

# QUINCAS BORBA E O ROMANCE OITOCENTISTA FRANCÊS: COISAS DELES, COISAS NOSSAS

— ANDRÉ TADAO KAMEDA

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo fazer uma análise comparada de trechos dos romances *A educação sentimental* (1867), de Gustave Flaubert, e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis. Para isso, vamos delinear brevemente o contexto dos períodos em que os enredos se passam, procurando destacar eventos históricos que figuram em ambas as obras, ou que estão em seus horizontes. Em seguida, buscaremos mostrar pontos de contato entre os romances, como procedimentos narrativos, concepção de tempo, personagens e temas. As discussões sobre o realismo e o modernismo abordados em ensaios de Lukács e Adorno servirão de baliza para a análise. A hipótese é que passagens significativas da obra de Machado, sobretudo em *Quincas Borba*, apontam para a convergência entre os processos de reificação do capitalismo, que Adorno identificava no romance francês, e a dimensão desumanizante da escravidão.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; *Quincas Borba*; Gustave Flaubert; Theodor W. Adorno; György Lukács.

## ABSTRACT

*This article aims to make a comparative analysis of excerpts from the novels Sentimental Education (1867), by Gustave Flaubert, and Quincas Borba (1891), by Machado de Assis. For this, we will briefly outline the context of the periods in which the plots take place, seeking to highlight historical events that appear in both works or are on their horizon. Next, we will seek to show points of contact between the novels, such as narrative procedures, conception of time, characters and themes. Discussions about realism and modernism addressed in essays by Lukács and Adorno will serve as a guide for the analysis. The hypothesis is that significant passages in Machado's work, especially in Quincas Borba, point to the convergence between the reification processes of capitalism, which Adorno identified in French novel, and the dehumanizing dimension of slavery.*

**Keywords:** Machado de Assis; *Quincas Borba*; Gustave Flaubert; Theodor W. Adorno; György Lukács.

*A educação sentimental* (1867) nos conta a história do jovem Frédéric Moreau, que deixa a pequena cidade de Nogent-sur-Seine por volta de 1840 para viver em Paris, capital da França. O enredo é representativo do romance de formação oitocentista europeu, ou seja, a história de um jovem que deixa a província para viver na metrópole, onde vai se deparar com os diversos aspectos da modernidade capitalista: as inovações técnicas, as transformações rápidas, uma vida social complexa, as relações fugidias. Como mola da narrativa, a ambição em ter sucesso e vencer na vida.

Numa viagem de navio à sua cidade natal, Frédéric conhece Jacques Arnoux, dono do *L'Art Industriel*, um estabelecimento que vende quadros e funciona também como jornal de artes, e Marie, sua esposa, por quem o jovem prontamente se apaixona. A senhora Arnoux é um dos motivos pelos quais, aliás, Frédéric decide se mudar em definitivo para Paris. Pouco antes da mudança, Deslauriers, melhor amigo de Frédéric, o aconselha a se introduzir na casa de Dambreuse, um banqueiro a quem um conhecido presta serviços, e até tornar-se amante da mulher dele. “[...] Lembre-se de Rastignac, na *Comédia Humana*! Você triunfará, tenho certeza!” (FLAUBERT, 2017, p. 50) Como se sabe, Rastignac é o protagonista de *O Pai Goriot*, romance de Honoré de Balzac, um personagem jovem e ambicioso como Frédéric.

No entanto, à diferença de Balzac, não há em *A educação* aquele esforço titânico empreendido pelos protagonistas para vencer as forças que se lhe opõem. Frédéric é um rapaz com alguns ideais, que almeja o reconhecimento público, mas que não emprega grande energia em realizá-los. De início, não consegue ser admitido nos altos círculos da sociedade e se fecha em seus estudos na faculdade de Direito. Chega mesmo a se queixar, pouco depois da mudança a Paris, de que sua felicidade demorava a chegar. Depois de um tempo, quando conhece Hussonet, um homem que escreve para o jornal *L'Art Industriel*, passa a frequentar o círculo de Arnoux. Não demora para que também receba um convite de Dambreuse, com quem passa a cultivar relações. Porém, ao ficar sabendo da situação de penúria da mãe, volta para a cidade natal a fim de ajudá-la. É só quando fica sabendo que o tio morreu e que vai receber parte da herança dele é que volta a Paris.

Esse retorno marca o início da segunda parte do romance, na qual Frédéric vai empreender negócios com Arnoux e se envolver com a mulher deste, seu ideal amoroso. Quando Frédéric consegue marcar o desejado encontro com a senhora Arnoux, ela não aparece por causa do filho, que acabara ficando doente naquele dia. O encontro malogrado com a amada faz com que Frédéric sinta uma “raiva de

orgulho”, mas depois, “como uma folha levada pelo furacão, seu amor desapareceu” (idem, p. 363). Resta-lhe Rosanette, prostituta com quem já vinha se relacionando. Quando Frédéric se encontra com ela, os motins populares de fevereiro de 1848 chacoalham Paris. Enquanto andam pela cidade, uma espécie de cinismo, de complacência acanhada, toma conta do protagonista: “Ah, estão quebrando uns burgueses” (idem, p. 365), comenta tranquilamente com Rosanette.

Frédéric toma parte, então, na agitação política que ocorre em Paris. “Sem abalos, por si só a monarquia derreteria, uma dissolução rápida”, diz o narrador (idem, p. 368). Busca participar de conselhos, de discussões, pensa mesmo em se candidatar a deputado. Planeja um discurso a ser proferido num clube, mas fracassa em seu intento. Com isso, de uma hora para outra, Frédéric se desfaz de seu aparente engajamento e viaja com Rosanette para Fontainebleu. Lá, viverá um idílio romântico com a amante, ignorando as barricadas de junho, que terminarão com o massacre do campo popular<sup>[1]</sup>.

Frédéric está na encruzilhada da história: entre o momento ascensional da burguesia, com seus ideais democráticos, e o instante em que ela, ciente de que é incapaz de promover esses valores, passa à fase de autojustificação. O ponto de virada é justamente junho de 1848, quando as revoltas explodem na França para tirar a nobreza do poder. Para Lukács (2011, p. 211), trata-se de “uma reviravolta na história em escala internacional”, pois ali se tratava-se “pela primeira vez uma batalha decisiva entre proletariado e burguesia com a violência das armas”. Com a derrota dos proletários, a “democracia revolucionária” burguesa se transforma em mero “liberalismo de compromisso” (idem, p. 211). Essa virada provocará impacto também “no plano ideológico, no destino da ciência e da arte” (idem, p. 212).

Ainda segundo o crítico húngaro (idem, p. 213), não se trata somente de uma disputa intelectual, “mas da vivência que as massas têm da própria história”. Isso significa que não necessariamente essa ruptura influenciará diretamente a produção dos escritores, por exemplo, mas que deve ser observado o “conjunto das tendências de reação à realidade” (idem, p. 213). Assim, Lukács (idem, p. 216) observa que, nesse período, são as tendências mais desistoricizantes do Iluminismo que prevalecerão: certo darwinismo social, cuja fraseologia se torna “simples apologética da dominação brutal do capital”; o problema da raça, com uma “terminologia pseudo-científica” (idem, p. 216); e a própria concepção de história, que não mais será entendida como “pré-história do presente”, ou um “processo contraditório do progresso humano”, mas como mera “coleção de curiosidades e excentricidades” (idem, p. 217). Em suma,

[1] Uma análise interessante sobre o papel dos massacres de 1848 na economia de *A educação sentimental*, com um contexto histórico que põe às claras as forças em combate e sua figuração no romance, pode ser encontrada em “Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleu” (OEHLER, 1999, p. 313-345). Essa leitura pode ser complementada por outros ensaios do autor sobre o episódio, como “O fracasso de 1848” (idem, 2004, p. 11-34), e “Art-névrose” (idem, p. 35-39).

Em todas essas teorias, veem-se os esforços convulsivos dos ideólogos desse período para desviar o olhar dos fatos e das tendências reais de evolução da história, não reconhecê-los e, ao mesmo tempo, encontrar para esse desvio uma explicação razoável e oportuna a partir da “essência eterna da vida” (idem, p. 223).

Na arte e na literatura, o passado será concebido, portanto, como um “enorme caos multicolorido” (idem, p. 223), que não se liga ao presente de modo objetivo e de maneira orgânica. Privada de seus nexos internos, de seu movimento contraditório e dialético, a história se apresentará à observação dos artistas em “uma grandeza apenas pictórica, figurativa” (idem, p. 224). Como os contextos históricos estão infensos à compreensão, sobressaem “os traços humanos mais selvagens, sensíveis e bestiais”, numa “brutalidade disfarçada de mística biológica” (o alvo aqui é Zola) (idem, p. 224). Para Lukács (idem, p. 224-5), os escritores do período pós-1848 concebem a história como um “protesto sincero contra a feiura e a mesquinhez abjeta do presente capitalista”, no qual o passado é “estilizado e idealizado como tremendamente bárbaro”. Mais à frente, veremos como essa concepção do passado aparece na obra de Flaubert.

Já em *Quincas Borba*, o protagonista Rubião é um homem de Barbacena, no interior de Minas Gerais, que também se muda para a cidade grande, nesse caso para o Rio de Janeiro, então capital do Império. Aqui, no entanto, já não se trata de um rapaz, mas sim de um homem de 40 anos, embora tão ingênuo quanto aqueles jovens provincianos europeus. Como Frédéric, Rubião também recebe uma herança e pretende desfrutar dela na corte imperial. No caminho para o Rio de Janeiro, numa estação de trem, ele conhece um casal: Cristiano Palha, um especulador aspirante a banqueiro, e Sofia, filha de funcionário público. O casal vai se aproveitar da herança de Rubião para enriquecer, inclusive se valendo da paixão que o mineiro passa a nutrir por Sofia. Dividido entre os negócios com Palha e o amor por Sofia, além de estar cercado por toda sorte de aproveitadores no Rio de Janeiro, Rubião vai enlouquecendo progressivamente.

O romance começa nos apresentando Rubião no momento em que acorda para mais um dia, já investido da herança recebida, em sua mansão na enseada de Botafogo. Ele compara seu passado de humilde professor com o presente de “capitalista”, observa a paisagem e seus bens, e “tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade”. (ASSIS, 2012, p. 47)

Seguem-se capítulos digressivos, que explicam os ensinamentos de Quincas Borba com sua teoria do Humanitismo, descrevem os cuidados de Rubião, que se torna uma espécie de enfermeiro do amigo, e mostram como ele se torna herdeiro universal do filósofo, recebendo, além dos bens materiais, o cachorro homônimo do falecido dono.

É interessante notar as semelhanças de enredo: tanto Frédéric quanto Rubião são homens ingênuos que aspiram ao sucesso na cidade grande, seja na esfera pública, seja em negócios privados. Os dois também mantêm relação estreita com homens de negócios (Arnoux e Palha) e se apaixonam pelas mulheres desses homens (Marie e Sofia). Ambos, ainda, são recebedores de heranças as quais vão administrar com dificuldade, por inapetência ou ingenuidade. Por fim, a sensação de fracasso será patente ao final dos dois romances. Embora a situação armada seja muito parecida, o tratamento que esse material receberá de Flaubert e Machado será um tanto diferente, o que veremos mais à frente.

### **FLAUBERT COM BALZAC – ADORNO CORRIGE LUKÁCS**

Embora as obras de Flaubert e Zola tenham feições claramente distintas, Lukács procura equipará-las, em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever?”, para contrapô-las às de outros autores, como Tolstói e Balzac. Resumindo o argumento para o que aqui nos interessa, enquanto estes optam primordialmente pelo procedimento da narração, os primeiros encontrariam na descrição a sua técnica principal. Para o crítico, essas duas técnicas implicavam também em diferentes atitudes: a narração estaria vinculada à participação, ao passo que a descrição seria ligada à observação. Essas posturas, por sua vez, eram derivadas de contextos históricos específicos: enquanto Balzac e Tolstói representavam o processo de consolidação da sociedade burguesa em meio a graves crises, e participavam ativamente dele, Flaubert e Zola passaram a escrever em uma sociedade burguesa já constituída. O marco dessa ruptura, como procuramos descrever mais acima, foi junho de 1848. Aos artistas que aceitaram aqueles desdobramentos, restou a apologia do capitalismo vencedor (cf. 1968, p. 47-99). Aqueles que não se conformaram, como Zola e Flaubert, “só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.” (LUKÁCS, 1968, p. 57)

A certa altura do ensaio, Lukács cita uma autocrítica de Flaubert a respeito de *A educação sentimental*, na qual o escritor confessa não ter concebido um ponto de culminância no enredo. Embora reconheça que esse cume não exista na vida ela mesma, o romancista pondera que a arte não coincide com a vida. E finaliza ao dizer que, apesar disso, crê

que ninguém tenha ido mais longe, como ele, em termos de sinceridade. Lukács considera errada essa concepção, segundo a qual os pontos culminantes só existem na arte (cf. 1968, p. 59-60). Para ele, trata-se de “um preconceito resultante da observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa” (LUKÁCS, 1968, p. 60). Flaubert, segundo essa visão, observa a vida como uma “lisa e monótona superfície sem articulações”, por vezes interrompida por “catástrofes ‘improvisadas’” (idem, p. 60). O que faltaria ao romancista francês seria mostrar os pontos essenciais dessas articulações, que não aparecem na superfície e cuja “evolução é complexa e desigual”, e os quais explicariam a gestação das catástrofes (idem, p. 60).

Com efeito, há uma monotonia patente em *A educação*, principalmente em sua primeira e segunda partes. Frédéric almeja uma posição na sociedade mas sem terminar os estudos, quer uma vida amorosa plena mas não empreende grandes esforços na aproximação com a senhora Arnoux, parecendo desejar mantê-la apenas como um ideal. Seu caráter volúvel o torna dispersivo, e ele passa de uma situação a outra sem muito refletir sobre os seus maus passos. Nesse ponto, o herói de Flaubert difere bastante daqueles de Balzac, cujas peripécias Lukács também descreveu.

No entanto, diversamente do juízo que faz de Flaubert, Lukács (cf. 1968, p. 101-121) ressalta, em outro ensaio, as qualidades da obra de Balzac, principalmente de *As ilusões perdidas*. Segundo o crítico, Balzac cria com essa obra um novo tipo de romance, que exercerá influência decisiva na literatura de todo o século XIX:

o romance de desilusão, isto é, que representa como o falso conceito da vida, necessariamente criado pelo homem da sociedade burguesa, desaba miseravelmente ao chocar-se com a brutal prepotência da vida capitalista. (LUKÁCS, 1968, p. 101)

Na obra, segundo Lukács, Balzac retrata a ascensão do capitalismo, do artesanato à indústria, e de como o capital sурrupia tanto a cidade quanto o campo, além do retraimento dos ideais sociais burgueses ante a marcha vitoriosa do capitalismo. A obra se concentrará principalmente na representação da atividade literária em todas as suas dimensões – desde os aspectos técnicos, como a fabricação do papel, aos mais espirituais, como os sentimentos e as ideias –, mostrando como também ela se transforma em mercadoria (idem, p. 103-104).

Nesse processo, ainda no esquema de Lukács, Balzac opõe o protagonista Lucien de Rubempré, um jovem idealista com ambições literárias, a seu amigo David Séchard, de personalidade mais pragmática. Para o crítico, a “tensão implícita no argumento se exprime sob a forma de paixões humanas” (idem, p. 105), e a oposição entre os dois personagens mostra o contraste das maneiras pelas quais o indivíduo pode reagir contra a monstruosidade do capitalismo. Assim, do lado de Séchard, exprime-se a tendência à resignação a uma vida tranquila e conformada na felicidade individual, ao passo que Lucien representa a tendência daqueles jovens ambiciosos da Restauração, que se arruinam ou, adaptando-se, fazem carreira (idem, p. 105-107).

Com isso, para Lukács, Balzac consegue dar forma ao processo de ascensão e triunfo do capitalismo, concentrando-se na figura de Lucien, cujo fracasso final é o “destino típico do poeta puro” (idem, p. 108) nessa sociedade. Essa figuração não é apenas individual, ela está sempre em íntima conexão com o todo social. Mas como Balzac põe em cena uma quantidade enorme de personagens, não há como delinear os destinos de cada um deles num só enredo – daí a necessidade do escritor de compor os romances cíclicos. Cada um desses romances tem autonomia e figuram destinos individuais. No entanto, “esse ‘individual’ resulta sempre no socialmente ‘típico’, o movimento socialmente ‘universal’, que só a análise posterior pode distinguir dos fatos individuais” (idem, p. 110).

Assim, na análise de Lukács

Balzac mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto os seus sucessores, mesmo os maiores, como Flaubert, encontram-se como que diante de um fato consumado: todos os valores humanos já estão incluídos na relação capitalista de mercadoria para mercadoria. (idem, p. 120-121)

“O furor da luta” contra as forças do capital, figurado em *As ilusões*, é substituído, nos romancistas seguintes, por uma “ironia impotente e ativa” (idem, p. 121), que confronta essas forças apenas de maneira indireta. Desse modo

Seus sucessores que ‘desenvolvem’ esse gênero literário, mesmo quando eram realmente grandes poetas, representaram um rebaixamento do nível artístico atingido por Balzac; mas, do ponto de vista social e histórico, esse rebaixamento era inevitável. (idem, p. 121)

É interessante reter esse último juízo para avaliar as concepções de Lukács. O crítico afirma que mesmo os grandes escritores posteriores a Balzac – e aqui o termo de comparação parece ser Flaubert –, mesmo esses os grandes escritores, representam uma queda na qualidade da literatura do tempo, e que essa queda é inevitável por causa dos desdobramentos históricos. Ora, se não há como impedir esse rebaixamento qualitativo, também não se pode desejar que se adote uma forma literária cujos pressupostos deitam raízes em um período histórico anterior. É bem verdade que Lukács não diz isso explicitamente, mas pode-se reconhecer esse argumento tácito, principalmente quando o crítico afirma que Flaubert não conseguia enxergar as articulações subterrâneas do processo social. Ora, trata-se de incapacidade de observar essa dinâmica ou elaboração consciente da forma literária a partir de certa concepção histórica de seu tempo?

Por sua vez, Theodor Adorno fará uma avaliação diferente da de Lukács sobre Balzac. Para ele, o que move o protagonista de *As ilusões perdidas* são menos as paixões humanas do que o que ele chama de “fantasia exata” (ADORNO, 1991a, p. 121), uma espécie de compensação imaginária gerada pelo ressentimento do provinciano – que Balzac também era, assim como seu protagonista – sem acesso aos estabelecimentos da burguesia citadina. Ela é exata por conta da precisão imaginativa com que o escritor reconstrói o movimento da sociedade, algo que a investigação científica não consegue alcançar.

Por meio de sua intuição intelectual, Balzac percebeu que no capitalismo avançado as pessoas são máscaras de personagens, para usar uma expressão que Marx cunhou mais tarde. A reificação é mais assustadoramente radiante no frescor do amanhecer e nas cores brilhantes da vida nova do que a crítica da economia política ao meio dia. (ADORNO, 1991a, p. 122)

Assim, o romancista consegue recompor a totalidade da sociedade, não somente de modo extensivo, descrevendo-a em seus variados aspectos, mas também de forma intensiva, como conjunto de funções, expondo a dinâmica com que ela se reproduz. Nessa dinâmica, por sua vez, todo indivíduo estará implicado, pois o sistema só se reproduz como totalidade. É somente nesse sentido que a igualdade se efetiva, porque as classes sociais estão atadas ao todo falso (cf. ADORNO, 1991a, p. 122-123).

De forma resumida, e acompanhando o argumento de Adorno a respeito principalmente da construção dos personagens, cada indivíduo será, dessa maneira, concebido com seus traços psicológicos próprios, e Balzac mostrará como uma pessoa de boa índole pode se transformar, pela ganância que o sistema incentiva, numa trapaceira. No entanto, o personagem ganha maior legitimidade quando o escritor confere a este o aspecto de marionete, o que o leva além da esfera psicológica individual. No quadro econômico da sociedade, as pessoas desempenham funções sociais que as fazem se comportar como marionetes (cf. ADORNO, 1991a, p. 123).

No nascente industrialismo, Balzac vê sintomas geralmente atribuídos à fase de decadência.

Contra o pano de fundo de uma ordem pré-burguesa que está abalada, mas continua a sobreviver, a racionalidade desencadeada assume uma irracionalidade semelhante ao nexos universal de culpa de que essa racionalidade permaneça; seus primeiros ataques foram o prelúdio da irracionalidade de sua fase tardia. (ADORNO, 1991a, p. 126)

Assim, naquela galeria de conquistadores da acumulação primitiva, retratada por Balzac, já resplandecia uma irracionalidade comumente atribuída somente a um estágio mais avançado de desenvolvimento do capitalismo (cf. ADORNO, 1991a, p. 126). É importante fixar essa avaliação, pois, como se sabe, essa acumulação se deu não somente de forma endógena, nos limites de uma nação, mas sobretudo numa dimensão mundial, com a exploração colonial, o que terá consequências também para as formas literárias elaboradas nas periferias do sistema, como se verá.

Por ora, interessa acrescentar que, em outro ensaio sobre Balzac, Adorno o reputará como uma espécie de precursor do modernismo. Em “Sobre um folhetim imaginário”, o crítico alemão analisa o trecho do romance no qual se reproduz a crítica de Lucien sobre uma peça teatral, que alavanca a sua carreira (cf. 1991b, p. 32-39). Com essa crítica, Lucien tem o duplo intento de lisonjear a sua amada e agradar o autor da peça. Esse procedimento em que a obra volta-se sobre si mesma, ou melhor, em que expõe os procedimentos em que ela própria se compõe, é, como se sabe, um procedimento tipicamente moderno.

Essa concepção sobre Balzac como um precursor do modernismo é reforçada numa crítica de Adorno (cf. 2016, p. 319-347) a um livro de Lukács, em que o filósofo húngaro introduz os conceitos de perspectiva e de realismo crítico. Adorno procura, aqui, salvar o jovem Lukács do Lukács maduro, cuja visão teria sido obnubilada pela burocracia

stalinista. Em termos breves, o ensaísta alemão critica as noções de decadência, esteticismo e formalismo que Lukács utiliza em sua avaliação sobre a arte moderna.

A certa altura dessa crítica, Adorno (2016, p. 333) reitera sua opinião de que *As ilusões perdidas* são “uma reconstrução da realidade de fantasia alienada, isto é, não mais experimentada pelo sujeito”. Desse modo, a avaliação que faz de Balzac não poderia ser diferente dos artistas modernos, “vítimas avanguardistas da justiça de classe social lukacsiana” (idem, p. 333). A diferença é que Balzac, para Adorno, “considerava seus monólogos como plenitude do mundo, ao passo que os grandes romancistas do século XX ocultam sua plenitude do mundo no monólogo.” (idem, p. 333)

Em outro trecho, Adorno critica a posição de Lukács sobre Thomas Mann, que ele opõe a Joyce. A questão central seria a concepção de tempo como foi formulada por Bergson. Mas como Lukács é “objetivista”, é o tempo objetivo que precisa prevalecer, porque “o tempo subjetivo seria meramente distorção da decadência” (idem, p. 341). No entanto, para Adorno, não foi “o espírito subjetivista da subversão” que levou Bergson a formular sua concepção de tempo, “mas a simples incapacidade de suportar a passagem vazia de sentido do tempo reificado alienado, que o jovem Lukács descreveu uma vez de modo tão penetrante para a *Éducation sentimentale*.” (idem, p. 341)

Com efeito, os juízos do jovem Lukács em *A teoria do romance*, quando ainda não havia tomado contato com o materialismo dialético, parecem mais precisos do que aqueles que fará mais tarde sobre a obra flaubertiana. Sobretudo a respeito de *A educação*, ele fará uma caracterização bem delineada a respeito daquele tempo vazio, monótono e carente de sentido. Vale a pena transcrever o longo trecho sobre a concepção de tempo no romance de Flaubert:

Semelhante experiência do tempo está na base da *Educação sentimental* de Flaubert, e sua falta, a apreensão unilateralmente negativa do tempo, foi em última instância a ruína dos demais grandes romances da desilusão. De todas as grandes obras desse tipo, a *Educação sentimental* é aparentemente a menos trabalhada; nela não se faz nenhuma tentativa de superar a desintegração da realidade exterior em partes fragmentárias, carcomidas e heterogêneas por meio de algum processo de unificação, nem de substituir o nexos ausente e a densidade sensível pela pintura lírica dos estados de ânimo: duros, quebradiços e isolados, os fragmentos avulsos da realidade postam-se enfileirados. E o personagem central não é dotado de importância quer pela limitação do número de pessoas e a rigorosa convergência da composição sobre o centro,

quer pelo destaque de sua personalidade que sobressai aos demais: a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum, seja lírico ou sardônico, que possa contrapor-se a essa insignificância. E não obstante, esse mais típico romance do século XIX no que se refere à problemática da forma romanesca como um todo é o único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada. (LUKÁCS, 2000, p. 131-132)

É nesse sentido que, na mesma época, Marcel Proust vai caracterizar o tempo e os personagens de *A educação*. Atento à construção estilística empreendida por Flaubert nesse romance, Proust vai chamar o método do escritor de “*calçada rolante*” (PROUST, 2017, p. 538), caracterizada como um “desfile contínuo, monótono, sombrio, indefinido” (idem, p. 540). De acordo com Proust, o emprego dos pronomes por Flaubert é peculiar, pois frequentemente é usado para designar alguém quando deveria se aplicar a outra pessoa, e isso quando não é empregado para confundir pessoas e coisas. Em seu romance, acrescenta Proust, “as coisas têm tanta vida como os homens” (idem, p. 540). Assim também com um uso novo que Flaubert aplica a preposições, advérbios e verbos, estes últimos em grande variedade, demandados em função de as ações geralmente terem coisas como protagonistas, e frequentemente no passado imperfeito, indicando um estado que se prolonga. Para Proust, “essa variedade do verbo ganha os homens, que, nessa visão contínua, homogênea, não são mais do que as coisas mas são, ao menos, ‘uma ilusão a descrever’” (idem, p. 541). O eterno imperfeito, por sua vez, aparece habitualmente em estilo indireto na boca dos personagens, para que estes “se confundam com o resto” (idem, p. 541). O que Proust parece indicar, com essas observações, é que o uso peculiar dos pronomes e da grande variedade de verbos – geralmente no passado imperfeito – provocam um efeito geral de indistinção entre homens e coisas, e de estados indefinidos que se prolongam.

Resumindo nosso argumento, Lukács avalia em Flaubert um escritor cujo método principal é a descrição, que apenas observa mas não toma parte na narrativa, e que esse método está fundado na verdadeira ruptura de época que foi junho de 1848, quando foram abandonados os ideais revolucionários da burguesia e esta se recolheu em si, apenas analisando ironicamente o seu tempo. Para o filósofo húngaro, Balzac é quem melhor retratou o seu tempo, sob a forma de paixões humanas em conflito contra as forças monstruosas do capital, num tempo pleno de sentido. Já Adorno dirá que Balzac retrata não o capitalismo em sua plenitude, mas um momento de barbárie daquela fase inicial de

acumulação primitiva, mais comumente atribuído a fases posteriores de seu desenvolvimento. Para Adorno, os personagens de Balzac são, já, máscaras, títeres que cumprem sua função social, dominados por um mecanismo que atua pelas suas próprias costas. Mas o crítico alemão também recupera uma análise do jovem Lukács, em que este descreve com acuidade a concepção de tempo em *A educação*, um tempo já reificado. Seres reificados, relações reificadas, tempo reificado. Mas o que isso pode nos dizer sobre Machado e o Brasil?

### **MACHADO ADIANTA AS HORAS BRASILEIRAS NO FUSO MUNDIAL**

Em seus primeiros romances, Machado de Assis procurava realizar uma racionalização do paternalismo brasileiro, mostrando os meandros que indivíduos livres e pobres tinham de percorrer, em meio a uma sociedade escravista, para efetivar a sua formação. Com *Memórias Póstumas*, a inversão do ponto de vista, ou seja, a opção de dar a palavra à classe proprietária, parecia sinalizar que Machado já não acreditava nessa possibilidade, que a formação desses indivíduos estava baldada, e que, a partir de então, iria se concentrar na especificação das iniquidades com que os de cima subjugavam os mais pobres. Para isso, Machado concebeu nos romances da fase madura narradores em primeira pessoa, pertencentes à camada rica da sociedade, cujos desplantes espetaculosos variavam entre a norma liberal e o jugo escravista, entre a indiferença moderna e a dominação direta (cf. SCHWARZ, 2012, p. 248-249).

A exceção foi *Quincas Borba*, romance em que vemos novamente um narrador em terceira pessoa. Pode-se especular as razões para tal escolha: queria Machado voltar às tentativas de racionalização do paternalismo? Ou desejava mostrar que aquelas mesmas iniquidades podiam ser reveladas por um narrador distanciado? Ou, ainda, terá sido um desvio e Machado se viu numa crise, hesitante entre um narrador confiável e um inconfiável, como aponta John Gledson (cf. 2011, p. 29-50)?

É bem provável que a última hipótese esteja correta. Isso porque, na passagem do romance para a versão em livro, Machado tentou apagar as marcas do narrador do folhetim, como, por exemplo, o tom de conversa íntima com o leitor. Ainda assim, algumas intrusões do narrador permaneceram. Um crítico chegou a afirmar que, na transposição do folhetim para o livro, mudanças na primeira parte do romance, e principalmente no capítulo 106, induziriam o leitor a erro e, nessa transposição, o narrador passaria de confiável a inconfiável (cf. KINNEAR, 1976, p. 58-60). Seja como for, não estamos falando

aqui do clássico narrador em terceira pessoa, distanciado e impassível, como encontramos em Flaubert. Embora não haja uma caracterização social mais explícita, podemos enxergar no narrador de *Quincas Borba* as marcas de um representante da elite culta do país, que mobiliza um repertório variado da civilização ocidental, da mitologia grega aos romancistas franceses.

Ainda no nível da composição, não há aquela tensão implícita sob a forma de paixões humanas, como a que Lukács caracterizou em Balzac. Ao contrário, a composição é fragmentária, o protagonista Rubião vaga de uma situação a outra sem maiores consequências, suas ações não se encadeiam. Nas palavras de Roberto Schwarz, “o conjunto fica solto, sem hierarquias ou centro, e se desdobra através de digressões, associações, analogias, paralelos, repetições, etc.” (1979, p. XXIII) Em lugar da tensão dramática que opõe indivíduo e sociedade, está “a curva de compensações imaginárias repetidas, em cujo final estão o cansaço, a saciedade, a extinção, o ceticismo ou a loucura” (idem, p. XXIII).

Mas o que pretendia Machado mostrar, ao alterar o esquema do romance de formação oitocentista europeu?

Vejamos a que Machado fugia ao abandonar a fórmula do romance romântico-individualista, centrada, digamos, nos grandes projetos de um jovem. De fato, o pano de fundo postulado dessa maneira, necessário ademais para seu pleno rendimento, é a sociedade aberta às carreiras, onde é possível que um zé ninguém se torne Napoleão. Todavia, no Brasil, a decisiva diferença de classe não se franqueava à força de méritos pessoais; não existia uma carreira que de escravo levasse a homem livre, e muito menos a ministro. E havia mais outro nível no qual esse esquema não se encaixava em nós: o romance romântico valoriza, no projeto individualista, a radicalidade sem concessões; contudo, no universo do favor, a concessão e os convênios não somente não são signos de debilidade, como são indispensáveis à força. Para apreciar finalmente até que ponto Machado se desviava desses modelos, lembre-se que Rubião vai da província à capital, da pobreza à riqueza, do anonimato à política, da simplicidade à ideologia, sem que em nenhum momento seu caminho se assimile ao passo da pureza à corrupção. Quando era provinciano e pobre, Rubião se esforçava para servir e agradar Quincas Borba, na esperança de ser lembrado no testamento do milionário louco. Por conseguinte, quando mais adiante for roubado pelos cariocas, o conflito se situará entre os ladinos da capital e um ladino ingênuo de Barbacena; conflito este que nada tem de romântico. No Brasil sem feudalismo, a província não se opõe à sociedade do dinheiro, da qual é uma versão desbotada. Contudo, a oposição entre feudalismo e capitalismo, que bem ou mal se reflete nas oposições entre campo e cidade, ricos e pobres, família e mercado, talento e sobrevivência, é a única sobre a qual se esquematizou a quase totalidade dos romances europeus.” (SCHWARZ, 1979, p. XXIII)

Para Schwarz, não há no romance de Machado “uma figura *aberta* em cuja perspectiva o leitor pode mergulhar para explorar a vida” (1979, p. XXII). As personagens são limitadas pelos seus vícios, o que as torna encantadoras mas também não permite que sejam levadas a sério. Embora haja ousadia na análise das relações do casal Palha, por exemplo, o interesse do romance estaria não nas personagens, “mas no movimento que constantemente os apresenta como bonecos e títeres já conhecidos” (idem, p. XXII-XXIII). Assim, se por um lado *Quincas Borba* difere bastante da tensão dramática de *As ilusões perdidas* e da força titânica de seu protagonista Lucien, caracterizadas por Lukács, por outro coincide com as máscaras sociais das personagens de Balzac, caracterizadas por Adorno, e com aquele tempo monótono e vazio de sentido, que o jovem Lukács um dia viu em *A educação*.

Tomemos como exemplo um episódio de *Quincas Borba*, no qual Sofia relata a seu marido, Cristiano Palha, as investidas de Rubião contra ela num baile na residência do casal. De início, depois de falarem amenidades sobre os convidados, Sofia tenta fazer o marido adivinhar “o melhor episódio da noite”, com a condição de que ele não se zangue nem faça barulhos (ASSIS, 2012, p. 117). Num vaivém psicológico, tipicamente machadiano, o casal entra numa espécie de negaceio, ora satisfeitos, ora irritados um com o outro. Sofia revela, então, que ouviu uma declaração de amor, e a palidez do marido a deixa ainda mais satisfeita de si. Em seguida, afirma que Rubião é o autor da declaração e que é preciso “trancar-lhe a porta – ou de uma vez ou aos poucos” (idem, p. 118). Palha pondera, passa a minimizar os gestos de Rubião e cogita que a mulher, por ser bonita, também responde a flertes, e que isso não é nada. Ao perceber esse movimento, Sofia o provoca, dizendo que Rubião pegou em suas mãos para mantê-la no jardim. Palha se irrita ao imaginar o contato entre os dois, mas logo volta a sopesar os gestos do amigo, transferindo a culpa para Sofia, a qual não deveria dar ocasião para esse tipo de situação. Para ele, talvez tenha sido “um simples efeito de vinhos” (idem, p. 118). O marido acrescenta que deve obrigações a Rubião e, depois, que deve a ele “muito dinheiro” (idem, p. 122). Com essa revelação, Sofia acaba concordando com o marido e diz que será mais fria com Rubião, e que Palha é quem não deve alterar o comportamento com o amigo, “para que não pareça que sabes o que se deu” (idem, p. 123).

No dia seguinte, Sofia ainda reflete sobre a conversa com o marido e a situação embaraçosa com Rubião. Arrepende-se de ter contado o episódio a Palha, irrita-se com as tentativas de explicação do marido, receia que o Major Siqueira, que tinha flagrado a situação com Rubião, espalhe a história, imagina-se viajando para outra cidade, culpa-se

pelas atenções dispensadas a Rubião. Enquanto se perde em pensamentos, tudo em volta a aborrece: plantas, móveis, uma cigarra, vozes da rua, barulho de pratos, “o andar das escravas, e até um pobre preto velho que, em frente à casa dela, trepava com dificuldade um pedaço de morro. As cautelas do preto buliam-lhe com os nervos” (idem, p. 125).

Pode-se dizer que Sofia é franca com o marido, num primeiro momento, mas não sem uma certa dose de provocação. Palha, por sua vez, busca uma saída para manter os negócios com o amigo, com quem certamente se decepcionou, mas sem desagradar a mulher. A certa altura, Sofia acaba se vendo como mero instrumento para que o marido continue a ganhar dinheiro. Mas também sabe que, se o marido perde financeiramente, ela também perde, e acaba concedendo aos apelos de Palha. Aqui, Machado demonstra bem como funcionam as engrenagens de um mecanismo social em que o dinheiro passa a mediar todo tipo de relações. As personagens são títeres, comandadas por uma racionalidade que as rege para além de suas próprias consciências, e que bem pode ser irracional. Embora Sofia acabe concordando com a solução proposta por Palha, e até tome parte no conluio, ao sugerir como o marido deve se comportar, permanece nela um incômodo que invade o dia seguinte. Tudo a aborrece, mas sua irritação chega ao ápice quando observa um homem negro, provavelmente um escravo, escalando um morro.

Sofia parece efetuar, aqui, uma espécie de identificação, na qual a sua redução a mero instrumento pelo marido é equiparada à condição do escravo pelo seu senhor. É um breve contato entre a vida dos ricos, que se passa no interior dos espaços – nas casas, nos bailes e nos saraus –, e aquela dos escravos, vivida sobretudo no espaço público da rua. Confinada em casa, presa no decoro matrimonial, Sofia tem uma crise de nervos ao observar um momento de aparente liberdade de um homem negro. A cena provoca uma espécie de curto-circuito nela, como se subitamente compreendesse que, para completar a escalada social, teria de se submeter ao poder de mando de Palha. Este, por sua vez, apesar de contrariado com os avanços de Rubião sobre Sofia, prefere abafar qualquer conflito para também prosseguir no projeto de enriquecimento do casal. No recesso do lar, incomodada com o uso que o marido faz dela, a mulher em plena escalada social identifica-se com o homem escravizado, ironicamente também ele subindo um morro – como se ela visse na própria ascensão um aspecto degradante, espécie de subida para baixo.

Assim, naquele olhar para o homem negro do lado de fora, pode-se vislumbrar o encontro marcado entre a nova e a velha barbárie no Brasil: por um lado, uma lógica econômica que vai ganhando preponderância sobre outras esferas e atua à revelia dos sujeitos, pelas suas próprias costas, e que faz desses próprios sujeitos, objetos; por

outro, a realidade do regime escravista, que transforma, sem mediações, os indivíduos em mercadorias e bens. Com isso, ao mundo do dinheiro e do patriarcalismo, Machado adiciona a dose envenenada do escravismo: se acreditávamos que a sociedade capitalista rebaixava as pessoas a coisas somente ao se generalizar, Machado nos mostra que essa realidade é antecipada pela escravidão. Esta, como se sabe, não constituía mero atraso residual, a ser superado com o desenvolvimento das forças produtivas, mas, sim, desempenhava função decisiva no sistema mundial de mercadorias.

Ao comentar questões relativas à forma de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Roberto Schwarz aponta, a certa altura, que Machado procurava detalhar e apurar “a dimensão não burguesa da existência burguesa no Brasil” (2000, p. 185), a qual assumia a forma da transgressão, encontrada de forma abundante nos deslantes do narrador. Para o crítico

Este passo naturalmente se via facilitado pelas evoluções antiliberais que na Europa começavam a empurrar em direção da ilegalidade assumida, evoluções de que era possível emprestar ideias e formas “adiantadas”. Em consequência, escravismo e clientelismo não são fixados apenas pelo lado óbvio, do atraso, mas também pelo lado perturbador e mais substantivo de sua afinidade com a tendência nova (idem, p. 185).

Assim, a etapa de asselvajamento em que entra o capitalismo na Europa pós-junho de 1848 vai encontrar afinidades com os modos de dominação da escravidão brasileira, também ela capitalista por sua vez. A reificação comum é um dos nós que ata essas duas pontas de temporalidades aparentemente distintas, mas que descobriremos estarem unidas. Não foi necessária no Brasil a consolidação do capitalismo tal como ocorreu na Europa para que se instalasse aqui uma realidade reificada, dada de antemão, desde o seu início.

Segundo Adorno,

Os tempos plenos de sentido a cujo retorno o primeiro Lukács aspirava foram o produto da reificação, de uma instituição desumana, tanto quanto os tempos burgueses aos quais unicamente ele atribui a reificação. As caracterizações contemporâneas das cidades medievais costumam dar a impressão de que uma execução tinha lugar expressamente para o divertimento do povo. Se a harmonia entre o sujeito e o objeto pôde vigorar outrora, essa harmonia foi produzida pela pressão e se mostra como frágil, assim como a mais recente. A transfiguração de condições passadas serve a uma renúncia posterior e supérflua que se experimenta como

incontornável; somente como perdidas elas conquistam seu brilho. Na era do indivíduo desagregado e do coletivo regressivo, o culto das fases pré-subjetivas chega a si mesmo no horror. Com o desencadeamento das ciências da natureza, a reificação e a consciência reificada atualizaram o potencial de um mundo sem falta; aquilo que é coisalmente desumanizado já era antes a condição da humanidade (2009, p. 164).

Se Adorno vê já na obra de Balzac os processos de reificação naquela fase de acumulação primitiva e, portanto, o considera um precursor do modernismo, podemos especular o que não acharia de Machado de Assis, em cuja obra a presença da escravidão, ainda que tímida, aponta para processos de ordem mundial que o centro do sistema tem dificuldade de enxergar. Talvez a obra de Machado pudesse ser um argumento a mais, talvez decisivo, no debate de Adorno com Lukács a respeito do realismo e do modernismo.

**ANDRÉ TADAO KAMEDA** — Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, onde desenvolve estudo sobre o romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, sob a orientação do professor Edu Teruki Otsuka. Contato: andre.kameda@usp.br

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. "Reading Balzac". In: *Notes to Literature*. Nova York: Columbia University Press, 1991a, v. 1, p. 121-136.

ADORNO, Theodor. "On a imaginary feuilleton". In: *Notes to Literature*. Nova York: Columbia University Press, 1991b, v. 2, p. 32-39.

ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. São Paulo: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. "Reconciliação extorquida". In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética*. São Paulo: Edunesp, 2016 p. 319-347.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

GLEDSON, John. "Quincas Borba: um romance em crise". *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 29-50, 2011.

KINNEAR, J. C. "Machado de Assis: To Believe or Not to Believe?" *The Modern Language Review*, v. 71, n. 1, 1976, p. 54-65.

LUKÁCS, György. "Narrar ou descrever?". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

LUKÁCS, György. "Balzac: Les illusions perdues". In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 101-121.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

OEHLER, Dolf. "Crítica do consumo puro: Flaubert e os iluminados de Fontainebleu". In: *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 313-345.

OEHLER, Dolf. "O fracasso de 1848". In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 11-34.

OEHLER, Dolf. "Art-névrose". In: *Terrenos vulcânicos*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 35-59.

PROUST, Marcel. "A propósito do estilo de Flaubert". In: FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017, p. 537-552.

SCHWARZ, Roberto. "¿Quién me dice que este personaje no sea el Brasil?". In: ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979, p. IX-XXXI.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 247-279.