântico.

A narrativa machadiana de *Papéis avulsos* ressalta a nota específica nacional e o papel da jovem nação brasileira no conjunto da ordem capitalista mundial que começava a tomar forma no final do século XIX. A decadência ideológica da burguesia europeia desagua em terras brasileiras de uma maneira muito específica, sendo necessária, para dar conta desse influxo, uma forma estética complexa o suficiente para conseguir figurar esse trânsito. Machado de Assis começa a imprimir, nos contos que compõem a coletânea, o andamento cômico que fundamentaria seu modo de retratar as relações sociais de seu país e de seu tempo.

Nesse sentido, o humor foi uma ferramenta de trabalho estético fundamental. O quilate da produção de Machado, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no romance, e de *Papéis avulsos*, no conto, é devido em grande parte à adoção do humor como o solo sobre o qual as narrativas se assentam. O desvelamento de uma realidade fetichizada se dá, em Machado, de maneira súbita: essência e aparência são colocadas lado a lado de maneira imediata, possibilitando um choque ao contato com a realidade. Os narradores machadianos são movediços, e em seu movimento serpenteante é que o leitor é atraído sutilmente para o seio dos enredos:

Traduzindo desproporções como equivalências, o narrador atrai o leitor para o seu sistema, do qual não é fácil sair. Para consegui-lo, teremos que ter precisão quanto aos nossos valores e suas diferenças; teremos que definir antagonismos reais, contradições verdadeiras, e ser consequentes — exatamente as tarefas mais problemáticas que enfrenta o pensamento crítico, quando resiste às diluições da modernidade eufórica. Parece-me ser esse o desafio que, politicamente, Machado armou para si e para seu público, de ontem e de hoje (VILLAÇA, 1998, p. 9-10).

Uma vertente apenas iniciada pelo presente trabalho e que parece importante e fecunda é o estudo sistemático sobre a valência do riso nas obras de Machado de Assis. Assim, uma catalogação dos tipos ou subtipos de elementos que sustentam o riso nas narrativas machadianas seria fundamental. Humor, ironia, comédia, sarcasmo etc. possuem especificidades e cada uma dessas modalidades opera de um modo determinado em cada situação concreta. Este trabalho, como já ressaltado, apenas iniciou uma discussão nesse sentido, tratando do humor sob uma perspectiva mais genérica, em que abarcaria as demais formas. Em *Papéis avulsos*, o humor funciona de maneira bem particular, cimentando o realismo da obra.

Como foi dito no capítulo 1, a questão da sátira se impõe e deve ser sopesada, ainda mais quando o tratamento dado à obra leva em consideração a relação entre a forma estética e o processo social. Um estudo sobre a relação entre a sátira e a narrativa machadiana, que especificasse cada elemento do método satírico e avaliasse como cada um opera em cada obra particular seria um avanço para compreender e dimensionar a funcionalidade do riso na economia das narrativas de Machado de Assis. Na coletânea de 1882, o humor, entendido em sua forma de estruturação interna como análogo à sátira, opera, dentre outras finalidades, como sustentação para a crítica ao método naturalista, impondo-se como uma via original de figuração e interpretação da realidade.

A crítica ao naturalismo salta aos olhos em *Papéis avulsos* e mostra como o autor enfrentava diversas questões em um momento histórico confuso, no qual diversas correntes estéticas conviviam e lutavam por sobreviver. Machado não buscou o caminho mais fácil, aderindo a

uma ou outra. Forjou uma outra via, soube delimitar o espaço das contribuições naturalistas e românticas na sua narrativa e, principalmente, demonstrou a consciência estética necessária para separar elementos necessários e acessórios em sua literatura. O realismo que surge dessa postura estética permite ao leitor compreender os problemas fundamentais de seu país e do mundo. Por essa via, o debate sobre a produção do autor brasileiro após a publicação das *Memórias póstumas* e de *Papéis avulsos* pode ser ampliado.

O caminho que irá resultar no grande romance de 1882 pode ser visto através das narrativas de *Papéis avulsos*. A coletânea, sendo composta por contos publicados entre 1875 e 1882, dá a entrever o processo através do qual o autor brasileiro atravessou para então poder firmar seu método estético. A narrativa curta, em que a seleção dos elementos deve ser feita de modo mais cuidadoso que em outros espaços literários, foi o *locus* no qual Machado pôde experimentar e construir seu realismo. Dessa forma, o humor se impôs como ferramenta fundamental, uma vez que a própria forma pela qual é estruturado exige concentração formal e articulação precisa entre os elementos a serem retratados.

A importância da análise da obra de grandes escritores, como Machado de Assis, assume uma centralidade ainda maior nestes tempos desfavoráveis a qualquer tipo de estudo, principalmente aqueles que almejam algum tipo de sistematização. Em uma época com condições tão adversas como a que se apresenta diante daqueles que se avocam a difícil função de tentar compreender uma realidade cada vez mais complexa, qualquer empreendimento no sentido de enxergar as conexões diante da dispersão do cotidiano é válida e necessária. Desse modo, e finalizando o presente trabalho, é citada uma passagem da lavra de Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017), que, mesmo sem ter analisado exaustivamente a obra de Machado de Assis, conseguiu, em um texto que já se tornou clássico para os estudiosos do escritor brasileiro, sintetizar a tarefa do crítico ante a obra machadiana:

(...) não procuremos na sua obra uma coleção de apólogos nem uma galeria de tipos singulares. Procuremos sobretudo as situações ficcionais que ele inventou. Tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos (CANDIDO, 2011, p. 32-33).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Rev. Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, Homero Vizeu. “A volubilidade derivada da cordialidade: um encontro entre Sérgio Buarque, Antonio Candido e Roberto Schwarz”. **Machado de Assis e arredores**: Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas. Porto Alegre: Editora Movimento, 2011. (p. 52-63).

ASSIS, Machado de. **Contos**: uma antologia. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 (2v.).

_____. **Papéis avulsos**. Edição preparada por Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Obra completa**. 3.ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015 (4 volumes).

BASTOS, Hermenegildo. “Literatura como trabalho e apropriação”. **Revista Pontos de Interrogação**: Alagoinhas, n. 1, v. 1, p. 33-49, 2011.

_____. “O realismo e sua atualidade: sugestões iniciais para um debate”. PILATI, Alexandre (Org.). **O realismo e sua atualidade**: estética, ontologia e história. São Paulo: Outras Expressões, 2015, p. 11-19.

_____. “Da possibilidade à realidade: o trabalho poético de gerar novos hábitos. LUKÁCS, György. **Marx e Engels como historiadores da literatura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016. (p. 11-16).

BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira Almeida. Disponível em < <http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-atualizada/> > (acesso em 28/06/2017).

BOSI, Alfredo. “Um conceito de humorismo”. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2010. (p. 311-315).

_____. “O duplo espelho em um conto de Machado de Assis”. **Revista Estudos Avançados**. V. 28, n. 80, São Paulo: jan/abr, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/79696/83698> (acesso em 17/02/2017).

_____. “Rumo ao concreto: *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. **Entre a literatura e a história**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015. (p. 73 – 82).

CANDIDO, Antonio. “Realidade e Realismo (via Marcel Proust)”. **Recortes**. 3. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004. (p. 135-142).

_____. “Esquema de Machado de Assis”. **Vários escritos**. 5ª ed. (corrigida pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. (p. 15-33).

CINTRA, Angelo Ismael. “O Nariz Metafísico ou a Retórica Machadiana”. **Recortes machadianos**. Ana Salles Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira (organizadoras). São Paulo: Edusp, 2008. (p. 111-130).

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em ‘Teoria do medalhão’ e ‘O emplasto’”. **Revista O eixo e a roda**: Belo Horizonte, v. 24, p. 31-37, 2015.

_____. “Entre o ‘decifrado’ e o ‘mal decifrável’: a problemática de narrar ou descrever nos contos ‘O empréstimo’ e ‘O tesouro’”. **Estética e crítica literária**: reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx. Andrea Pereira Gomes, Luciano Accioly Lemos Moreira, Belmira Magalhães (org.). São Paulo: Instituto Lukács, 2017. (p. 109-138).

CORRÊA, Ana Laura dos Reis e HESS, Bernard Herman. “Termos-chave para a crítica estética marxista”. **Cultura, arte e comunicação**. VILLAS BÔAS, Rafael Litvin e PEREIRA, Paola Masiero (Organizadores). São Paulo: Outras Expressões, 2015. (p.109-159).

COSTA, Ana Maria Medeiros da. Dualidade e ironia em Esaú e Jacó. **Machado Assis em Linha** [online]. 2016, vol.9, n.18, p.64-73. [acesso em 02 de Novembro de 2016]. ISSN 1983-6821. DOI: 10.1590/1983-682120169185. Disponível em: <http://ref.scielo.org/p5bc5r>.

COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em György Lukács**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis e o processo de criação literária**: estudo comparativo das narrativas publicadas n’A Estação (1879-1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884). 2011. 363 fls. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103629/000650604.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (acesso em 17/02/2017).

D’ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: UNESP, 2011.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis**: a pirâmide e o trapézio. 4ª ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaio de interpretação sociológica. Prefácio de José Souza Martins. São Paulo: Globo, 2005a.

_____. "O que é revolução" (1981). **Clássicos sobre a revolução brasileira**. 4. ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2005b. (p. 55-148).

FISCHER, Luís Augusto. “Contos de Machado: da ética à estética”. SECCHIN, Antonio Carlos et alii (Org.). **Machado de Assis**: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. (p. 147-166).

FONSECA, Daniel Gomes da. **Em torna da ironia**: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. 326f.

FORTES, Ronaldo Vielmi. **As novas vias da ontologia em György Lukács**: as bases ontológicas do conhecimento. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas, 2013.

FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. **Machado de Assis**: ensaios da crítica contemporânea. Maria Lígia Guindin, Lúcia Granja, Francine Weiss Ricieri (Orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2008. (p. 269-280).

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács**. São Paulo: Expressão popular, 2013.

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

_____. “Machado de Assis e a História do Brasil: algumas especulações”. **Machado de Assis: ficção e história**. Trad. Sônia Coutinho. 2. ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 2003. (p. 293-318).

_____. **Por um novo Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras: 2006.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

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

_____. “A filosofia de Machado de Assis”. **O espírito e a letra: Estudos de crítica literária I – 1920-1947**. Organização, tradução e notas Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (p. 305-312).

INFRANCA, Antonino. **Trabalho, indivíduo e história: o conceito de trabalho em Lukács** (trad. Christianne Basilio e Silvia De Bernadinis). São Paulo: Boitempo; Marília: Oficina Universitária Unesp, 2014.

KONDER, Leandro. “Estética e política cultural”. **Lukács: um Galileu no século XX**. Ricardo Antunes e Walquiria Domingues Leão Rêgo (Org.). São Paulo: Boitempo, 1996. (p. 27-33).

_____. **As artes da palavra: Elementos para uma poética marxista**. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **A derrota da dialética: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **Marx: vida e obra**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

LESSA, Sérgio. **Para compreender a ontologia de Lukács**. 3. ed. rev. e ampl. Ijuí: Ed. Unijuí, 2012.

LESSA, Sérgio. TONET, Ivo. **Introdução à filosofia de Marx**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LUKÁCS, György. **Die Eigenart des Ästhetischen**. Neuwied: Luchterhand, 1963, 2 vols.

_____. **Estética I: La peculiaridad de lo estético**. Barcelona/México, DF: Grijalbo, 1966. (4 tomos).

_____. **Goethe y su época**. Barcelona/México, DF: Grijalbo, 1968.

_____. **Probleme der Ästhetik**. Band 10. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969.

_____. **Probleme des Realismus I: Essays über Realismus (Band 4)**. Berlin: Luchterland, 1971.

_____. **Introdução a uma estética marxista:** sobre a particularidade como categoria estética. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **História e consciência de classe:** estudos sobre a dialética marxista. Tradução de Ronei Nascimento; revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e teoria da literatura.** Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Arte e sociedade:** escritos estéticos 1932 – 1967. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. **Para uma ontologia do ser social I.** Tradução: Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. **Para uma ontologia do ser social II.** Tradução: Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Marx e Engels como historiadores da literatura.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. “Isto acaba! (Uma leitura do conto ‘D. Benedita: um retrato’, de Machado de Assis)”. **Remate de Males**, Campinas, n.º. 14, 1994. (p. 111-128).

MARX, Karl. **Manuscrtos econômico-filosóficos.** Tradução, apresentação e notas de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **O capital:** crítica da economia política – Livro I. Trad. Reginal de Sant’Anna. 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução”. **Crítica da filosofia do direito de Hegel.** Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 3. ed. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista.** Organização e introdução Osvaldo Coggiola (tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings). São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Cultura, arte e literatura:** textos escolhidos. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. “Gênero e estilo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*”. **Crítica:** 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (p. 331-342).

_____. “Machado em perspectiva”. SECCHIN, Antonio Carlos et alii (Org.). **Machado de Assis:** uma revisão. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. (p. 33-45).

MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx.** Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

PAULO NETTO, José. **Georg Lukács:** um guerreiro sem repouso. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMALHO, Américo da Costa. Introdução. LUCIANO. **Diálogo dos Mortos.** Luciano: introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. (p. 7-11).

REIS, Carlos. “Eça e Machado de Assis ou a batalha do realismo”. **Eça e Machado**: conferências e textos das mesas redondas do Simpósio Internacional Eça e Machado. São Paulo: PUCSP, 2005. (p. 285-302).

SÁ REGO, Enylton de. **O calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. (p. 29-48).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.

_____. **Que horas são?** 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2012b.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012c.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O Naturalismo no Brasil**. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TEIXEIRA, Ivan. “Pássaros sem asas ou morte de todos os deuses: uma leitura de *Papéis avulsos*”. Assis, Machado de. **Papéis avulsos**. Introdução à edição pelo próprio autor do ensaio referenciado. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (p. 12-53).

TERTULIAN, Nicolas. “Posfácio”. LUKÁCS, György. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível. São Paulo: Boitempo, 2010. (p. 381-400).

VEDDA, Miguel. “György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético”. **La sugestión de lo concreto**. Buenos Aires: Gorla, 2006. (p. 57-103).

VILLAÇA, Alcides. “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”. **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n. 51, jul. 1998, p. 3-14. Disponível em: <http://rogerioa.dominiotemporario.com/resources/P%C3%B3s/Mtradutor.pdf> (acesso em 11/02/2017).

_____. “Janjão e Maquiavel: a *Teoria do medalhão*”. **Machado de Assis**: ensaios da crítica contemporânea. Maria Lígia Guindin, Lúcia Granja, Francine Weiss Ricieri (Orgs.). São Paulo: Editora UNESP, 2008. (p. 31-54).

_____. “‘O espelho’: superfície e corrosão”. **Revista Machado de Assis em linha**, v. 6, n. 11, p. 102-107, junho 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mael/v6n11/07.pdf> (acesso em 17/02/2017).

APÊNDICE

Retirado de ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, vol. 4, (p. 531-532). Crônica publicada a 13/01/1885, na *Gazeta de Notícias*.

A polícia acaba de apreender a seguinte carta de um socialista russo, Petroff, que se acha entre nós; é dirigida ao Centro do Socialismo Universal, em Genebra:

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1885.

Logo que cheguei a esta cidade, tratei de cumprir as ordens que me deu o Centro, no sentido de espalhar aqui os germens de uma revolução. Pareceu-me que o melhor era fundar uma sociedade secreta, mas, com espanto, soube que já havia um Clube de Socialistas, e que a tolerância do governo é tal, que ele trabalha às claras. Pedi imediatamente um convite para assistir à primeira reunião; deram-mo e fui.

O pouco português que aprendi em Genebra, e mais tarde em Lisboa, facilitou-me a entrada no Clube. Fui um pouco antes da hora marcada. A diretoria, a quem disseram que eu era um ilustre estrangeiro (neste país todos são mais ou menos ilustres), recebeu-me com as mais vivas demonstrações de apreço e consideração. Notei desde logo a presença de senhoras, e declarei que estimava ver que a mulher aqui já ocupava o lugar que lhe compete, ao lado do homem. Em seguida perguntei a que horas começava a coisa.

– Não tarda, disseram-me todos.

Eu levava um discurso preparado, verdadeiramente incendiário; copiei também algumas receitas de bombas explosivas, segundo me recomendavam as instruções do centro, e levei-as comigo.

Às nove horas comecei a ouvir afinar os instrumentos, e (veja como os costumes mudam de um país para outro) rompeu uma quadrilha. Compreendi logo que era um meio de agitar o sangue, até pô-lo no grau do movimento e temperatura apropriado à nossa santa obra. E essa inovação pareceu-me útil.

A diretoria apresentou-me uma senhora que me aceitou para seu par, e fui dançar com ela. Vi que era uma pessoa de fisionomia enérgica e resoluta; teria vinte e oito a trinta anos. Dançando, disse-lhe que estava entusiasmado com o Rio de Janeiro, onde não imaginaria achar o que achei. Ela sorriu lisonjeada, e declarou-me que sentia grande satisfação em ouvir tais palavras.

A nossa conversa foi interessantíssima, conquanto muita coisa me escapasse, pela presteza com que ela falava, e que, em geral, é a de todos que falam a própria língua. O estrangeiro, quando não está familiarizado, precisa de que se lhe articulem as palavras vagarosamente. Não obstante, pudemos trocar ideias, e até recolhi muitas notícias, que comunicarei no meu relatório. Uma dessas é que há outras sociedade análogas ao Clube, e com o mesmo fim.

– A principal e a mais brilhante, disse-me ela, é o Cassino Fluminense. Ainda não foi ao Cassino?

- Não senhora.
- Pois vá, que vale a pena.
- Boa gente, não? os verdadeiros princípios?
- Ah! O melhor que se pode desejar.

Acabada a quadrilha, seguiu-se uma polca, e logo depois outra quadrilha. Pareceu-me demais; eu já tinha o sangue em fogo; mas não houve remédio, e fui fazendo como os outros. As senhoras dançavam com ardor, que, se nesse momento déssemos uma bomba explosiva a qualquer delas, iria dali, logo e logo, deitá-la onde fosse conveniente à boa causa.

Eram onze horas, e nada de começarem os trabalhos. Eu impaciente, fui a um dos membros da diretoria, e perguntei de novo a que horas era a coisa.

- Não tarda, é à meia noite em ponto. Vamos agora a uma valsa.

Pedi-lhe dispensa da valsa, e fui fumar um charuto, em companhia de um sócio, que me pedia notícias da Rússia, e se lá havia algum clube de socialistas. Respondi-lhe que havia muitos, mas todos secretos, porque o governo não consentia nenhum público, e quando descobria algum, pegava dos sócios e mandava-os para a Sibéria. Não imagina o assombro do meu interlocutor.

- Ah! É bem duro viver em um tal país! – exclamou ele.
- Se é! – disse-lhe eu.

– Agora compreendo os atentados que por lá se têm praticado. Realmente, mandar para a Sibéria homens que apenas usam de um direito sagrado...

Expliquei-lhe bem o que era a Rússia, e concluí que, em geral, toda a Europa é um velho edifício que precisa cair. Nisto bateu meia-noite e passamos todos a uma sala interior, onde vi uma mesa cheia de comidas e bebidas, e nenhuma tribuna para os oradores. Foi engano meu, como vai ver.

Homens e senhoras sentaram-se e comeram. No fim de 15 a 20 minutos, levantou-se o presidente, e declarou que saudava, em nome do Clube de Socialistas, ao ilustre estrangeiro que ali se achava: era eu. Levantei-me e respondi com o discurso que levava de cor. Não posso dar ideia dos aplausos que recebi. Todas as teorias de Bebel, de Cabet, de Proudhon, e do nosso incomparável Karl Marx, foram perfeitamente entendidas e aclamadas. Fizeram-se outros discursos, em que entendi pouco, mas que me pareceu animados dos bons princípios. Cada um deles era fechado por toda a reunião com o grito: *Uê, uê, Catu!* Suponho que é a fórmula natural do nosso brado revolucionário: *Morte aos tiranos!*

Um dos mais entusiastas era um militar, a quem fui cumprimentar, dizendo que estimava ver o exército conosco.

- O militar precisa de algum descanso – respondeu ele sorrindo.

Era uma alusão delicada à supressão dos exércitos permanentes, e eu apertei-lhe a mão de um modo significativo.

Mandarei mais pormenores por outro vapor. Ao fechar a carta recebo o diploma de sócio honorário do Clube. País excelente; está todo nas boas ideias.

Lélio