



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CAMILA NASCIMENTO MAIA

**DENTRE ALFERES E MÁGICOS:
A FORMA SÁTIRA EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS E
MURILO RUBIÃO**

BRASÍLIA
2024



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**Dentre alferes e mágicos:
a forma sátira em contos de Machado de Assis e Murilo Rubião**

Camila Nascimento Maia

Tese 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 à obtenção do grau de Doutora em Literatura.

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

BRASÍLIA
ABRIL DE 2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

NM217d Nascimento Maia, Camila
Dentre alferes e mágicos: a forma sátira em contos de Machado de Assis e Murilo Rubião / Camila Nascimento Maia; orientador Ana Laura dos Reis Corrêa. -- Brasília, 2024. 120 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2024.

1. Realismo. 2. Sátira. 3. Sistema Literário. 4. Machado de Assis. 5. Murilo Rubião. I. dos Reis Corrêa, Ana Laura, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Laura dos Reis Corrêa
Universidade de Brasília – UnB
Presidente

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Universidade de Brasília – UnB
Membro interno

Prof. Dr. Francisco García Chicote
Universidad de Buenos Aires – UBA
Membro externo

Prof. Dr. Martín Ignacio Koval
Universidad Nacional Arturo Jauretche – UNAJ
Membro externo

Prof.^a Dr.^a Deane Maria Fonseca de Castro e Costa
Universidade de Brasília – UnB
Suplente

*A minha mãe, que ensinou a sutileza da palavra escrita.
A meu pai, que mostrou o gosto da leitura.
A minha ancestralidade inteira, de onde herdei olhos para ver,
coração para sentir e mãos para transformar.*

AGRADECIMENTOS

A produção acadêmica pode, em diversos momentos, se converter em um ofício extremamente solitário. Por mais que a escrita de literatos e pesquisadores nos acompanhe a todo tempo, é do autor, sozinho, na escrivaninha rodeada de livros e anotações, a escolha sobre o que virá a ser matéria (in)acabada. Nesse processo, em que convergem e divergem inúmeras possibilidades, é fácil perder-se. Dos outros, da pesquisa, de si.

Enquanto esta tese era um esboço, uma pandemia instaurou-se no mundo. Pesquisar se tornou mais triste e mais só. A interação passou a ser aquela que cabia no *Zoom*. Já não havia os risos e as conversas nos intervalos das aulas, capazes de debelar as angústias de quem se mete a estudar e a entender algo tão amplo e tão vivo como a literatura.

Enquanto a tese se tornava texto, também corria a vida, que mostrava em si todas as facetas, inclusive a da morte. Para além das tragédias mundo afora, bem perto, a perda de dois grandes professores: Hermenegildo Bastos e Bernard Hess. Com suas idas, a sensação de que deixaram páginas por escrever, ainda que estejam, para sempre, presentes em seus filhos, netos, alunos e nas valiosas perguntas com e sem respostas que deixaram.

Enquanto a tese ganhava capítulos, no entanto, também houve momentos de respiro. E é somente por causa deles, e, especialmente, pelas pessoas que os construíram, que este trabalho pôde, finalmente, deixar de ser apenas ideia e se construir como matéria. A vocês, que não me deixaram à deriva, agradeço.

A meus pais e irmãos, por estarem sempre ao meu lado, mesmo nas discordâncias.

A minhas amigas, amigos e a meu companheiro, que, acadêmicos ou não, ouviram meus medos e me contaram dos seus.

Aos componentes da banca examinadora, pela disposição de tomarem parte e contribuírem com a discussão feita aqui.

À minha orientadora, pelos quase dez anos de ensinamentos dentro e fora da sala de aula.

RESUMO

Machado de Assis (1839 – 1908) e Murilo Rubião (1916 – 1991) são dois autores que apresentam, aparentemente, produções literárias com características bem diversas entre si. No entanto, analisando-as a partir do conceito de sistema literário, proposto pelo crítico Antonio Candido (1918 – 2007), e considerando que escreveram o Brasil, respectivamente, do século XIX e do século XX, observa-se que Murilo Rubião foi um continuador de Machado de Assis no que se refere ao uso de alguns elementos, dentre os quais destacamos a sátira como método criador. Assim, este trabalho pretende tecer considerações acerca das nuances que a forma sátira assume na produção de contos dos dois autores, especialmente a partir da análise de “Ideias de Canário”, “O espelho” e “Anedota Pecuniária”, de Machado de Assis, além de “Teleco, o coelhinho”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, de Murilo Rubião. Partindo da discussão proposta pelo filósofo húngaro György Lukács (1885 – 1971) em “A questão da sátira”, a tese irá analisar de que modo o aspecto fantástico, o formato do conto e a saturação de situações cotidianas se articulam nas narrativas a fim de engendrar a elaboração satírica comum aos dois autores.

Palavras-chave: Realismo, Sátira, Sistema Literário, Machado de Assis, Murilo Rubião.

ABSTRACT

Machado de Assis (1839 – 1908) and Murilo Rubião (1916 – 1991) are two authors who apparently present literary productions with very different characteristics. However, analyzing them from the concept of literary system, proposed by critic Antonio Candido (1918 – 2007), and considering that they wrote Brazil, respectively, in the 19th and 20th centuries, it is observed that Murilo Rubião was a continuator of Machado de Assis in terms of the use of some elements, among which we highlight satire as a creative method. Thus, this work intends to make considerations about the nuances that the satire form takes on in the production of short stories by the two authors, especially based on the analysis of “Ideias de Canário”, “O espelho” and “Anedota Pecuniária”, by Machado de Assis, in addition to “Teleco, o coelhinho”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” and “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, by Murilo Rubião. Starting from the discussion proposed by the Hungarian philosopher György Lukács (1885 – 1971) in “A questão da sátira”, the thesis will analyze how the fantastic aspect, the configuration in short stories and the saturation of everyday situations are articulated in narratives to engender the satirical elaboration common to both.

Key words: Realism, Satire, Literary System, Machado de Assis, Murilo Rubião.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
CAPÍTULO 1 - O realismo por trás das formas fantásticas	21
1.1 Breves considerações sobre o fantástico do século XIX ao século XX	22
1.2 Kafka, o fantástico moderno e a arte realista.....	29
1.3 Canários, coelhos e a fantasia a serviço da sátira	38
CAPÍTULO 2 - Dois reflexos sem original.....	59
2.1 O texto abaixo do texto.....	60
2.2 Dos contrastes e combates.....	63
2.3 Diante dos espelhos	69
CAPÍTULO 3 – Capitalistas, contabilistas, colecionadores.....	87
2.1 Uma nova classe em (con)formação.....	88
2.2 Sobre a genealogia das “ideias fixas”	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Também não bastam esperanças, a realidade é sempre urgente.

Machado de Assis

O escritor não separa a vida da literatura,

vida e literatura são uma coisa só.

Murilo Rubião

A arte é uma forma de apreender e mimetizar a realidade. Tal representação, contudo, não é uma mera cópia, uma reprodução fotográfica desse real. Como nos ensina o filósofo húngaro György Lukács, para que o papel do artista e, conseqüentemente, da arte, seja de fato alcançado, é necessária a elaboração realista de modo a gerar um “reflexo sem original”¹.

Na modernidade, momento em que o gradativo acirramento do capitalismo torna as relações humanas entre si e com os objetos produzidos a partir do trabalho diuturnamente mais estranhadas², a mediação da realidade alcançada pelo fazer artístico torna-se ainda mais fundamental. Nesse processo, a arte se mostra não só como fato estético, mas como fato histórico. Por isso, neste trabalho, se buscará realizar uma análise comprometida não apenas com o campo dos problemas estéticos, mas com o campo histórico-social das obras que serão aqui analisadas.

A noção desse caráter dialético que a arte pode assumir é perceptível na literatura brasileira, principalmente a partir dos “momentos decisivos” que constituíram o sistema literário no Brasil – arcadismo e romantismo – cuja dimensão histórica é sublinhada por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira*:

(...) um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem,

¹ Expressão usada por Miguel Vedda, doutor em Letras e catedrático de literatura alemã da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires.

² Apesar de haver no campo dos estudos marxistas diferenciação entre os termos estranhamento e alienação, o escopo deste trabalho não pretende se debruçar sobre esse meandro teórico, de modo que, ao longo desta tese, ambos serão tratados como sinônimos.

traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (CANDIDO, 2000, p. 23).

A formação e a perpetuação do sistema literário ocorrem em um sentido sincrônico, quando os vários escritores de um mesmo período estão produzindo em seu determinado tempo e espaço, mas também em um sentido diacrônico, que marca a contribuição dos autores passados para os autores futuros, em um processo que permite não só a continuidade, mas a consolidação de uma tradição literária como fenômeno de civilização.

No caso brasileiro, a literatura e o sistema que dela advém assumem um papel central e ambíguo quanto a esse aspecto de civilização, tendo, inclusive, funcionado inicialmente como elemento não apenas civilizador (o teatro do P. José de Anchieta e os sermões do P. Antônio Vieira são exemplos dessa finalidade da literatura no Brasil nascente), mas impositivo, atuando nesses dois sentidos no processo formador do país.

A sociedade colonial brasileira não foi, portanto (como teria preferido que fosse certa imaginação romântica nacionalista), um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contato entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova (CANDIDO, 1999, p. 12).

Ainda conforme nos explica Candido, é com o movimento romântico que ocorre a primeira tentativa de se falar do Brasil, que há pouco deixara de ser Colônia, enquanto Nação. É a partir daí que a produção literária passa a tentar se configurar com a robustez necessária à cultura de um país forjado aos moldes ocidentais, ou seja, detentor de um território bem definido, com um governo soberano e habitado por um povo possuidor de valores comuns, a exemplo da língua.

A Independência importa de maneira decisiva no desenvolvimento da ideia romântica, para a qual contribui pelo menos com três elementos que se podem considerar como redefinição de posições análogas do Arcadismo: (a) desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como orgulho patriótico, extensão do nativismo; (b) desejo de criar uma literatura independente, diversa, não apenas uma literatura, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o

nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; finalmente (c) a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional (CANDIDO, 2013, p. 329).

Ao assumir esse papel no processo de formação de um país novo, os românticos tomaram para si a responsabilidade de criar não só a literatura nacional, mas de fundar a Pátria. Intuíam a necessidade de se gritar “independência ou morte” não apenas no campo político. Como seria possível haver Pátria se não havia um povo unido pelo sentimento de igualdade, pela cultura, pela história? Não bastavam, pois, manifestações literárias. Era preciso formar uma literatura verdadeiramente nacional e que desse ao Brasil o passado mítico e lendário que lhe faltava. O interessante é que, para fazê-lo, propôs-se o novo vindo de terras antigas.

Apesar de não ter completa identificação com os movimentos europeus, a “ramificação cheia de peculiaridades” (Idem, p. 332) do romantismo brasileiro, “originado de uma convergência de fatores locais e sugestões externas, é ao mesmo tempo nacional e universal” (Idem, p. 332). Essa posição revela “(...) a ambivalência do nosso romantismo, transfigurador de uma realidade mal conhecida e atraído irresistivelmente pelos modelos europeus, que acenavam com a magia dos países onde radica nossa cultura intelectual” (Idem, p. 334).

Leitor atento dos textos de sua época, Machado de Assis já podia ter essa percepção do romantismo em 1873, quando publica o ensaio crítico “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade”, sendo categórico ao afirmar que a formação de uma identidade nacional e literária não se faria à revelia dos processos sociais e históricos: “Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (ASSIS, 1873, p. 1).

É provável que, dentre outros motivos que abordaremos mais adiante neste trabalho, graças a essa percepção, Machado tenha encontrado um caminho distinto de seus contemporâneos para representar o Brasil em sua obra. É certo que, na produção machadiana, assim como na dos românticos, há a existência de elementos locais e universais, a diferença está em como esses elementos se articulam e manifestam a “mal conhecida” realidade nacional.

Enquanto nos românticos a interação entre local e universal se dava primordialmente na utilização dos modelos europeus travestidos de “cor local” para a narração de uma realidade onde elementos externos e internos se entremeavam de forma complexa, em Machado de Assis, especialmente em sua produção mais tardia, essa interação brota da matéria social que alicerça

a própria obra. Enquanto os românticos se esforçavam para elevar a realidade brasileira ao ideal de uma independência ainda imaginária, Machado a pôde captar, colocando em prática sua proposição em “Instinto de Nacionalidade”: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Idem, p. 3).

Tendo escrito seus primeiros livros no período do romantismo, Machado dá o passo adiante em relação a seus contemporâneos, inaugurando o realismo³ no Brasil (1881 – 1893) com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. O que o faz dar o passo adiante não é, contudo, a nova escola literária, mas o conteúdo e a forma de sua obra, a qual, ao ser comparada ao modelo do realismo inglês ou francês, foi vista, por alguns críticos, como não completamente realizada e detentora de alguns defeitos, a exemplo do enredo frouxo e da presença dos ditos elementos antirrealistas, defeitos que, conforme argumenta o crítico literário Roberto Schwarz em textos como os que compõem *Ao vencedor as batatas* e *Um mestre na periferia do capitalismo*, constituem a originalidade do realismo machadiano.

É verdade que Machado não foi um realista “tradicional”. Como “homem do seu tempo e do seu país”, ele soube que, para refletir artisticamente uma realidade distinta da europeia, também seu realismo precisaria ser distinto. Em “As ideias fora do lugar”⁴, publicado em 1977, Roberto Schwarz (2012a) apresenta uma sociedade brasileira na qual as ideias liberais entravam em constante embate com a realidade de um país escravocrata, socialmente atrasado e marcado pelo favor. No ensaio, Schwarz, ao falar do romance russo, também oriundo de um país às margens do capitalismo, fornece elementos que nos permitem olhar para a produção machadiana a partir dessa impossibilidade de reprodução do realismo aos moldes dos países em que o sistema do capital e a modernização se encontravam mais estruturados, embora também de forma bastante contraditória.

A noção de que em Machado de Assis há uma construção peculiar do realismo também pode ser apreendida a partir do conceito de “realismo enganoso” de que, a partir da análise do *Memorial de Aires*, fala o crítico literário Jonh Gledson em *Machado de Assis: ficção e história*.

³ Cumpre mencionar que o termo “realismo” utilizado para designar a escola literária que sucede o romantismo não se confunde com o mesmo termo utilizado na concepção materialista da arte, segundo a qual o realismo se liga intimamente ao esforço do artista para representar a realidade em sua totalidade, dando a ver as forças contraditórias que impulsionam os processos históricos que a compõem.

⁴ Os argumentos propostos por Schwarz ao longo do texto mencionado têm sido frequentemente debatidos e questionados por seus pares. Mesmo considerando que sua proposição de “ideias fora do lugar” não é ponto pacífico na comunidade acadêmica, optamos por utilizá-la em alguns momentos deste trabalho com o intuito de, em quatro palavras, condensar as especificidades contraditórias do chão histórico nacional, expressando o descompasso entre o ideário propagado nos países economicamente desenvolvidos, a sociedade brasileira que tentava importar tal ideário e os sujeitos históricos que dela faziam parte.

Esse “realismo enganoso”, no qual o autor representa a realidade segundo as convenções doutrinárias da estética da escola literária realista ao mesmo tempo em que as subverte, teria como efeito distrair e alertar “o leitor sobre a natureza capciosa do seu texto, como índice de que ele é de uma cultura cuja alma se separou do corpo, renegou sua origem e se recusa a encarar seu destino”, conforme menciona Nicolau Sevckenko na apresentação do livro de Gledson (2003, p.17).

Os “defeitos” da elaboração narrativa, o “realismo enganoso” e as análises críticas que deles decorrem nos dão pistas de que nos textos de Machado havia um propósito estético e não, simplesmente, descuido ou realização incompleta. Seja nos romances, seja nos contos, Machado optou por dar a ver o descompasso nacional produzindo uma literatura que não era uma, inequívoca, enquadrada no cânone, mas que levava o leitor a duvidar, a questionar, a hesitar. Não à toa, talvez o maior impasse da literatura brasileira esteja na resposta à famosa pergunta que, mesmo não sendo o cerne de sua obra e, até mesmo superficial em relação à complexidade internalizada na narrativa machadiana, não deixa de ser sintomática: E Capitu? Traiu ou não traiu?

Esse efeito, alcançado, em parte, devido à volubilidade dos narradores machadianos (SCHWARZ, 2012b), a exemplo de Brás Cubas e Bento Santiago, também se manifesta porque, no *Bruxo do Cosme Velho*, há uma espécie de “simbiose entre o sério e o cômico, que permitiu ao autor de *Papéis avulsos* tratar de temas fundamentais sob o manto da ironia⁵” (MACHADO, 2017, p. 30), ou, mais do que isso, sob o manto da sátira⁶.

Acerca dessa temática, Enylton José de Sá Rego, em *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*, busca examinar a relação entre alguns dos textos do Machado de Assis maduro e a tradição literária da sátira menipeia, relação que começou a ser trazida à tona pela crítica já nos anos 1970 com base na classificação dessa vertente satírica proposta por Mikhail Bakhtin. Rego, no entanto, menciona algumas limitações

⁵ A ironia se configura como aspecto central na crítica da obra machadiana. Sua presença é tão relevante quando se trata de crítica literária que, no artigo “Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética”, ela aparece em entrada própria com a seguinte explanação: “o emprego da ironia nas obras de Machado de Assis é tão constante que o sobrenome do autor passou a adjetivo da ironia, e tão evidente, que falar em ironia machadiana passou a ser lugar comum. Entretanto, o núcleo dessa ironia machadiana não é muito fácil de ser apreendido e diz respeito à intrincada relação entre a forma irônica, como operador estético, e a forma social brasileira, em ligação com os princípios dos ideais liberais europeus. De acordo com a crítica de Roberto Schwarz, a substância da ironia machadiana é a mistura de liberalismo e escravismo no Brasil. Assim, essa ironia articula, como efeito estético de construção do texto, dois polos aparentemente opositivos da vida social - liberalismo e escravismo -, que, na dinâmica social, assim como deixa ver a forma irônica machadiana, estão dialeticamente unidos e provocam efeitos decisivos no chão histórico nacional” (CORRÊA & HESS, 2011, p. 166).

⁶ Acerca da diferenciação entre ironia e sátira falaremos mais detidamente no capítulo 2 desta tese.

concernentes às proposições que vinham sendo feitas, ressaltando a necessidade de sistematização e de aprofundamento no estudo da sátira menipeia⁷ para que a relação entre ela e a obra machadiana pudesse abandonar o campo genérico e se tornar mais aprofundada.

A partir disso, o crítico se propõe a sistematizar aspectos relevantes sobre a sátira menipeia, cujo nome advém de Menipo de Gadara, autor que teria proposto uma conformação satírica própria⁸, com cerne no caráter parodístico e composta, a um só tempo, por estilos populares e elevados. O continuador dessa tradição que mais textos deixou para conhecimento da posteridade foi Luciano de Samósata, vindo, daí, a expressão “tradição luciânica”. Rego reforça, ainda, que essa tradição teve importante repercussão na versão moderna da sátira, tendo influenciado autores como Rabelais, Swift, Voltaire e o próprio Machado de Assis, que tinha livros de Luciano em sua biblioteca particular.

Mais do que enquadrar a obra de Machado como filiada a uma tradição satírica específica, cremos ser relevante pensar na motivação para que essa configuração esteja aparente em sua obra. E nosso ponto de partida para tal reside no notório desajuste entre a vida social do país e o caminho contraditório para o progresso capitalista imposto pelo desenvolvimento no centro europeu e almejado pelas elites locais. A nosso ver, tal fato se manifesta claramente nas composições machadianas, mas também encontra espaço em outros autores.

Aos fins do século XIX, os escravos foram libertos, a urbanização chegou de forma mais pujante, a Monarquia se tornou República, no entanto, o sentimento de Pátria almejado pelos românticos ainda não se concretizara de todo. Havia se formado, contudo, o sistema literário. E foi como parte desse sistema que Murilo Rubião se encontrou com Machado de Assis, conforme nos conta o próprio contista: “Meus contos devem muito a Cervantes, Gogol, Hoffmann, von Chamisso, Maximo Bontempelli, Pirandello, Bret Hartre, Nerval, Poe e Henry James. Mas o autor que realmente me influenciou foi Machado de Assis, talvez meu único mestre”⁹.

Nesse sentido, Gabriel Rodrigues Borges, em sua dissertação *A história de aflições no itinerário da literatura brasileira: realismo e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião*, propõe uma aproximação entre a obra dos dois autores a partir do lugar em que esses

⁷ Este trabalho não tem como intuito debater em profundidade as características particulares da sátira menipeia ou classificar a obra machadiana como pertencente a essa tradição em específico, tendo em vista que, em aderência à perspectiva lukacsiana da qual trataremos a seguir, consideramos a sátira não como um gênero ou um estilo específico, mas como um modo compositivo, o qual pode assumir diversas formas.

⁸ Essas informações tomam por base os relatos de cronistas da época, já que todos os escritos de Menipo se perderam.

⁹ RUBIÃO, Murilo. *O Pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1974, p. 04.

ocupam no sistema literário brasileiro e dos pontos de convergência que as narrativas de ambos demonstram. Para ele, a produção dos autores rememora períodos de potencialização da contradição histórica, a qual se materializa em estrutura literária.

O período em que Machado de Assis escreve é marcado por transições políticas, pelo início da urbanização do país, pela transição econômica de uma realidade majoritariamente agrária e, de certa forma, estamental, para uma realidade “burguesa”. Na época em que viveu Murilo Rubião, as ideias inovadoras propostas pelas correntes modernistas, em especial no que diz respeito à 1ª geração, não foram acompanhadas de rupturas ou transformações sociais bruscas. A industrialização se exacerbou, houve avanços no campo dos direitos sociais, o país se inseriu no sistema mundo como potência emergente. Nos dois momentos, no entanto, tais noções de progresso não se refletiram em melhorias de condições de vida para a parcela majoritária da população.

Essa ideia de progresso que também guarda aspectos de retrocesso e, portanto, é contraditório, faz com que a temática de Machado de Assis ainda seja atual em Rubião.

Murilo Rubião é um continuador *sui generis* de Machado, quanto à sociedade e singularidade do olhar. O estilo agudo, irônico e negativo também permanece, porém, talvez, a opção pelo fantástico como gênero primordial e o conto como estrutura frequente do escritor mineiro, aconteça pela necessidade de modificação no nível de elaboração da realidade. O legado da estrutura machadiana permanece esteticamente, mas as circunstâncias históricas proporcionam diferentes formas de interpretação do “destino da obra no tempo” (BORGES, 2013, p. 67).

Em dois séculos distintos, mas ambos permeados pelo progresso contraditório, pela decadência ideológica¹⁰ e com as especificidades únicas do Brasil de cada período, os dois autores encontraram maneiras próprias de alcance do todo que os cercava:

Machado, pela sua ironia e por seu modo de representação da realidade brasileira, compôs uma obra realista, mas que se plasmou a partir de princípios à primeira vista antirrealistas, ou seja, princípios que destoavam, até certo ponto, daqueles presentes no realismo europeu. Murilo Rubião, por sua vez, como herdeiro da ironia machadiana e por eleger o gênero do fantástico como forma privilegiada de sua narrativa, adota o rompimento com as formas convencionais de representação da realidade e opta pelo insólito, pela atmosfera de pesadelo sem saída para compor os seus contos, onde os personagens não têm possibilidades diante de si, como se estivessem

¹⁰ A expressão “decadência ideológica” é utilizada pelo filósofo húngaro György Lukács para se referir a períodos marcados pela tentativa dos ideólogos da burguesia de produzirem conhecimentos que se evadem da realidade social com intencionalidade de conservação da ordem do capital, da classe dominante.

submetidos a um destino infeliz do qual não pudessem se desviar (Idem, p. 48).

No âmbito dessa continuidade circunscrita por contornos próprios oriundos do contexto histórico-social, da mesma maneira que aconteceu com Machado de Assis, a obra de Murilo Rubião foi apontada como possuidora de defeitos, especialmente por não ser suficientemente fantasiosa, o que acarretaria uma realização incompleta do fantástico. Álvaro Lins (1963), por exemplo, apontou na obra muriliana uma sobreposição entre o real e o absurdo que deixa o leitor insatisfeito quanto aos resultados que essa sobreposição promete, mas cujos efeitos não se concretizam.

Mário de Andrade, por sua vez, em correspondência enviada a Rubião em 1943, expõe:

É que eu fico sempre numa enorme dificuldade de dar opinião pra esse gênero de criação em prosa a que estou denominando aqui de baseada no princípio da fantasia. O próprio Kafka, confesso a você que frequentemente me deixa numa insatisfação danada. Si, como você também tem esse dom, ele consegue me impor o extranatural de tal forma que, como já lhe falei na carta anterior, o problema do irreal, passada a surpresa inicial, deixa de existir, não raro me parece que a fantasia não é suficientemente fantasia, não corresponde ao total confisco da lógica realística (não é bem isto) que ela pressupõe, pra atingir uma ultra-lógica, dentro da qual, no entanto, interfere sempre uma lógica realista muito modesta e honesta. Aliás, talvez seja mesmo desta contradição entre um afastamento em princípio da lógica realista e a obediência, dentro da ultra-lógica conseguida, de uma nova lógica realística, o que faz o encanto estranho e a profundidade dramática, sarcástica, **satúrica**, trágica, da ficção “fantasia”¹¹ (grifo nosso).

O caráter decepcionante da narrativa fantástica de Rubião percebido por Mário de Andrade e Álvaro Lins está baseado no fato de o insólito frustrar a expectativa do leitor por se mostrar mais próximo do real do que se imaginaria (ou gostaria). No entanto, conforme aponta Ana Laura dos Reis Corrêa na tese *Na “Estrada do Acaba Mundo”: fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião*:

O que os primeiros críticos deixam escapar, a partir da sua frustração, é que é nessa fraqueza, nesse defeito, que se concentra a força da narrativa de Murilo, pois a decepção instala uma contradição entre o insólito e o comum. O leitor, perplexo, não pode solucionar essa contradição e é completamente tomado pela hesitação (CORRÊA, 2004, p. 16).

¹¹ Disponível em <http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/correspMario3.aspx>. Acesso em 29 de junho de 2017.

É, então, sobre essa fantasia decepcionante, em que real e inverossímil se sobrepõem, que o arquiteto de cidades fantasmas elabora um fantástico que, como bem intuiu Mário de Andrade em sua carta, também é satírico. Um fantástico que, na proposição de Davi Arigucci Jr. em “O sequestro da surpresa”, “é ainda uma dimensão do real, carregado de verdade humana e histórica” (ARIGUCCI JR., 1998). Um fantástico que se configura como fato estético e como reflexo dos processos da vida da humanidade.

Cumprido citar que tal perspectiva é partilhada pelo próprio Murilo que, ao falar das críticas que seu primeiro livro publicado, *Ex-mágico*, recebeu, escreve:

Das opiniões sobre o “Ex-mágico”, duas me causaram certa mágoa. Uma, por afirmar que a loucura e os loucos dominavam o meu livro. Outra de um “punguista”, eventual companheiro de cárcere de um dos meus queridos amigos, afirmando que as minhas personagens não pareciam caminhar com os pés no solo.

Louco pode parecer o mundo. Os meus heróis são apenas homens tristes, que não conseguiram entender as traições da amizade, não acharam sentido na fortuna ou não tiveram, ao menos, a companhia de um cão. Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério, que eles aceitam sem indagações, como se curvam diante dos irreconhecíveis castigos a que estão sujeitos os escolhidos para serem mansos. A atmosfera irreal ou sobrenatural, que muitos julgam cercar as suas ações, existe somente para os que vivem à margem da vida, amalhando cruzeiros, especulando com a falta de transportes, com a alta dos imóveis ou com as aberrações da inflação. Jamais sentiram o lirismo de colher seixos brancos, sem a mortal preocupação do colecionador. Homens sem esperança, incapazes de compreender, como o meu Pirotécnico¹², que, às vezes, é preciso morrer para se ter uma vida autêntica (RUBIÃO *apud* SCHWARTZ, 1981, p. 96).

A partir do apresentado, percebemos que as obras de Machado de Assis e de Murilo Rubião foram, em algumas situações, expostas por suas críticas como detentoras de defeitos, defeitos que, a nosso ver, não se configuram, pura e simplesmente, como descuido ou falhas de elaboração artística, mas como elementos articuladores de uma segunda camada de seus textos: a satírica. Partindo-se dessa hipótese, e considerando que ambos possuíam estilos peculiares como autores, mas ligados por meio da concepção de um sistema literário, pretende-se investigar se o carioca e o mineiro trilharam caminhos convergentes no que tange à inserção da forma sátira em contos por eles produzidos.

Para o desenvolvimento do citado recorte, a principal fundamentação teórica será “A questão da sátira”, de György Lukács, publicado no Brasil como parte da coletânea *Arte e*

¹² Referência a “O pirotécnico Zacarias”, conto de sua autoria.

Sociedade: escritos estéticos 1932 – 1967, e não perderemos de vista dois de seus pressupostos: “a matéria da sátira é a vida social” (LUKÁCS, 2011b, p. 169) e “a sátira não é um gênero literário, mas um método criativo” (Idem, p. 189). Para adentrarmos à análise dos contos a partir dessa base teórica, vale, contudo, elucidar anteriormente os aspectos centrais abordados por Lukács nesse texto.

O crítico húngaro inicia “A questão da sátira” mencionando haver sido ela posta um tanto de lado pelos teóricos da literatura burguesa e se propõe a investigar as motivações de tal fato. Para isso, vale-se do posicionamento dos idealistas alemães Schiller, Hegel e Vischer quanto ao tema.

Na concepção de Schiller, a sátira se manifesta quando o poeta perde seu vínculo ingênuo com a natureza e “exige que o poeta satírico oponha à realidade degenerada que lhe é contemporânea a realidade tal como deve ser – ou seja, a realidade conforme à ‘natureza’ – e que busque produzir o efeito satírico a partir desta oposição” (Idem, p. 164).

Já para Hegel, a sátira seria um gênero artístico imperfeito, decorrendo essa imperfeição de sua reconciliação insuficiente com a realidade. Hegel também definiu a sátira, bem como o ridículo em sentido mais amplo, como contraste entre essência e fenômeno¹³, contudo, sem

¹³ A compreensão do contraste entre essas duas categorias, também traduzidas ao português como essência e aparência, é fundamental à discussão que se realizará neste trabalho por ser esse contraste um dos elementos fundamentais à gênese da elaboração satírica. De maneira a tentar elucidar a significação desses termos, trazemos, aqui, a transcrição de parte do artigo “Termos-chave para a crítica estética marxista” que nos parece apresentar, de forma sintética, um excelente panorama acerca do par: “*Essência e aparência*: esses dois termos estão ligados a um problema antigo da filosofia: ao longo da história, os homens procuraram entender se há uma primazia (anterioridade) entre matéria e ideia. Para muitos filósofos, desde Platão, a ideia precede a materialidade do ser. Para outros, as ideias são determinadas pela existência do mundo material. Marx, para formular sua interpretação dos fenômenos históricos, superou essas duas acepções filosóficas, apropriando-se diretamente de duas fontes da tradição filosófica alemã, a dialética (idealista) de Hegel e a visão materialista de Ludwig Feuerbach. Denominou esta síntese de materialismo histórico-dialético. Os termos essência (ideia, espírito, universalidade, pensamento, abstração, generalidade) e aparência (matéria, fenômeno, realidade empírica, singularidade, individualidade) constituem os elementos que integram, ao longo da história, a natureza social do processo de civilizatório e de hominização. Se na ciência o homem procura as leis essenciais dos fenômenos pesquisados a partir dos dados singulares e aparentes, a arte, por sua vez, procura descobrir as leis universais na aparência, revelando-as numa “segunda aparência”, esta criada pelo artista para apresentar o mundo da aparência de modo desfeticizado. Ao criar esta segunda aparência (o particular), a arte produz uma categoria intermediária entre aparência e essência, entre a vida cotidiana de indivíduos singulares e as leis gerais (essenciais) que a geram. Assim, na arte, a essência se transfigura na aparência. Ela, a essência, não pode se apresentar separada da aparência, ela sempre se apresenta como aparência, numa nova imediatez, na qual a lógica universal, essencial, está presente, mas não em linguagem conceitual, como o faz a ciência, mas em uma segunda aparência, num mundo criado pelo artista, que apresenta verossimilhança com o real singular cotidiano, embora não coincida com ele, apenas se assemelha a ele. Logo, a arte busca, na vida mesma, as formas em que se apresentam as leis universais que regem o destino dos homens, e recria estas formas, dando a elas uma nova aparência; nesta (segunda) aparência, as formas da vida imediatamente vividas pelos homens se apresentam de modo concentrado no que tange às determinações essenciais de uma lógica universal, de uma tendência social em curso. Assim, por exemplo, o mundo burguês é re(a)presentado pela arte realista em sua totalidade contraditória e intensiva, revelando todas as suas características aviltantes e convertendo-se em um momento privilegiado e eficaz de defesa da integridade humana, dando ao receptor da obra condições de perceber a necessidade e a possibilidade de uma superação da ordem vigente, já que esta é obra provisória do ser social numa história em movimento” (CORRÊA & HESS, 2015, p. 130 e 131).

adentrar o campo do materialismo dialético. Além disso, Hegel acabaria por circunscrever, historicamente, a sátira à Antiguidade Clássica e aos períodos de desagregação.

Vischer, por sua vez, define “a sátira como uma *região fronteira* da arte, como uma forma que se afasta, em maior ou menor medida, da arte ‘verdadeira’, da arte ‘pura’. Também nele a amplitude deste afastamento depende da presença ou não da ‘reconciliação com o real’” (LUKÁCS, 2011b, p. 166 – grifos no original). Para esses filósofos, a sátira teria, pois, algo de incompleto, de defeituoso, de inacabado, nos parecendo interessante ressaltar que as produções de Machado de Assis e de Murilo Rubião também causaram, por vezes, esse mesmo sentimento em seus críticos e leitores.

Avançando em uma análise própria quanto à sátira, Lukács se coloca de acordo com a oposição dialética proposta por Hegel, no entanto, fundamentando-se naquilo que já havia em Marx, materializa as categorias do fenômeno e da essência:

Já em *O capital*, Marx efetuou esta concretização das categorias decisivas do ser social. A dialética concreta destas categorias, tanto histórico-sociais quanto teórico-universais, manifesta-se na relação necessária entre a forma fenomênica imediata da superfície das coisas (por exemplo, o preço) e as verdadeiras forças motrizes (o desenvolvimento das forças produtivas). Enquanto reflexo conceitualmente sensível da vida social real dos homens, a literatura baseia-se necessariamente na mesma dialética (Idem, p. 170).

Dessa forma, toda arte autêntica, no sentido lukacsiano do termo, se basearia na dialética fenômeno x essência. Isto posto, o que viria a distinguir a sátira dos demais modos de composição literários? Para responder a tal questionamento, Lukács propõe um acréscimo ao pensado por Hegel: a sátira não seria apenas o contraste entre essência e fenômeno, mas o contraste **imediato** entre essas duas categorias.

Nas construções literárias em geral, por exemplo, nos romances, a dialética essência x fenômeno se mostra a partir de diversas mediações que podem, inclusive, se impor de modo um tanto sutil. A sátira afastaria tais mediações, sendo esse afastamento o fundamento de seu método criador. Assim, o efeito satírico em um texto, que pode assumir diversas formas, seria alcançado a partir do processo de desnudamento de um fenômeno de maneira abrupta, imediata, “pelo súbito aparecimento de sua essência” (Idem, p. 173), de modo que a sátira faz nascer uma imagem específica da realidade.

Com base nisso, pretendemos investigar se, de fato, Machado de Assis e Murilo Rubião buscaram no modo compositivo satírico, no qual a matéria-prima é extraída da vida em si para

criar uma outra realidade, que ainda assim reflete a primeira, o eixo em torno do qual seus textos assumem nuances próprias para dar a ver a “mal conhecida realidade brasileira”.

Para tal, considerando ser o conto o formato em comum entre os autores estudados, optamos por centrar o *corpus* desta tese nas narrativas breves escritas por Machado de Assis e Murilo Rubião. Partindo-se daí, foram selecionados seis contos, três de cada autor, a serem trabalhados em pares em cada um dos capítulos: de Machados de Assis, “Ideias de canário”, “O espelho” e “Anedota Pecuniária”; de Murilo Rubião, “Teleco, o coelho”, “O ex-mágico da Taberna Minhota” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”.

Neles, foram identificados elementos estruturantes ao desenrolar das narrativas e que se repetiam, com contornos próprios em cada uma das obras: em “Ideias de canário” e “Teleco, o coelho”, há a presença de animais falantes e que interagem com antagonistas masculinos; em “O espelho” e “O ex-mágico da Taberna Minhota”, é o objeto que reflete as personagens o elemento central para o desenrolar da trama narrativa; em “Anedota Pecuniária” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, toda a estética dos contos se alicerça sobre o dinheiro.

Mais do que isso, se destacaram nos textos aspectos centrais à investigação dos elementos compositivos de uma sátira particular à realidade nacional e que funcionaram como elementos norteadores à elaboração de cada um dos capítulos do trabalho. No primeiro, onde abordamos os contos “Ideias de Canário” e “Teleco, o coelho”, exploramos a construção narrativa baseada no fantástico, a modificação desse gênero na transição do século XIX para o século XX e sua estreita relação com o texto satírico. No segundo capítulo, trouxemos o debate acerca do contraste imediato entre essência e fenômeno e sua relação com a perspectiva de que um conto sempre narra duas histórias: uma de superfície e outra oculta. Nele, foram analisados os textos “O espelho” e “O ex-mágico da Taberna Minhota”. Por fim, o terceiro capítulo explorou a categoria da alienação e a ideia de saturação como elemento constituidor da sátira. Para tal debate, trouxemos os contos “Anedota Pecuniária” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”.

Dito isso, “vamos a elas¹⁴”!

¹⁴ Expressão utilizada pelo narrador do conto *Anedota Pecuniária*, de Machado de Assis.

CAPÍTULO 1

O realismo por trás das formas fantásticas

Em verdade morri, o que vem ao encontro da versão dos que creem na minha morte. Por outro lado, também não estou morto, pois faço tudo o que antes fazia e, devo dizer, com mais agrado do que anteriormente.

Murilo Rubião

A relação entre Machado de Assis e Murilo Rubião, um dos pilares sobre o qual se constrói este trabalho, pode, à primeira vista, soar pouco óbvia. Tal situação decorre, possivelmente, dos aspectos que caracterizam os dois autores de forma mais direta: o primeiro, um romancista que realizou suas “obras-primas” dentro do período que didaticamente se atribui à escola literária realista, sendo, ousamos dizer, o maior expoente da literatura brasileira quanto à produção e ao estilo; o segundo, um contista fantástico não tão popular, que reescrevia incansavelmente os próprios textos e, talvez por isso, tenha deixado apenas 33 deles.

No entanto, em que pese essa aparente distância, a obra muriliana deixa entrever pontos de entrelaçamento com a machadiana e não apenas devido ao fato de o mineiro, em entrevistas que deu, ter mencionado ser o Bruxo do Cosme Velho¹⁵ seu maior mestre. Nos dois autores, singulares, é bem verdade, observa-se um eixo que os une, eixo que tem a presença do fantástico a favor da elaboração satírica nas narrativas como um de seus componentes.

A partir dessa percepção, o presente capítulo buscará discutir a manifestação dos elementos de cunho fantástico na obra de Machado de Assis e de Murilo Rubião e de que forma tais elementos se organizam a fim de contribuir com a configuração de um efeito estético que tem a troça como marca. Para chegarmos a tal discussão, contudo, é preciso, dar um passo atrás para retomar brevemente como o fantástico tem se manifestado e modificado na literatura com o passar do tempo. Em seguida, traremos a concepção realista proposta por György Lukács e sua manifestação nos textos fantásticos para o debate, explorando a conexão entre a literatura e a vida social, especialmente a partir das discussões em torno do realismo presente (ou não) no fantástico kafkiano. Por fim, analisaremos os contos “Ideias de Canário” e “Teleco, o coelhinho”, de autoria de Machado de Assis e de Murilo Rubião, respectivamente, com o intuito

¹⁵ Alcinha utilizada para se referir a Machado de Assis e popularizada a partir da publicação do poema “A um Bruxo, com Amor”, de autoria do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

de retomar a discussão teórica apresentada ao longo do capítulo em sua concretização como texto literário.

1.1 Breves considerações sobre o fantástico do século XIX ao século XX

A tradição daquilo que hoje entendemos como literatura fantástica remonta a fins do século XVIII e ganha forma especialmente durante o século XIX, quando também despontam escritores hoje clássicos quando se trata desse tipo de construção narrativa: Guy de Maupassant, E.T.A. Hoffman, Edgar Allan Poe, para citar apenas alguns exemplos. Ainda durante o próprio século XIX, teóricos, incluindo autores de textos fantásticos, ousam dar início a proposições de sistematização acerca do gênero. No entanto, é só no século XX que surgem estudos de maior relevância e aceitação sobre o tema.

Dentre os vários escritos que abordam o fantástico, alguns se mostram particularmente interessantes para a discussão que propomos por colocarem como aspecto central da construção do fantástico aquilo que o formalista búlgaro Tzvetan Todorov¹⁶, em *Introdução à Literatura Fantástica*, chamou de hesitação. No livro, publicado na década de 1970, Todorov centra sua análise em textos fantásticos produzidos no século XIX, propondo a definição do Fantástico Tradicional com base em três situações:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (TODOROV, 1992, p. 38 e 39).

Ou seja, para Todorov, a conformação de um texto fantástico pode englobar o aspecto da hesitação dentro do mundo da obra, mas, necessariamente, só vinga a partir de uma determinada postura assumida pelo leitor: além de hesitar quanto a (im)possibilidade dos fatos

¹⁶ Apesar de termos consciência dos limites da perspectiva formalista, tendente ao cientificismo e voltada a certa taxonomia das composições literárias, nos pareceu necessária a menção a Tzvetan Todorov neste trabalho em virtude da proposição de que a hesitação seria elemento fundamental à composição do fantástico, percepção essa reforçada por outros teóricos e necessária à argumentação aqui desenvolvida.

narrados, ele não deve tentar encontrar uma justificativa lógica que os explique. Ao fazê-lo, o leitor estaria colocando o texto fora da esfera do fantástico propriamente dito e avançando para outros campos, quais sejam, o do estranho e o do maravilhoso.

Para diferenciar esses três campos por ele marcados, mais uma vez Todorov utiliza a hesitação como marcador determinante: no fantástico, o leitor hesita perante o mundo do conto; no estranho, a existência do elemento fantástico é vista com “incredulidade total”, o fato improvável acaba por ser explicado por lógicas que obedecem às do mundo natural; no maravilhoso, o elemento fantástico é aceito sem questionamento, não importando se há explicação plausível para ele ou não, há uma “fé absoluta” no mundo impossível da narrativa. O fantástico é, portanto, a tênue linha que separa o maravilhoso do estranho. É ele a própria dúvida entre o real e o imaginário, “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Idem, p. 31).

Nessa acepção, cabe destacar o termo “aparentemente”. Inserindo-o em sua definição do fantástico, Todorov registra que as situações com as quais as personagens se deparam, e diante das quais elas e o leitor hesitam, não são necessária e verdadeiramente sobrenaturais, mas ganham esses contornos, mesmo ocorrendo no mundo real. Em outras palavras, o texto fantástico não estaria completamente descolado da vida em si e é justamente por isso que a hesitação se configura. Só nos mantemos na dúvida por entender ser possível que o que está no texto, ainda que com contornos inacreditáveis, esteja na vida e vice-versa, em um jogo no qual não nos sentimos seguros para optar.

Outra obra que ao tratar do fantástico vai no mesmo sentido do proposto por Todorov é *A Construção da Narrativa Fantástica*, de Felipe Furtado. Ela, em seu primeiro capítulo, nos dá um bom panorama de que os teóricos do fantástico não lograram chegar a um consenso quanto a uma definição fechada para o gênero na literatura. Apesar disso, Furtado frisa haver um elemento que aparece reiteradamente em todas as proposições:

qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais (FURTADO, 1980, p. 19).

Observa-se nesse trecho, mais uma vez, a noção de entrelaçamento entre a vida cotidiana e o fenômeno sobrenatural utilizado como mote para narrativa fantástica. No entanto, Furtado ressalva que essa característica não é exclusiva do fantástico, aparecendo no maravilhoso e no

estranho, em uma clara menção à divisão todoroviana. Desdobrando a proposição do formalista búlgaro, Furtado propõe que o fantástico, o maravilhoso e o estranho seriam modos de expressão narrativos dentro de um campo mais amplo, a “literatura do sobrenatural”, permeada por temas que se constroem como uma “fenomenologia meta-empírica”, entendida pelo autor como algo para além daquilo que é verificável por meio da experiência.

A distinção entre fantástico, estranho e maravilhoso dentro da “literatura do sobrenatural” se daria, na percepção de Furtado, a partir dos “diferentes modos como a narrativa de cada gênero encara a hipótese da coexistência dessas manifestações com a natureza conhecida” (Idem, p. 34), em uma proposição que novamente vai ao encontro daquilo que foi pensado por Todorov. Em vez de hesitação, no entanto, Furtado afirma valer-se o fantástico do recurso da ambiguidade, sendo a antinomia um aspecto central de qualquer narrativa fantástica, construindo-se sobre uma permanente incerteza entre os dados objetivos e familiares e os fenômenos alheios à natureza conhecida.

Concepção similar surge no famoso artigo “*Das unheimlich*”, “O estranho”, publicado em 1919 pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud, ainda que nele apareça um conceito de estranho que difere daqueles utilizados por Todorov e Furtado. O termo proposto por Freud, a rigor, intraduzível¹⁷, passou ao português, na maioria das vezes, como “estranho” ou “inquietante”, em que pesem outras possibilidades, como “infamiliar”, sendo esta a escolha da edição comemorativa, publicada no Brasil, em homenagem aos 100 anos do artigo¹⁸.

Para Freud, o *unheimlich* se relaciona, indubitavelmente, àquilo que é assustador, mas com uma peculiaridade: “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, p. 3). O mencionado conceito freudiano, mesmo que não objetive uma discussão específica no campo literário, guarda pontos de aproximação com a perspectiva do fantástico. Assim como a hesitação e a ambiguidade, o estranho familiar nos faz duvidar. Ele é, ao mesmo tempo, algo que reconhecemos, que nos é íntimo, mas que também é inquietante por nos lembrar de algo escondido, esquecido, de e em nós.

A análise de Freud acerca do *unheimlich* parte, em grande medida, de sua leitura do conto fantástico “O Homem da Areia” de E.T.A. Hoffmann, escrito em 1815 e que fez grande sucesso à época. Na narrativa, que, se buscarmos o sentido do mundo conhecido, parece relatar a progressão do processo de enlouquecimento da personagem principal da trama, Natanael, são

¹⁷ Em alemão, a palavra *heimlich* possui certa ambivalência, ressaltada pelo próprio Freud na parte inicial do artigo. Dessa forma, a tradução em termos de essência da palavra se mostra bastante desafiadora.

¹⁸ FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

suscitados e costurados diversos seres e situações que nos são, ao mesmo tempo, familiares e estranhas, cujo engendramento culmina em um efeito fantástico: a antítese entre as lendas de caráter popular¹⁹ e as criações científicas de objetos óticos em avanço no século XIX; a boneca Olímpia, autômato cujos olhos são tão verdadeiros que despertam o amor de Natanael, um ser humano; o duplo encarnado pelo advogado Coppelius e pelo vendedor de barômetros Coppola, que mescla os temores da infância aos da fase adulta... No conto, algo já conhecido, mas não resolvido, volta. Nessa volta, o estranho, que é familiar, assombra.

Essa faceta do fantástico, familiar e estranha, conhecida e inquietante, guarda pontos de intersecção com uma tradição artística mais antiga (descoberta em grutas na Itália, daí a etimologia do nome) e não circunscrita ao campo da literatura, a do grotesco²⁰, caracterizada pela mistura de elementos provenientes de domínios distintos, como o humano, o animal e o vegetal, e pelo desprezo às proporções ditas “naturais”.

O grotesco, ao longo da história, passou por diversas alterações e serviu a manifestações em diferentes campos e movimentos artísticos. Contudo, na concepção do autor alemão Wolfgang Kayser (2003), um dos principais teóricos a tratar do tema, mesmo com todas essas variações e adaptações, a arte grotesca manteve uma estrutura baseada no processo de estranhamento causado pela impressão de algo extremamente familiar que, de súbito, torna-se surpreendentemente horrendo.

Acerca do grotesco, também nos valem da conceituação trazida por David Roas em *A Ameaça do Fantástico: aproximações teóricas*, que ressalta o grotesco como categoria estética que combina o humorístico ao terrível com o intuito de revelar ao receptor uma imagem invertida da realidade. Roas ainda afirma que, durante seus séculos de existência, houve momentos em que o grotesco pendeu mais para o risível, em outros, para o horrível, e entre os dois polos estaria a sátira grotesca, equilibrando esses elementos que, à primeira vista, parecem se excluir mutuamente.

Nesse sentido, ao contrário de Kayser, que focaliza, em sua análise, o horrendo que há no grotesco, Roas chama igualmente a atenção para o riso que a tradição grotesca pode despertar, ressaltando, no entanto, que o riso do grotesco não tem um efeito puramente cômico,

¹⁹ O homem da areia é figura pertencente ao folclore europeu, caracterizada como um ser mágico que joga areia nos olhos das crianças para fazê-las dormir. Hoffman parte dessa figura para engendrar a trama do conto, utilizando não apenas seu nome como título da narrativa, mas seu personagem como figura responsável por todos os acontecimentos do “mundo real” do conto, ainda que, à primeira vista, aparente habitar apenas ao reino da fantasia.

²⁰ Apesar de não termos nos debruçado sobre a estética do grotesco em Machado de Assis e Murilo Rubião, há estudos específicos acerca dessa correlação, a exemplo dos artigos “O grotesco em Machado de Assis: uma leitura de *A causa secreta*” (AZEVEDO, 1988) e “Reflexões sobre o disforme e o grotesco em *Bárbara*, conto de Murilo Rubião” (NOGUEIRA, 2021).

mas engloba algo de absurdo, operando, no movimento com o burlesco, o bizarro, o ridículo, o monstruoso, o disforme, ambivalências que mesclam realidades incompatíveis, contrastantes. O mundo do grotesco não nos oferece segurança. Nele, não nos sentiríamos confortáveis para viver.

Roas menciona, ainda, que o grotesco e o fantástico apresentam pontos de interconexão (o duplo, a aparição fantasmagórica, a metamorfose, a animação de objetos, por exemplo), contudo, duas características se mostrariam apenas no fantástico: o grotesco não apresenta como elemento desencadeador o embate, a impossibilidade de conciliação entre o real e o impossível; e a distorção própria do grotesco apagaria o sentimento de identificação entre a realidade do leitor e o mundo da obra fantástica. “O fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão das regularidades tranquilizadoras (...). O grotesco, em compensação, revela sua verdadeira cara: caótica, ridícula e sem sentido”. (ROAS, 2014, p. 203). Fantástico e grotesco seriam, pois, duas faces de uma mesma moeda, sendo a faceta do fantástico, ousamos dizer, um pouco mais palatável ao leitor do que a grotesca.

A diferenciação proposta por Roas aparece já no final do livro que, em sua parte inicial, traz uma argumentação interessante acerca do fantástico, que, a seu ver, incorpora uma ameaça à realidade por nós conhecida, ou seja, “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (Idem, p. 31).

Para que o choque entre as duas situações seja evidente, se faz necessário o aparecimento do elemento sobrenatural em um contexto que seja completamente real, o que, na concepção de Roas, faz do realismo uma necessidade estrutural de qualquer texto fantástico. Assim, para o autor espanhol, e como também já propunha Todorov, o leitor teria papel fundamental na efetivação do caráter fantástico de uma obra ao perceber sua irrupção a partir da comparação com a realidade por ele conhecida e aceita. Nesse sentido, elementos socioculturais, a exemplo daqueles vinculados à religião, ainda que sobrenaturais, não seriam, necessariamente, objeto do fantástico.

Em *Literatura e colonialismo: rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, também Hermenegildo Bastos menciona ser a disparidade, a convivência entre oposições em uma mesma construção narrativa, uma marca da elaboração fantástica. Pensando no fantástico produzido na modernidade periférica, Bastos ressalta a contraditória convivência de dois tempos, de dois momentos, de dois espaços em um só texto: “Em Murilo, temos o espectro da modernidade na perspectiva de nação periférica, colonizada, essa nação para a qual o presente será desde já o passado e cujos habitantes estarão sempre deslocados, no tempo e no

espaço, porque só lhes cabe a sensação de terem acabado quando na verdade ainda sequer começaram” (BASTOS, 2001, p. 78).

Com base nessa breve revisão teórica acerca desse gênero e de suas interconexões com outras formas de construção narrativa, observa-se que, mesmo com nomenclaturas distintas e particularidades ressaltadas ou postas de lado pelos estudiosos do tema, uma variável se repete: os textos fantásticos carregam em si algo que hesita, que não se mostra em sua inteireza, que é ambíguo, que incomoda. Algo que, mesmo conhecido, se traveste de estranho e pode assustar. Esse susto só se realiza quando o leitor relaciona o mundo do texto ao mundo em que vive, sendo o espaço da tensão entre o real e o extraordinário, entre vida cotidiana e vida literária, aquele que engendra o fantástico. É a fantasia o lugar de concentração da ambiguidade, lugar no qual, sob o risco de abandonarmos seu encanto, indo inteiramente para o estranho ou para o maravilhoso, ousamos permanecer.

É interessante ressaltar que essa postura do público leitor diante do texto fantástico talvez espelhe a postura dos atores sociais diante dos momentos históricos que, então, se desenrolavam, cabendo frisar que o fantástico se fortalece como forma literária, mesmo que com peculiaridades inerentes a cada período, em momentos de transição, como os ocorridos do século XVIII para o século XIX e do século XIX para o século XX. As transições das quais falamos não são apenas cronológicas, pois carregam consigo modificações profundas na maneira de organização da sociedade.

Partindo-se, aqui, de um recorte que sabemos ser limitado por ser principalmente eurocêntrico, do século XVIII para o século XIX observa-se a transição de um mundo que saía da Idade Média, “época das trevas”, para alcançar a “iluminação” propiciada pelas novas ideias da modernidade. No século XIX, mudanças significativas nos campos da medicina, dos transportes e do trabalho modificam a organização social em uma escala nunca vista e desembocam na globalização ditada pelo capital que marca o século XX. Em três séculos, o mundo se torna outro.

Neles, a humanidade acompanha, de maneira cada vez mais acelerada e generalizada, alterações significativas em todos os campos de sua vida. E não é sem temor que o faz. Dada a impossibilidade de retroceder ao mundo conhecido, os indivíduos, inseguros quanto ao que estaria por vir, experienciam o processo histórico em suas renovações e contradições. Não à toa os textos fantásticos produzidos no século de XIX, a exemplo do já citado “O homem da areia”, ou do famoso conto “O horla”, de Guy de Maupassant, frequentemente se constroem sob uma aura espectral de terror vinculada às modificações trazidas pela modernidade, em especial, pelos

avanços no campo das ciências naturais e da economia de mercado, cujo caráter fantasmagórico atravessa a mercadoria e as relações sociais.

No século XX, os efeitos da modernização já não se manifestavam como terror ao desconhecido. Ao contrário, as inovações e modificações se tornam a cada dia mais corriqueiras e a humanidade passa a encará-las com naturalidade. O fantástico deixa de encontrar espaço na fantasmagoria das máquinas e das descobertas tecnológicas. Nem por isso, contudo, ele perde inteiramente seu espaço e, assim como o novo século, assume novas dinâmicas.

A esse respeito, no anteriormente comentado *Introdução à Literatura Fantástica*, Todorov afirma que o escritor tcheco Franz Kafka inaugura uma produção fantástica diversa da feita até então, a qual o crítico chama de Fantástico Moderno. Ao fazê-lo, Todorov também assume ser a própria caracterização do Fantástico Tradicional insuficiente para explicar as peculiaridades das narrativas que surgiram com o mencionado escritor.

A concepção do formalista acerca do fantástico da modernidade toma por base sua leitura de *A metamorfose* e conclui que o Fantástico Moderno funciona como uma espécie de avesso do Fantástico Tradicional quanto à construção narrativa. Enquanto neste o acontecimento extraordinário se manifesta como o ponto alto de uma gradação, naquele, o fato que foge à lógica do mundo natural ocorre de forma abrupta e as personagens se acostumam com ele, deixando de questioná-lo com o passar da narrativa.

No fantástico do século XX, a hesitação ainda se manifesta, mas de modo atenuado se comparada à que ocorria no fantástico do século XIX, sendo o movimento primordial da fantasia moderna aquela da adaptação, caracterizando a passagem do sobrenatural ao natural. O espanto do leitor frente ao fantástico da modernidade se daria, então, em virtude da falta de espanto com a qual as personagens encaram e vivenciam o acontecimento fantástico. Para Todorov, no mundo dos textos kafkianos, o fantástico se tornou regra, não exceção.

O crítico búlgaro ressalta, ainda, que no Fantástico Moderno haveria uma espécie de entrelaçamento entre o maravilhoso e o estranho, onde “o sobrenatural se dá, e, no entanto, não deixa nunca de nos parecer inadmissível” (TODOROV, 1992, p. 180). Em sua argumentação, Todorov também faz menção a outro relevante texto acerca do fantástico produzido na modernidade: “Aminadab, ou o Fantástico considerado como linguagem”, escrito por Jean-Paul Sartre. Na análise realizada no mencionado artigo, Sartre revela o que chamou de “novo fantástico” a partir da interpretação do conto “Aminadab”, de autoria de Maurice Blanchot, e da produção kafkiana, afirmando ser o ser humano o objeto por excelência do fantástico. Tal percepção é endossada por Todorov, segundo quem a narrativa fantástica não precisa mais se

dar ao trabalho de criar seres extraordinários, pois “o homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico” (Idem, p. 181).

Assimilando, mas avançando acerca do proposto por Todorov no que tange ao fantástico da modernidade, que ele chama de fantástico contemporâneo, David Roas entende que essa forma narrativa demonstra que “o mundo coerente que acreditamos viver, governado pela razão e pelas categorias imutáveis, não é real” (ROAS, 2014, p. 68). Segundo ele, o acontecimento anormal surge da normalidade, mas o foco não está, propriamente, no fato extraordinário, e sim na possível anormalidade da realidade, o que causa estarrecimento no leitor: “descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (Idem, p. 67). Roas ainda complementa sua percepção afirmando que mais do que se diferir do fantástico do século XIX, o fantástico do século XX se mostra como uma espécie de passo seguinte, dado como reflexo das modificações do mundo e da humanidade.

Para suas considerações acerca do fantástico produzido após o século XIX, Roas também se vale da análise da produção de Kafka, a quem Murilo Rubião foi diversas vezes comparado pela crítica e por seus contemporâneos, mesmo o mineiro tendo conhecido a produção kafkiana apenas depois de já ter elaborado suas primeiras obras, conforme afirmado por ele em diversas ocasiões.

1.2 Kafka, o fantástico moderno e a arte realista

A recorrente relação entre a obra de Kafka e a produção de Murilo Rubião, bem como a menção constante do autor tcheco por parte dos teóricos que se propuseram a pensar o fantástico na modernidade, coloca o novelista como figura central do debate proposto nesta tese, especialmente ao considerarmos que a produção kafkiana também aparece nos escritos de Lukács, mais especificamente em “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, inserido no livro *Realismo Crítico Hoje*, publicado em 1957.

No texto, o filósofo húngaro tece considerações acerca da obra kafkiana, opondo-a à produção de Thomas Mann, para chegar à conclusão de que este alcançaria o verdadeiro realismo crítico, enquanto Kafka seria apenas expressão do vanguardismo e provoca o leitor ao perguntar qual deveria ser a escolha: “Uma decadência artisticamente interessante ou um realismo crítico verdadeiro como a vida?” (LUKÁCS, 1969, p. 133).

O uso do termo “realismo” ou “realista” por Lukács, especialmente para se referir à arte, é polêmico e comumente alvo de debates, a exemplo do proposto por Michael Löwy (2007) no artigo “The current of Critical Irrealism: ‘A moonlit enchanted night’”, o qual defende a

ideia de que a arte realista não é necessariamente superior à “irrealista”, funcionando esta como uma forma distinta de se criticar a modernização oriunda da sociedade burguesa. Tais debates, contudo, não são de todo contrários àquilo que propõe Lukács.

Para entendermos o que realmente Lukács designou como arte realista, é necessário considerar que, no campo de uma estética materialista e dialética, a arte, e conseqüentemente a literatura, é fato estético, mas também fato histórico. Nesse sentido, a matéria-prima para a elaboração artística estaria na vida em si. Dessa forma, ao conceber o entendimento de uma produção artisticamente realista, Lukács não está propondo um modo inequívoco e único de produção que seja fiel, em sentido estrito, aos acontecimentos do nosso mundo.

Visto que a realidade como um todo é sempre mais rica e multifacetada que a mais rica obra de arte, nenhum detalhe que reproduza com exatidão a realidade, portanto, um detalhe biograficamente autêntico, um episódio autêntico etc. consegue, em sua facticidade, alcançar a realidade. Para causar no leitor a impressão de riqueza da realidade, todo o contexto da vida tem de ser reformulado, a composição tem de ganhar uma estrutura totalmente nova (LUKÁCS, 2011a, p. 368).

Ou seja, na concepção materialista de arte, o alcance do real não se dá a partir da mera cópia, mas parte da reestruturação, da intensificação de elementos constantes do real. Tal realização artística pode se dar por diversos caminhos, sendo, um deles, a adoção de traços fantásticos. Contudo, para que haja o alcance do efeito realista, o elo entre a arte e as “forças motrizes” que forjam os processos históricos jamais deve se romper, pois,

ao mesmo tempo em que combate o naturalismo, a estética do marxismo combate, com não menos firmeza, um outro falso extremo: a concepção que, partindo da ideia de que a mera cópia da realidade deve ser rejeitada e da ideia de que as formas artísticas são independentes dessa realidade superficial, chega a atribuir, no âmbito da teoria e da prática da arte, uma independência absoluta às formas artísticas. Esta falsa concepção chega a considerar a perfeição formal como um fim em si mesma e, por conseguinte, prescinde da realidade na busca de tal perfeição, apresentando-se como completamente independente do real e julgando assim possuir o direito de modificá-lo e estilizá-lo arbitrariamente. É uma luta na qual o marxismo continua e desenvolve as teorias que os mestres da literatura mundial sempre tiveram em relação à essência da verdadeira arte: teorias segundo as quais 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, 2011b, p. 103 – 104).

Na concepção lukacsiana, esse jogo vazio com formas abstratas estava presente em grande parte da produção vanguardista, especialmente quando essa, ao referir-se ao mundo

fragmentário do avanço da modernização e do capitalismo, acabava por se tornar, também, fragmentada, sendo incapaz de alcançar a totalidade do mundo que a cercava.

Por observar tal problemática nas vanguardas, manifestações artístico-literárias surgidas na Europa nas primeiras décadas do século XX e que buscavam romper com a produção feita até então, Lukács, ao longo de sua vida, se posicionou de modo veementemente oposto a elas. Tal posição se deu não por ser defensor de formas clássicas ou por propor fórmulas prontas para o alcance da arte realista, mas por enxergar, nas intituladas vanguardas, uma dissociação da vida, um caráter profundamente não-artístico e, até mesmo, antiartístico.

Em “Trata-se do realismo!”, publicado originalmente em 1938 na revista *Das Wort*, Lukács propõe que a tendência básica das vanguardas, do naturalismo ao expressionismo, consiste em uma “liquidação cada vez mais enérgica do realismo” (LUKÁCS, 1998, p. 197) e responde às críticas de que defenderia apenas as produções clássicas como representantes da verdadeira arte: “O que se encontra em discussão não é, pois, o clássico contra o moderno, mas a questão: quais são os escritores, quais são as correntes literárias, que representam o progresso na literatura atual? Trata-se do realismo” (Idem, p. 197).

Para Lukács, a arte de vanguarda, em sua tentativa de representar os homens e suas relações, deformaria a própria deformação da sociedade capitalista, transportando-a do plano fenomenal para aquele da realidade objetiva, fazendo desaparecer as tendências em sentido inverso, que agiriam efetivamente no real, considerando-as sem importância. Lukács não enxergava, portanto, a representação da história como unidade dialética nas ditas vanguardas e, por isso mesmo, nem vanguardas verdadeiras as podia considerar, já que “a tal verdadeira vanguarda na literatura só os realistas significativos a poderão constituir” (Idem, p. 197).

Vendo Kafka como um dos grandes representantes das vanguardas, Lukács também pressentia nele boa parte dos limites pertencentes a elas. O filósofo húngaro, nem por isso, deixou de reconhecer qualidades na composição dos textos kafkianos, que, para ele, possuíam a força realista no pormenor. Apesar disso, Lukács frisa que o romancista partiria desse realismo apenas para poder negar a vida, residindo, aí, a “decadência artisticamente interessante” de Kafka (LUKÁCS, 1969, p. 133).

Ou seja, já quando da escritura de “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, Lukács era capaz de reconhecer que Kafka não era apenas mais um vanguardista. Os detalhes, em sua produção, foram utilizados como nos melhores realistas, colocando o essencial em relevo. Esse papel relevante da descrição do detalhe ocorre, pois, na arte realista, o drama das personagens é, como aponta Lukács em “Narrar ou descrever?”, também, “o drama das instituições nas quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas

travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas” (LUKÁCS, 2010, p. 152). Havia em Kafka, portanto, uma ligação, ainda que não completamente realizada para o filósofo húngaro, com a arte realista em seu sentido materialista e dialético.

Mesmo que, após 1957, Lukács tenha demonstrado de forma esparsa certa alteração em sua maneira de enxergar a obra de Kafka, a falta de sistematização a esse respeito faz com que não se possa desconsiderar tudo o que foi dito em “Franz Kafka ou Thomas Mann?”. Por essa razão, Carlos Nelson Coutinho entra em defesa do escritor tcheco e busca mostrar que a produção kafkiana vai além do que enxergou Lukács. Para Coutinho, o autor de *A Metamorfose*,

em suas melhores novelas e parábolas, não escreveu alegorias, isto é, simples ilustrações de generalidades abstratas e apriorísticas sobre o destino dos homens. Ele conseguiu se elevar ao autêntico simbolismo, ao realismo, precisamente porque “articulou claramente” os momentos de seus relatos – e, entre eles, os fantásticos – à totalidade concreta de um mundo, à universalidade contida na particularidade de uma etapa histórica. (COUTINHO, 2005, p. 178 - 179).

A menção feita por Coutinho no trecho acima acerca das categorias da alegoria e do símbolo não é impensada, sendo de suma importância para compreendermos ainda mais profundamente a questão do realismo, especialmente quando atrelado à produção dos textos fantásticos. Como nos explica Celso Frederico em *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*, o filósofo húngaro, a partir de uma diferenciação proposta por Goethe entre alegoria e símbolo, adotou o segundo como melhor forma de representação artística do real. Tal escolha, logicamente, não é aleatória. Enquanto o símbolo possuiria particular e universal juntos e em harmonia, formando uma unidade clara de sentido, a alegoria sairia de algo concreto para representar uma ideia abstrata, unindo fragmentos que só fazem sentido quando unidos por um elemento transcendente, ou seja, “a figuração alegórica dos destinos humanos seria feita à revelia dos condicionamentos sociais e da luta dos próprios homens para imprimirem um sentido à sua existência” (FREDERICO, 2013, 145).

Quando se trata dos textos fantásticos, a tendência a uma interpretação alegórica é quase natural. Se no texto se dá algo que o leitor ou a crítica não conseguem explicar, logo busca-se uma possível saída alegórica. No entanto, essa saída pode se apresentar falaciosa, camuflando a verdadeira conexão do texto com a vida social e até negando o próprio caráter fantástico do texto, pois, como afirma Todorov em sua conceituação do Fantástico Tradicional, para se configurar como efetivamente fantástico, um texto jamais deve ser recebido como alegoria. Em

outras palavras, como explica Hermenegildo Bastos no já citado *Literatura e Colonialismo* “não se trata de o fantástico nos dar a ver a realidade, o que equivaleria a tomá-lo como alegoria de alguma coisa ‘real’. O fantástico nos dá a ver, sim, os mecanismos da (quilo que tomamos por) realidade. Os processos pelos quais a ilusão se faz real” (BASTOS, 2001, p. 18).

Trilhando esse caminho em *Lukács, Proust e Kafka*, Coutinho rejeita a leitura alegórica de Kafka e esclarece que talvez Lukács, à época de sua análise inicial dos textos kafkianos, não tenha se dado conta do realismo presente no novelista tcheco por não haver se atentado para uma questão que ele próprio levanta em *Realismo Crítico Hoje*:

Certos fatos de atualidade produzem certa transformação entre homens, não só no caráter dos indivíduos, mas também na medida em que certos problemas se tornam centrais e outros periféricos, em que certas qualidades e o seu desenvolvimento fatal tomam um brilho trágico, enquanto outras – que foram talvez trágicas outrora ou ainda há pouco tempo – passam a não ter mais do que um valor cômico, etc. Estas espécies de movimento produzem-se incessantemente, ao nível da realidade social e histórica, mas só os grandes escritores realistas podem aprender-lhe objetivamente a essência, para traduzi-la, em suas obras, sob uma forma eficiente (LUKÁCS, 1969, p. 92).

O mundo representado por Franz Kafka em suas obras mais bem realizadas (*A Metamorfose* e *O Processo*, na percepção de Carlos Nelson Coutinho) é um mundo já bem diferente daquele do século XIX. Assim, em busca de representar as novas articulações dos homens entre si e com a vida, Kafka traz para a literatura fantástica outros elementos para representação da realidade. Ou seja, para novos tempos, Kafka traz novo realismo.

A percepção de que momentos históricos distintos demandam novas formas de realização estética, o que inclui a forma fantástica, foi exposta pelo próprio Lukács, mas em relação a E.T.A. Hoffmann, de quem já falamos ao mencionar o texto de Freud acerca do estranho familiar. Não à toa, o filósofo húngaro aproxima os escritos fantásticos do autor alemão daqueles produzidos por realistas tradicionais ao fazê-lo figurar na obra *Realistas alemães do século XIX*, ressaltando a capacidade de Hoffman em refletir as contradições de uma realidade nascente em seus textos:

La revolución industrial inglesa y la gran Revolución Francesa ponen, sin embargo, en el orden del día la conquista, por la burguesía, del «gran mundo». El Romanticismo en sentido estricto se enfrenta con toda esta problemática a partir de una consciencia deformada, reaccionaria, de tal modo que únicamente puede ofrecer unos reflejos necesariamente deformados, tanto en el contenido como en la forma, de la nueva situación social. Sólo en Hoffmann, primero, y, aún más, luego en Balzac, son desarrollados los problemas de la nueva y deleznable vida capitalista, los problemas de su «gran mundo», de acuerdo con el espíritu de la nueva materia disponible. De manera,

pues, que la nueva estética por esta vía naciente y el arte nuevo se nutren de lo terrible y de lo grotesco, de lo sublime deformado y de lo cómico sustancialmente espantoso. Es la paradoja de la perfección artística clásica en la barbarie creciente de la época capitalista (LUKÁCS, 1970, p. 435).

Desse debate, se pode inferir que o que molda as diferentes formas estéticas de alcance do realismo é o momento histórico e as interações nele contidas, afinal “se Lukács considera que o fantástico hoffmanniano é perfeitamente compatível com o realismo, é porque o realismo, para ele, não decorre dos procedimentos técnicos em si mesmos, e sim de uma articulação particular entre o modo de escrever e a matéria histórico-social” (OTSUKA, 2010, p. 37), conforme nos explica Edu Teruki Otsuka, no artigo “Lukács, realismo e experiência periférica (anotações de leitura)”. Nesse texto, o pesquisador explora aspectos trazidos em escritos de Lukács a partir dos anos 1930 e que dão pistas acerca das consequências estéticas do “atraso” econômico-social em regiões periféricas, notadamente na Alemanha da transição do século XVIII para o século XIX, a qual, se comparada com a Inglaterra e França do mesmo período, apresentava um capitalismo ainda incipiente.

Com base nessa leitura, entendemos ser possível afirmar que nos países em que o descompasso entre o que estava dentro e o que vinha de fora causava uma estranheza que distanciava o real da dita normalidade do cotidiano, a exemplo da Alemanha de Hoffmann, do Império Austro-húngaro de Kafka e, conforme discutiremos ao longo deste trabalho, no Brasil de Machado e Murilo, o desenvolvimento intelectual não acompanhado pelo desenvolvimento econômico e social provocava a necessidade de novas formulações literárias. Nesse sentido, Lukács apontou em Hoffmann a sua “profundidade e exatidão realista precisamente porque em seus contos os ‘verdadeiros abismos desumanos sob o capitalismo aparecem sob forma fantástica’” (Idem, p. 44).

Nesse ponto, a citação extraída do já citado “Lukács, realismo e experiência periférica (anotações de leitura)” se torna particularmente interessante por nos lembrar que o elemento fantástico assume, dentro da literatura, a missão de figurar os “abismos desumanos” constantes do processo histórico-social diante da modernização encabeçada pelo capitalismo. É também pelo termo abismo que Antonio Candido opta para designar, na obra machadiana, aquilo que está abaixo da superfície do autor e de seus textos:

Sob o rapaz alegre e mais tarde burguês comedido que procurava ajustar-se às manifestações exteriores, que passou convencionalmente pela vida, respeitando para ser respeitado, funcionava um escritor poderoso e atormentado, que recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar,

experimental, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. Na razão inversa de sua prosa elegante e discreta, do seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas. 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, 1995, p. 3 – grifo nosso).

O apreço pela representação de abismos na literatura do século XX, preconizada por Machado no século XIX, talvez seja, justamente, urgência artística, e não apenas no Brasil, em dar a ver à sociedade as discrepâncias do progresso contraditório que se exacerbava e da decadência ideológica propalada pela burguesia que perdera seu papel revolucionário. Entre os atores sociais contraditórios e em descompasso configuram-se os abismos difíceis de transpor em meio à vida social.

Tais abismos poucas vezes são claramente perceptíveis para a população em geral e para a maioria dos “homens das letras”. Há, no entanto, ocasiões (especialmente aquelas que demarcam transições de momentos históricos) em que até são percebidos, mas que não se encontra a “coragem” para saltá-los, conforme coloca Lukács em “Grande Hotel ‘Abismo’”:

À borda do abismo, divisa-se duas perspectivas: por um lado, um beco sem saída intelectual, a anulação da própria existência intelectual, a queda no abismo do desespero; por outro, o salto vital ao campo do proletariado revolucionário, o salto vital ao futuro luminoso. Esta escolha é de uma extraordinária complexidade para um produtor literário, precisamente, em qualquer circunstância. Porque para lograr dar este salto, tais produtores devem se transformar espiritualmente em um grau muito maior que qualquer outro setor da sociedade. Devem apartar de si aquela ilusão que tem sido o produto necessário de sua situação de classe e a base de sua completa visão de mundo e de sua existência espiritual: a ilusão da prioridade da ideologia frente ao material, ao econômico; devem abandonar a “digna” altura desde as que formularam seus problemas e soluções até então, e aprender a entender que as formulações de questões econômicas cotidianas – “brutais”, “ordinárias”, “sólidas” – conformam o único ponto fixo a partir de qual podem encontrar uma solução para os problemas até então insolúveis para eles (LUKÁCS, 1984, p. 8).

É nessa linha que segue a análise de Coutinho a respeito de Kafka e dela também nos valem para pensar a produção de Murilo Rubião e de Machado de Assis, três autores que, ao abandonar o conforto do hotel, empreenderam o salto por cima do abismo a fim de representar esteticamente as contradições do mundo material que os cercava e encontraram nos elementos fantásticos parte do ferramental propulsor desse salto.

A análise lukacsiana relativa ao fantástico, especialmente a partir da produção de Hoffmann no contexto da “miséria alemã”, bem como a percepção de Coutinho de que Kafka trouxe para a literatura fantástica uma nova construção na busca da representação da realidade como reflexo de seu tempo histórico, nos fazem compreender que as diferentes formas do contraditório progresso histórico se manifestam esteticamente de modos singulares. Os descompassos representados por esses autores ganharam contornos fantásticos pelo hiato que carregavam em si, pela hesitação da sociedade daquele tempo e daquele espaço entre seguir ou permanecer.

Esse espaço histórico-social do descompasso é justamente o que propicia a irrupção da hesitação, da ambiguidade, que culmina no realismo dos elementos fantásticos. É esse espaço um tanto sem sentido, que leva o leitor a duvidar do texto ao mesmo tempo que duvida da própria realidade, uma marca da modernidade periférica, “uma vez que o movimento do progresso faz com que coexistam o atrasado e o atual, o passado que se recusa a desaparecer e o presente que teima em não chegar” (BASTOS, 2001, p. 78). Engendra-se, pois, um espaço de convivência entre *não-mais* e *ainda não*²¹.

É justamente nesse espaço em que se manifesta o absurdo, onde aquilo que conhecemos ganha novos contornos e se torna infamiliar. No entanto, passado o susto inicial, os seres estranhos são apenas mais um elemento nesse ambiente em que coisas desconcertantes acontecem rotineiramente. E por estar assim tão arraigada no cotidiano da humanidade, a hesitação na modernidade deixa de causar desconforto aos personagens que vivenciam esse mundo e se banaliza. A naturalização do elemento fantástico no texto (mas que ainda causa desconforto no leitor) em meio a um contexto histórico marcado por avanços e retrocessos é exatamente o marco definidor da produção muriliana em sentido amplo, também aparecendo, de maneira mais tênue e não por isso menos potente, em textos machadianos.

Nesse sentido, Jorge Schwartz, em seu famoso *Murilo Rubião: a poética do urobora*, discussão basilar no que tange à análise da produção do contista mineiro, afirma, justamente, que

É esta ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural que faz com que a narrativa do Autor venha carregada de modernidade, aliando-a, a partir do exemplo de Kafka, a uma nova e grandiosa gama de escritores latino-americanos: Mário de Andrade, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo,

²¹ Lukács, no ensaio “Soljenitzin: um dia na vida de Ivan Denisovitch”, escrito em 1964, utiliza essas expressões para caracterizar dois momentos distintos, mas complementares: o percussor de uma nova realidade (*ainda não*) e o finalizador de um período (*não-mais*).

Gabriel García Márquez, José Donoso e, deslocado no seu tempo, Machado de Assis (SCHWARTZ, 1981, p. 69).

Além de, mais uma vez, observarmos, no trecho acima, o paralelo entre Franz Kafka e Murilo Rubião e a ligação das duas obras ao contexto da modernização do século XX nos países da periferia do capitalismo, Jorge Schwartz aponta a mesma “ausência de perplexidade frente ao fato sobrenatural” no Machado de Assis “deslocado no seu tempo”. Pensar em todas essas aproximações se torna ainda mais interessante ao acrescentarmos à discussão o proposto por Antonio Candido em *Esquema Machado de Assis*:

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso -, qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado? Machado de Assis passou a vida ilustrando esta pergunta, que é modulada de maneira exemplar no primeiro e mais conhecido dos seus grandes romances de maturidade: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nele, mesmo a vida é conceituada relativamente, pois é um morto que conta a sua própria história.

Este sentimento profundo de relatividade total dos atos, da impossibilidade de os conceituar adequadamente, dá lugar ao sentimento do absurdo, do ato sem origem e do juízo sem fundamento, que é a mola da obra de Kafka (...) (CANDIDO, 1995, p. 27).

Ou seja, de Machado de Assis a Murilo Rubião, passando por Kafka, há uma certa temática e consequente estruturação estética comum que os une de alguma maneira. E Murilo Rubião tinha consciência dessa espécie de continuidade. Ele, não apenas como autor, mas como “homem de seu tempo e de seu país” e profundo conhecedor da literatura, observou que essa repetição expressiva, guardados os contornos particulares de cada um dos autores, não era casual ou apenas estilística, mas reflexo da mudança dos tempos. Ao menos é isso que nos deixa antever sua resposta a Elizabeth Lowe na entrevista²² “A opção do fantástico”, realizada em 1979, ao ser questionado se havia chegado a uma definição literária para o fantástico:

O fantástico em nosso século, cujo maior precursor é Kafka, e aqui no Brasil é Machado de Assis, é muito diferente daquele do século dezanove. No século passado, o fantástico era mais trágico e sombrio, como vemos nos contos de Edgar Allan Poe ou de Hoffman. Hoje nós não temos a mesma relutância em aceitar o fantástico que teve o leitor do século passado. Aquele sempre pensava que havia no fundo um certo realismo, que o fantástico não era uma

²² Disponível, na íntegra, no site dedicado ao autor: <https://murilorubiao.com.br/index.php/murilianas-entrevistas>.

irrealidade completa. No fantástico moderno há uma necessidade de o escritor impor a sua irrealidade como se fosse real a ponto de o leitor, terminando a leitura, ficar numa certa dúvida se a realidade em que vive não será falsa, e se a realidade verdadeira não será aquela da ficção. Os tempos, a história, obrigam o escritor a tomar uma posição diferente daquela dos séculos anteriores.

Para novos tempos, há novo fantástico. Há novo realismo. Novo, mas nem por isso abrupto, e sim articulado de modo transfigurador a partir da matéria que a ele antecedeu.

1.3 Canários, coelhos e a fantasia a serviço da sátira

A partir da contextualização realizada acerca do fantástico e de sua manifestação como arte realista, ligado, portanto, também à matéria social, podemos adentrar a discussão quanto a sua manifestação em Machado de Assis e em Murilo Rubião de maneira mais específica. Nesse sentido, o primeiro ponto que vale citar é o de que, em Machado, a composição do mundo da obra não é inteiramente fantástica. Nele, no entanto, elementos, detalhes fantasiosos, em diversas situações, perpassam e se manifestam no cotidiano de suas personagens.

Sendo o Bruxo do Cosme Velho um escritor caracterizado pela crítica como realista, essas aparições, a exemplo de um morto que narra, ou seja, de um “defunto autor” e não de um “autor defunto²³”, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, se mostram como inovação que, em certo sentido, o distanciou do considerado cânone do realismo, suscitando polêmicas. Hoje, contudo, já existe uma noção mais disseminada de que grande parcela da inventividade da produção machadiana está nesses “defeitos”. É também nos e por causa dos elementos fantásticos que sua obra se mostra tão viva e atual.

É fato que a presença do fantástico em Machado sempre remonta, primeiramente, ao romance construído sobre as memórias²⁴ dedicadas, pelo narrador, ao verme que primeiro lhe roeu as frias carnes. No entanto, o Machado de Assis contista, que escreveu cerca de 200 textos pertencentes a essa forma literária, também utilizou o recurso da fantasia em suas narrativas curtas, como é possível observar, por exemplo, nos contos “Ideias de canário” e “O espelho”, ambos objetos de análise desta tese.

²³ Diferenciação frisada pelo próprio Brás Cubas no primeiro capítulo de suas memórias e debatida por Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*.

²⁴ Conforme argumenta Felipe Furtado no 4º capítulo de *A construção do fantástico na narrativa*, a elaboração de textos fantásticos sobre base supostamente documental, como o são as “memórias”, é artifício utilizado nesse tipo de narrativa para dar ao sobrenatural certo ar de verossimilhança, propiciando a ambiguidade, a hesitação inerente a tal modo compositivo.

Na obra de Rubião, por sua vez, a existência dos elementos fantásticos não é questionada, sendo a fantasia, ainda que não surpreendente para as personagens e que mais angustia do que espanta o leitor, uma de suas características definidoras. Nele, os elementos fantásticos, já perceptíveis em Machado de Assis, são elevados, acentuados, de forma que sua produção se assume inteiramente fantástica²⁵, com a presença de magia, metamorfoses, criaturas extraordinárias e situações inexplicáveis. Tomando um caminho diferente²⁶ de seus contemporâneos, “com seus contos do absurdo, Murilo Rubião quebrou a linha dominante da narrativa de seu tempo, ignorando completamente o realismo documentário, a introspecção e o pitoresco regional” (CANDIDO, 1999, p. 92).

Assim, podemos dizer que enquanto em Machado o fantástico chega e se vai da realidade cotidiana, em Murilo a vida cotidiana se torna repositório e morada daquilo que, ao mesmo tempo, é realidade e fantasia. Em que pese essa distinção, que se vincula especialmente à intensidade do fantástico na obra de cada um dos autores, tanto em Machado de Assis como em Murilo Rubião observamos que os elementos fantásticos camuflam, ao mesmo tempo que dão a ver, uma outra forma estética: a sátira.

Tal interação entre os dois métodos criadores, em que um camufla o outro ao tempo em que se fortalecem mutuamente, nos parece um ferramental para a concretização literária do descompasso experienciado na vida cotidiana. O leitor não apenas se pergunta se aquilo que lê

²⁵ Cumpre mencionar que não há consenso quanto à caracterização de Murilo como contista fantástico no sentido estrito do termo, havendo análises que enxergam em sua produção, por exemplo, possibilidades de vinculação ao realismo mágico, inclusive enquadrando-o naquilo que ficou conhecido como o *Boom latino-americano*, fenômeno ocorrido entre os anos 1960 e 1970 no qual jovens autores latino-americanos, a exemplo de Gabriel García Márquez, atingiram grande proeminência internacional ao utilizar em sua produção, dentre outros elementos, uma espécie de entrelaçamento da vida cotidiana com o fantástico. No entanto, neste trabalho, e entendendo que os contos de Murilo Rubião possuem peculiaridades que tornam a mencionada leitura possível, mas não inequívoca, e que nosso intuito não é o de classificar sua produção de forma estanque, adotaremos a posição de que Murilo se caracterizaria precipuamente como vinculado ao fantástico, em posicionamento similar ao de autores como SCHWARTZ, ARRIGUCCI e CORRÊA, bem como considerando a exposição da temática feita no trabalho “Para este mundo ‘tremendamente tedioso’, algo que ‘não lhes cabia na imaginação’: reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez”, no qual Fernanda Freire Coutinho se debruça sobre os elementos que vinculariam Murilo Rubião ao fantástico moderno. Considerando esta escolha metodológica, o presente trabalho não abordará a ampla discussão envolvendo o campo do mágico e do maravilhoso, focando precipuamente sobre o aspecto fantástico nas obras de Machado de Assis e Murilo Rubião.

²⁶ Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa no século XIX, com Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffman e Guy de Maupassant, ou nos demais países da América Latina no século XX, com Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Jorge Luís Borges, para citar apenas alguns exemplos, o fantástico, o mágico, o maravilhoso... apareceram de forma menos marcada no Brasil. À exceção da presença de elementos fantásticos no romântico Álvares de Azevedo e da já comentada produção machadiana, a tradição literária brasileira seguiu, em regra, por um caminho direcionado ao relato documental da realidade nos autores que antecederam a Murilo Rubião.

é realidade ou não, mas também fica na dúvida se pode levar, ou não, a sério o que está no texto e na vida.

Essa ideia de correlação quase simbiótica que pode haver entre o fantástico e o satírico decorre das proposições de Lukács em “A questão da sátira”, que afirma poder haver na sátira de força realista um deliberado afastamento da realidade que abriria espaço não só ao fantástico, mas também ao fantasmagórico e ao grotesco, em seu interior. Esse afastamento do real, uma das possibilidades de formulação da sátira, funcionaria de modo a trazer à superfície, por meio do contraste imediato entre fantasia e realidade, contradições reais.

Assim como mencionamos acerca dos textos fantásticos, para Lukács, o realismo da sátira muito pouco depende da exatidão fotográfica e, por isso mesmo, pode facilmente pender para o gênero que se fundamenta na hesitação.

Este distanciamento da realidade (que continua a ser, contudo, uma reprodução correta da *essência* da realidade), esta contínua oscilação entre o real e “irreal”, cria a impressão do grotesco e do fantástico. Na verdade, isso ocorre *somente* quando este “irreal” expressa, no nível do conteúdo, precisamente a essência da realidade (...) (LUKÁCS, 2011b, p. 177).

Nesse sentido, esses modos compositivos abrangidos pelo fantástico e pela sátira se mostram como reflexos corretos da realidade, mas que se afastam dela na ligação entre os detalhes que compõem o texto e a totalidade do real, criando uma aparente realidade nova e original. A esse processo, no caso da sátira, soma-se o aspecto crítico quanto à estrutura social vigente. A sátira, ao fazer nascer uma imagem específica da realidade que destoa qualitativamente da realidade refletida, combate-a abertamente.

A esse respeito, Ana Laura dos Reis Corrêa, no artigo “A questão da sátira e a figuração do humanismo em ‘Memórias Póstumas de Brás Cubas’”, que utiliza de base o texto lukacsiano para debater o aspecto satírico em Machado de Assis, esclarece que

É especificidade da sátira, portanto, refletir a realidade sem considerar imediatamente as mediações reais e estar em divergência qualitativa com a realidade, mas ainda assim ou exatamente por isso captar as forças motrizes e as estruturas profundas (a essência) de uma realidade social. Por essa razão, o fantástico e o grotesco podem estar presentes na sátira sem nenhum prejuízo para a representação realista, pois a sátira é desencadeada por um elemento (o acaso) qualitativamente diferente da realidade, que, por isso mesmo traz em si a essência antes oculta ou o conteúdo dessa realidade, em geral fetichizado na vida cotidiana (CORRÊA, p. 75, 2019).

Disso, compreende-se que o fantástico, a serviço do realismo, contém uma gênese muito entremeada com a da forma sátira, podendo com ela flertar em um jogo de mostrar a realidade ao mesmo tempo que a camufla. No fantástico da modernidade, o leitor se sente desconfortável por não saber qual seria a realidade mais inverossímil, se a sua, se a do texto, mas talvez aja algo a mais nesse desconforto. Se afastando o suficiente da realidade para criar a impressão de outra realidade, o texto, que oscila entre o fantástico e o satírico, desperta na humanidade, por meio da sutileza dos detalhes realistas, a sensação incômoda de que mais do que personagem do fantástico, é ela o objeto da sátira. Enquanto a sátira se propõe ao combate aberto, o fantástico o evita, e é dessa amalgama que surgem os textos de Machado de Assis e Murilo Rubião em que observamos a manifestação da fantasia a favor da composição satírica.

Exemplos da concretização em forma literária desse intrincado processo de criação são observados nos contos “Ideias de canário”, de Machado de Assis, e em “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião. Publicado pela primeira vez em 1895, na *Gazeta de Notícias*, “Ideias de canário” se constrói sobre um evento caracterizado por quem começa a contar o caso como extraordinário: a existência de um canário não só falante, mas pensante. Mote similar é utilizado por Murilo Rubião na elaboração do enredo de “Teleco, o coelhinho”²⁷, publicado inicialmente em 1965, como parte do livro *Os dragões e outros contos*. No caso da narrativa muriliana, no entanto, o elemento extraordinário é elevado à categoria do fantástico: não temos apenas a presença de um coelho que pensa e fala, mas que se metamorfoseia em outros animais.

A presença de animais falantes pode, a princípio, nos remeter à configuração do maravilhoso. Contudo, como define David Roas (2001), o maravilhoso não influencia a nossa ideia de realidade porque não intervém no nosso mundo, coexistindo em um espaço separado do real. Dessa forma, conforme vamos avançando na leitura dos contos, percebemos que nos animais falantes de Machado e Murilo há muito do humano. O mundo em que habitam é, necessariamente, o mesmo que o nosso. E é justamente a posição ambígua dessas personagens que desencadeia a configuração, nos textos, de uma aparente realidade nova e original.

Nos dois contos, as personagens centrais, os animais com comportamentos humanos, não naturais de suas espécies, são rapidamente naturalizados pelas personagens que com eles interagem. Em ambos os textos também estão presentes personagens masculinas fundamentais ao desenlace das narrativas, que se apresentam quase como antagonistas às personagens

²⁷ Devido ao hábito de Murilo Rubião de reescrever os próprios contos, pode haver diferenças nas narrativas a depender do ano da publicação dos textos. Para esta tese, todos os contos utilizados foram extraídos do livro *Murilo Rubião – obra completa*, publicado em 2010, quase 20 anos após a morte do autor.

centrais, com as quais se relacionam, e que não se amedrontam ou questionam seus dotes extraordinários.

Aqui, cabe mencionar que, de acordo com Furtado (1989), no fantástico, a centralidade da narrativa não reside na ação das personagens, mas nos fatos que ocorrem e vão além de seu entendimento. Assim, segundo ele, o herói fantástico se caracterizaria por uma capacidade de ação fraca, quando não por sua completa passividade e é exatamente esse comportamento que percebemos nos humanos que perpassam o caminho dos animais extraordinários dos contos. Ou seja, à visão de Furtado, acrescentaríamos que, nos contos analisados, talvez a centralidade da ação se desloque dos seres humanos para os seres fantásticos.

Em “Ideias de canário”, o humano é Macedo, que, após a introdução inicial feita por um narrador observador (e ouvinte?), assume a incumbência de contar os fatos por ele vivenciados. Macedo é “um homem dado a estudos de ornitologia” (ASSIS, 2007, p. 440) e adquire o canário em uma loja de belchior, “escura, atulhada de coisas velhas, tortas, rotas, enxovalhadas, enferrujadas” (Idem), levando-o para casa no intuito de estudá-lo. A ornitologia, entretanto, não chega a ser o ofício de Macedo, ficando subentendido, ao longo da narrativa, que ele talvez seja um proprietário que se mantém a partir da renda gerada por seus bens.

Em “Teleco, o coelhinho”, a personagem masculina, que é ainda narrador, não recebe nome, sendo, no máximo, designada como “moço” por Teleco: “Moço, me dá um cigarro?” (RUBIÃO, 2010, p. 52). Acerca de sua ocupação, também não há designação clara, entendendo-se apenas que trabalha (“Uma tarde, voltando do trabalho, minha atenção foi alertada pelo som ensurdecedor da eletrola, ligada com todo volume” (Idem, p. 57)) e que possivelmente seja herdeiro de algum espólio (“Eu regressava da casa de minha cunhada Emi, com quem discutira asperamente sobre negócios de família” (Idem, p. 54)). Ele, assim como Macedo, mas talvez em menor escala, é proprietário.

Nesse momento, surge uma primeira bifurcação no enredo das duas narrativas: enquanto Macedo se admira com a inteligência do canário (“Pasmado das respostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as ideias” (ASSIS, 2007, p. 442)), decidindo adquiri-lo; o narrador-personagem de Teleco, que inicialmente o rechaça, ao ouvir as histórias extraordinárias vividas pelo coelho e sabendo que esse tinha a rua como pouso habitual, apieda-se dele ao reparar em seus “olhos mansos e tristes” (RUBIÃO, 2010, p. 52) e o convida para residirem juntos.

Tal divergência começa a nos dar pistas de que, apesar de partirem de certa similaridade compositiva, os dois contos funcionam, em algum sentido, como avesso um do outro. Macedo tem nome, o narrador muriliano, não. O canário é um canário, “raio de sol” (ASSIS, 2007, 441), mas, ainda assim, canário. O coelho é Teleco, que é, também, girafa, cobra, pombo... O canário

é comprado para ser estudado. Teleco é convidado a residir com o narrador. O canário é tratado como forma-mercadoria. Teleco, como indivíduo, capaz de fazer escolhas sobre o próprio destino.

Essas diferenças na composição das narrativas revelam uma mudança na composição do mundo habitado pelas personagens e, principalmente, na forma como as personagens interagem entre si e com esse mundo. São reflexo da consciência do atraso que passou a se formar no Brasil no século XIX e foi se modificando conforme também o país se modificava, como nos explica Antonio Candido em *Literatura e Subdesenvolvimento*.

Segundo ele, na produção romântica do século XIX, na qual os autores travestiam os padrões europeus de cor local, exaltando a terra e seu povo, idealizando a pátria, havia uma consciência amena do atraso. Tal consciência começa a se modificar no início do século XX, tornando-se catastrófica e tendo Machado de Assis como precursor. Com a consciência catastrófica do atraso, os autores começam a produzir literaturas mais genuinamente nacionais, experimentando novas temáticas, linguagens e formas narrativas.

Por volta da metade do século XX, a consciência do atraso dá outro passo adiante, adquirindo seu caráter dilacerado. Nessa percepção da realidade, “as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações” (CANDIDO, 2017b, p. 195). É a partir de uma tomada de consciência dilacerada do atraso que nasce, segundo Candido, o super-regionalismo de Guimarães Rosa. Mas também é dela que cremos brotar o fantástico escrito por Murilo Rubião.

A explicação fundamentada por Candido acerca da progressão da consciência quanto à realidade brasileira ainda nos ajuda a compreender o porquê de a continuação de Murilo em relação a Machado se dar de forma *sui generis*: entre um e outro, correu o processo histórico e a modernidade precisou se travestir sob os contornos daquilo que nos parece, à primeira vista, inverossímil. Enquanto em Machado de Assis o elemento extraordinário se manifesta nos detalhes, em uma sutileza que quase passa despercebida, em Murilo Rubião ele é escancarado em tamanha intensidade que atinge o desconforto.

Diferentemente do que ocorria na Antiguidade, quando havia maior emaranhamento entre mundo real e mundo mitológico, na modernidade, o fantástico não apresenta identidade com o real, mas este acaba por se manifestar por meio daquele. Nesse processo de representação estética da modernidade,

o fantástico sempre aparece (...) como quebra da normalidade cotidiana, como símbolo de uma essência reprimida que só se manifesta fenomenicamente como algo extraordinário. A duplicação da realidade – expressa na oposição entre a normalidade cotidiana e a irrupção do fantástico – atesta então a ruptura entre o fenômeno e a essência²⁸, entre o interior e o exterior dos homens. Em suma, expressa o caráter alienado da realidade. A quebra da unidade do mundo (ou, correlativamente, da unidade do eu) deve evidenciar-se esteticamente, em muitos casos, como algo fantástico (COUTINHO, 2005, p. 166 – 167).

A quebra da unidade do mundo mencionada por Coutinho é representada para os leitores por meio do elemento extraordinário que se manifesta no texto e é, também, vivenciada pelas personagens que buscam maneiras de agir diante dela. No caso dos dois contos, percebemos que os atores que talvez mais se deem conta dessa quebra de unidade do mundo sejam, justamente, o canário e o coelho, as figuras inverossímeis das duas narrativas e aqui a configuração satírica oriunda do fantástico nos contos começa a se mostrar mais claramente.

Vivenciando movimentos históricos distintos, tais personagens também agem e possuem destinos diferentes diante da realidade. Em “Ideias de canário”, o passarinho falante é introduzido no texto como parte de um cenário composto por quinquilharias decadentes, cujo próprio dono do negócio assume essa mesma aura, conforme descreve Macedo, que entrou na loja de belchior para escapar de um tálburi que vinha em disparada:

Nem o estrépito do cavalo e do veículo, nem a minha entrada fez levantar o dono do negócio, que cochilava ao fundo, sentado numa cadeira de abrir. Era um frangalho de homem, barba cor de palha suja, a cabeça enfiada em um gorro esfarrapado, que provavelmente não achara comprador. Não se adivinhava nele nenhuma história, como podiam ter alguns dos objetos que vendia, nem se lhe sentia a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas. (ASSIS, 2007, p. 440)

Os objetos vendidos pelo homem, descrito quase que como um espantalho, são da ordem daqueles que não possuem tanta serventia. Descartados por seus primeiros donos, já não possuem valor de uso intacto, mas, de alguma forma, mantiveram um parco valor de troca, posto que, mesmo sendo desprezados aos olhos do narrador, se acumulam na escura loja na esperança de um dia serem vendidos, coadunando a lógica capitalista desvelada por Karl Marx, segundo a qual a riqueza se configura como um amontoado de mercadorias.

Tais mercadorias, contudo, não são apenas resíduos materiais. Encerram, em si, nacos de vida humana, seja sob a perspectiva do trabalho que as forjou, seja na perspectiva do valor

²⁸ A ruptura entre fenômeno e essência de que fala Coutinho na mencionada citação é central não apenas para o debate sobre o fantástico, mas também para aquele acerca da forma sátira.

de troca, que só se realiza a partir da interação social, conforme aponta Marx no primeiro livro de *O Capital*. E é justamente nessa “humanidade” dos objetos que se manifesta seu caráter mágico, seu segredo:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [dinglichen] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias (MARX, p. 206 e 207).

O desencaixe da vida no interior da matéria morta pode encontrar, na arte, sua representação por meio do fantástico e é justamente esse o processo que vemos em “Ideias de canário”. No mundo morto da matéria que é apenas acúmulo, ainda resiste um resquício de humanidade:

Ia sair, quando vi uma gaiola pendurada da porta. Tão velha como o resto, para ter o mesmo aspecto de desolação geral, faltava-lhe estar vazia. Não estava vazia. Dentro pulava um canário. A cor, a animação e a graça do passarinho davam àquele amontoado de destroços uma nota de vida e de mocidade. Era o último passageiro de um naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes. Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais, abaixo e acima, de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol (ASSIS, 2007, p. 441).

Mais do que resquício de humanidade, o canário se mostra como um ser verdadeiramente vivo, que não apenas fala, mas possui pensamento crítico e malícia,

desconcertando totalmente Macedo, o qual, até então, parecia horrorizado com a decrepitude da loja de belchior, na qual só entrou por um infortúnio.

Posto que pensasse que o canário havia sido vendido por seu dono anterior e que tal atitude, diante de um bichinho tão vívido, seria execrável, Macedo deixa escapar tais divagações em voz alta, recebendo uma inesperada resposta: “Quem quer que sejas tu, certamente não está em teu juízo. Não tive dono execrável, nem fui dado a nenhum menino que me vendesse. São imaginações de pessoa doente; vai-te curar, amigo...” (Idem).

Macedo, sem tempo para ficar espantado, logo emenda um diálogo com o canário questionando-o, então, se o belchior havia sido sempre seu dono, a que, mais uma vez, o canário responde de forma inesperada:

Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias, com tal regularidade que eu, se devesse pagar-lhe os serviços, não seria com pouco; mas os canários não pagam criados. Em verdade, se o mundo é propriedade dos canários, seria extravagante que eles pagassem o que está no mundo (Idem, p. 442).

Nesse momento o dono da loja acorda e pergunta a Macedo se ele tem interesse em adquirir o canário, ao que o narrador proprietário responde com uma outra indagação, questionando-o se o adquirira como os demais objetos da loja. O belchior responde que sim, “o comprara a um barbeiro, acompanhado de uma coleção de navalhas” (Idem), coleção que o comerciante também oferece a Macedo, que recusa, levando apenas o canário: “Paguei-lhe o preço” (Idem).

A sequência de eventos recontada acima demonstra que, no mundo do conto, apenas uma das personagens subverte a lógica do mundo da mercadoria: o canário. Ele não apenas não se enxerga como mercadoria, como o veem Macedo e o lojista, mas também questiona os papéis sociais, assumindo-se não como objeto possuído, mas como senhor da realidade por ele conhecida.

O ornitólogo e o belchior, mesmo que em posições sociais antagônicas, estão completamente envoltos pela lógica fetichizada, não só por não se darem conta de que o mundo social é fruto da criação humana, mas (e talvez principalmente) por enxergarem naturalidade na comercialização do humano: o conto foi escrito em 1895, apenas sete anos após a assinatura da Lei Áurea.

A partir dessa lógica, é óbvio que toda a eloquência e sagacidade do canário terá seu preço, podendo suas habilidades e seu destino pertencerem a alguém que não a ele mesmo, conforme, mais uma vez, nos explica Marx em seus *Manuscritos econômico-filosóficos*:

Enquanto tal poder *inversor*, o dinheiro se apresenta também contra o indivíduo e contra os vínculos sociais etc., que pretendem ser, para si, *essência*. (...)

Como o dinheiro, enquanto conceito existente e atuante do valor, confunde e troca todas as coisas, ele é então a *confusão* e a *troca* universal de todas as coisas, portanto, o mundo invertido, a confusão e a troca de todas as qualidades naturais e humanas.

Quem pode comprar a valentia é valente, ainda que seja covarde. Como o dinheiro não se permuta por uma qualidade determinada, por uma coisa determinada, por forças essenciais humanas, mas sim pela totalidade do mundo objetivo humano e natural, ele permuta, portanto – considerado do ponto de vista do seu possuidor -, cada qualidade por outra – inclusive atributo e objeto contraditórios para ele; ele é a confraternização das impossibilidades, obriga os contraditórios a se beijarem (MARX, 2014, p. 160 e 161 – grifos no original).

É justamente do poder inversor inerente ao dinheiro que Macedo pretende se valer ao adquirir o canário. Sua compra não se deu por benevolência ou amor ao bichinho que lhe causou admiração. Não passa pela cabeça de Macedo libertá-lo, para que ele possa usufruir “do espaço azul e infinito” (ASSIS, 2007, p. 442), que até então o canário nem sabe o que é. O que move Macedo, conforme argumenta Ana Laura dos Reis Corrêa no artigo “*No meio daquele cemitério brincava um raio de sol*”: *sátira e malandragem em um conto de Machado de Assis*, é o “amor da glória”, intento de referência direta ao defunto autor de Machado de Assis, mas que também aparece em outras narrativas do Bruxo do Cosme Velho, a exemplo do conto “Teoria do medalhão”.

A recorrência dessa postura em personagens machadianas representa não uma característica de personalidades individuais, mas a “marca de fidalguia”²⁹ de toda uma classe: a dos proprietários, de que falaremos de forma mais detida no terceiro capítulo desta tese.

(...) com a motivação de Macedo, Machado de Assis internaliza no texto e na sua própria forma de narrar uma potente crítica à visão de mundo e à composição estética naturalistas. O método de Macedo é hiperdeterminado, é naturalista, no sentido de que representa algo decorrente de uma visão deformada da realidade pelos caprichos de uma classe engaiolada na sua própria contradição insolúvel e que deseja manter a vida e o andamento da história entrincheirados nos limites de seu projeto estanque, interessado, fútil e vazio de futuro (CORRÊA, 2020, p. 83).

A forma com que essa classe experiencia o mundo é enquadrada, passiva, superficial. Seus integrantes parecem optar sempre pela estaticidade, mesmo durante os períodos de

²⁹ Expressão utilizada por Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar* para se referir ao papel que as percepções ilustradas oriundas da Europa conferiam às classes dominantes ao chegar ao Brasil majoritariamente agrário.

transição histórica, modificando suas posições apenas com o intuito de promover seus privilégios de classe, o que Machado também revela em narrativas como a de *Esau e Jacó*, que tem a queda do Império como pano de fundo.

Em sentido oposto atua o canário, o qual consolida um outro movimento: o da modificação de si e, conseqüentemente, do mundo. No primeiro contato que Macedo trava com o passarinho, ainda na loja de belchior, o proprietário pergunta à ave se ela não tinha saudades do “espaço azul e infinito”, dando-se, como consequência, o seguinte diálogo:

- Mas, caro homem, trilou o canário, que quer dizer espaço azul e infinito?
- Mas, perdão, que pensas deste mundo? Que coisa é o mundo?
- O mundo, redarguiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira (ASSIS, 2007, p. 442).

Imediatamente após essa conversação, Macedo negocia o canário, levando-o para, ao melhor estilo cientificista em voga na época, “fazer um longo estudo do fenômeno, sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta (Idem)”. Ele, que não tinha família, mas dois criados, encara o estudo do canário como um esforço hercúleo, anotando e retificando constantemente suas anotações, ou por ter entendido mal ou por falta de precisão do canário, como, segundo ele, acontece no que tange ao conceito de mundo proposto pela ave:

- Três semanas depois da entrada do canário em minha casa, pedi-lhe que me repetisse a definição de mundo.
- O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira (Idem, p. 443).

Macedo ficou tão aficionado com o estudo do canário que deixou de fazer suas tarefas cotidianas, tornando-se todo canário. Tal engajamento, contudo, não incluía cuidar do passarinho, tarefa que era executada por um criado, reforçando, na narrativa, as posições de classe constantes da sociedade brasileira da época.

Durante seu processo de estudo exaustivo a fim de registrar uma grande descoberta científica, Macedo se adoenta, ficando de cama e retornando a seus labores de ornitólogo no sexto dia de sua convalescença (ironicamente, não foi esse o tempo em que Deus criou o mundo,

tendo descansado no sétimo?). E justamente durante o período citado, enquanto o criado tratava do bicho, o canário foge. A notícia irrita Macedo de tal maneira que ele sente vontade de esganar o culpado, que se justifica dizendo “que tivera cuidado, o passarinho é que fugira por astuto...” (Idem, p. 443). Tanto os criados quanto Macedo se empenham em reencontrar o canário, sem sucesso.

Macedo, então, recolhe as anotações realizadas a fim de compor seu relato científico, ainda que de maneira incompleta, momento em que também tem a ideia de visitar um amigo que vive em uma extensa e bonita chácara na região. Eis que, durante o passeio, ouve a seguinte pergunta:

- Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. Imaginem como fiquei, e o que lhe disse. O meu amigo cuidou que eu estivesse doido³⁰; mas que me importavam cuidados de amigos? Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...

- Que jardim? que repuxo?

- O mundo, meu querido.

- Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima.

- Indignado, retorqui-lhe que, se eu lhe desse crédito, o mundo era tudo; até já fora uma loja de belchior...

- De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior? (Idem, p. 444)

Ao longo do conto, Macedo pergunta ao canário, por três³¹ vezes, o que seria o mundo, recebendo três respostas diferentes. As modificações do conceito que o canário dá para o mundo

³⁰ A menção à sanidade do narrador, além do fato de ele ter ficado doente nos dias que antecederam a esse último encontro com o canário, pode nos levar a questionar quanto à existência, de fato, do canário, ou, ao menos, de seus dotes extraordinários. A nosso ver, tais aspectos, que levam o leitor a hesitar quanto à veracidade dos fatos narrados, reforçam, ao mesmo tempo, os aspectos fantástico e satírico do conto machadiano.

³¹ Em diversas vertentes religiosas, o número três está associado às figuras responsáveis por reger o mundo da humanidade. Na tradição greco-romana, Zeus/Júpiter comanda o céu e a terra; Poseidon/Netuno controla os mares e Hades/Plutão vive no mundo subterrâneo. No Hinduísmo, a manifestação divina é tríplice, composta por Brama, Vishnu e Shiva, representando os aspectos da produção, da conservação e da transformação da realidade. No Catolicismo, também possuímos uma Trindade Santíssima, composta por Pai, Filho e Espírito Santo. Ademais, o número três aparece em diversas passagens bíblicas: são três os reis magos, Pedro negou Cristo por três vezes, três foram as tentações de Jesus no deserto... Cumpre citar, ainda, a presença constante do numeral dentro das narrativas de cunho maravilhoso. Os porquinhos são três, chapeuzinho vermelho faz três perguntas ao lobo antes de ser devorada, a bruxa de Branca de Neve tenta matá-la por três vezes, três são os pedidos que podem ser atendidos pelo gênio da lâmpada...

não são, como acredita Macedo, falta de precisão do pássaro. Ele, ao contrário de seu amo, apenas compreende que o mundo não é estático, determinado, naturalista. Mesmo tendo sido retirado de um “cemitério” de quinquilharias, o canário não apreende o mundo como natureza morta. Ao mesmo tempo em que ele se modifica enquanto “sujeito³²”, também modifica a forma como vive e compreende o mundo.

É interessante notar que, nas duas primeiras conceituações trazidas pelo canário, ele se coloca como senhor, proprietário. Primeiro se percebe como senhor da gaiola de taquara e da loja que o cerca. Depois, afirma ser dono do mundo, que compreende o jardim, o repuxo e um pedaço de céu, sendo aquele que habita a gaiola. Ambas as percepções são arrematadas por uma máxima que se pretende filosófica: “tudo o mais é mentira e ilusão”.

A terceira percepção quanto ao mundo, no entanto, se diferencia. Nela, o canário não referencia a si mesmo como dono ou senhor do que quer que seja, também não arremata seus dizeres com a máxima que lhe confere ares letrados. Tal mudança de postura talvez indique certo movimento de emancipação do canário enquanto sujeito.

É bem verdade que, já na loja, o canário via a si de forma diferente daquela que o percebiam o belchior e Macedo, não se identificando simplesmente como forma-mercadoria. Entretanto, durante as transições pelas quais passa ao longo da narrativa, ele parece se reconhecer enquanto sujeito. Conforme aponta Corrêa no já mencionado artigo acerca do conto, a ampliação do mundo que experiencia é acompanhada de uma ampliação de consciência.

A omissão da máxima de raiz mítica sugere um afastamento da estrutura do mito e confere uma mobilidade dinâmica à visão de mundo do canário. Tal movimento, por ser gradativo, ascendente e ampliador, não se confunde com o mero relativismo, pois se transforma à medida que a condição de vida do canário também se modifica: de mercadoria à venda na loja de belchior para objeto de estudo do ornitólogo até chegar à condição de “sujeito” livre no espaço infinito e azul, com o sol por cima, para além da ilusão e da mentira (CORRÊA, 2020, p. 86).

O processo de transformação do sujeito pelo qual passa o canário é buscado por Teleco, contudo, o coelhinho transita por outro caminho. Ele, no início do conto, é tratado com certa humanidade por parte do narrador. Tal fato, entretanto, não lhe parece ser suficiente e talvez seja justamente por isso que Teleco não se sente inteiramente confortável na própria pele, precisando metamorfosear-se constantemente:

³² Adotamos o termo “sujeito” para nos referir aos animais fantásticos dos contos por entendermos que, nas narrativas aqui exploradas, está neles a centralidade da ação, o que refletiria a quase impossibilidade de agir dos seres humanos na modernidade.

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar o próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. (...) Não simpatizava com alguns vizinhos, entre eles o agiota e suas irmãs, aos quais costumava aparecer sob a pele de leão ou tigre. Assustava-os mais para nos divertir que por maldade (RUBIÃO, 2013, p. 53).

A interação dele com o narrador do conto inicialmente é pacífica e cheia de brincadeiras que utilizam as metamorfoses como pano de fundo.

No mais, era amigo dócil, que nos encantava com inesperadas mágicas. Amava as cores e muitas vezes surgia transmutado em ave que as possuía todas e de espécie inteiramente desconhecida ou de raça já extinta.

- Não existe pássaro assim!

- Sei. Mas seria insípido disfarçar-me somente em animais conhecidos (Idem, p. 54).

A narração feita em primeira pessoa pelo humano com o qual Teleco passa a residir nos deixa entrever que, para o homem, as mutações do coelho eram divertidas, surpreendentes, jocosas... Sentimento que não parece ser, de todo, compartilhado pelo animal que não possui forma fixa. Nas mutações de Teleco há um quê de busca, um algo para além da realidade por ele conhecida, experienciada.

Nesse processo, o coelhinho acaba se metamorfoseando em uma forma-animal que se pretende definitiva: a de canguru. É justamente quando dessa transformação que ele e o narrador começam a ter desentendimentos:

O primeiro atrito grave que tive com Teleco ocorreu um ano após nos conhecermos. (...) De mãos dadas, sentados no sofá da sala de visitas, encontravam-se uma jovem mulher e um mofino canguru. As roupas dele eram mal talhadas, seus olhos se escondiam por trás de uns óculos de metal ordinário.

- O que deseja a senhora com esse horrendo animal? – perguntei, aborrecido por ver minha casa invadida por estranhos.

- Eu sou o Teleco – antecipou-se, dando uma risadinha.

Mirei com desprezo aquele bicho mesquinho, de pelos ralos, a denunciar subserviência e torpeza. Nada nele me fazia lembrar o travesso coelhinho.

Neguei-me a aceitar como verdadeira a afirmação, pois Teleco não sofria da vista e se quisesse apresentar-se vestido teria o bom gosto de escolher outros trajes que não aqueles.

Ante a minha incredulidade, transformou-se numa perereca. Saltou por cima dos móveis, pulou no meu colo. Lancei-a longe, cheio de asco.

Retomando a forma de canguru, inquiriu-me, com um ar extremamente grave:

- Basta essa prova?
 - Basta. E daí? O que você quer?
 - De hoje em diante serei apenas homem.
 - Homem? – indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada:
 - E isso? – aponte para a mulher. – É uma lagartixa ou um filhote de salamandra?
- Ela me olhou com raiva. Quis retrucar, porém ele atalhou:
- É Tereza. Veio morar conosco. Não é linda? (Idem, p. 54 e 55).

O trecho transcrito acima nos traz a chave para a percepção daquilo que rege a busca de Teleco: o elemento humano. Mesmo podendo ser qualquer bicho, inclusive bichos já extintos ou imaginários, é homem que Teleco quer ser. E a aparente civilidade humanizada com a qual o narrador o trata a princípio não é suficiente para que ele se sinta um sujeito inteiro.

Sua busca por humanização, entretanto, não parece ser bem-sucedida, pois, em que pese seu esforço, o máximo que consegue, pelo menos conforme nos conta o narrador³³, é transformar-se em um “mofino canguru”. É digno de nota, no entanto, que nem Teleco (agora Barbosa), nem Tereza o enxergam enquanto bicho:

- (...) Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:
- É ou não é um animal?
 - Não, sou um homem! – E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos.
- À Tereza, que acudira, ouvindo seus gritos, pedia:
- Não sou um homem, querida? Fala com ele.
 - Sim, amor, você é um homem.
- Por mais absurdo que me parecesse, havia uma trágica sinceridade na voz deles (Idem, p. 57 e 58).

O impasse de percepção quanto à humanidade de Barbosa é o elemento que modifica o fluxo da narrativa, trazendo uma crise ao ambiente pacífico em que viviam as personagens e nos faz questionar: o narrador deixa de aceitar Teleco por ele realmente ter se tornado asqueroso

³³ Segundo propõe Roberto Schwarz, Machado de Assis, após o que o crítico chama de “viravolta”, compõe histórias, em especial os romances, embasados em narradores não-confiáveis, como Brás Cubas e Bento Santiago. Em Murilo Rubião, alguns contos, a exemplo de “Teleco, o coelhinho”, nos passam a mesma insegurança diante do que contam os narradores, o que reforça a característica da hesitação inerente ao fantástico, bem como o efeito satírico de se dizer uma coisa quando, em realidade, se quer dizer outra.

ou por ter assumido, de maneira mais contundente e posicionada, ser um ente vivo e em busca de emancipação que passa a negar as transformações com o intuito de entreter seu anfitrião?

Paralelamente a tal embate entre o narrador e Teleco, temos a inserção na narrativa de uma terceira personagem, Tereza, que aparece na trama de forma concomitante ao surgimento de Barbosa. A relação amorosa entre o canguru e a moça também incomoda o narrador, que se indigna com o fato de Tereza se interessar por Barbosa e não por ele, um “homem de verdade” e dono do teto que o canguru e a moça passam a habitar, em uma atitude que nos traz reminiscências de um falecido Brás Cubas.

Não é possível haver espaço para os dois, especialmente tratando-se o rival de um espécime “inferior”, escancarando o abismo social dentro das relações existentes no conto, ainda que inicialmente encobertas pelo manto da cordialidade: “El lazo entre individuo y sociedad está disuelto: el resto de los hombres se perciben no como semejantes, sino como competidores por el espacio vital disponible. Las relaciones personales se vuelven relaciones de dominio” (WISNIACKI, 2005, p. 83).

E é justamente desse lugar de quem tem consciência de sua dominância que o narrador do conto se porta, mesmo quando opta por fazer concessões. Diante de sua atração por Tereza, ele tolera Barbosa por mais tempo do que imagina:

Talvez por ter me abandonado aos encantos de Tereza, ou para não desagradá-la, o certo é que aceitava, sem protesto, a presença incômoda de Barbosa.

Se afirmava ser tolice de Teleco querer nos impor sua falsa condição humana, ela me respondia com uma convicção desconcertante:

- Ele se chama Barbosa e é um homem.

O canguru percebeu o meu interesse pela sua companheira e, confundindo a minha tolerância com possível fraqueza, tornou-se atrevido e zombava de mim quando o recriminava por vestir minhas roupas, fumar dos meus cigarros ou subtrair dinheiro do meu bolso.

Em diversas ocasiões, apelei para a sua frouxa sensibilidade, pedindo-lhe que voltasse a ser coelho.

- Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala (Idem, p. 56 e 57).

A partir dessa progressão narrativa, é possível inferir uma transição no posicionamento do sujeito Teleco, em toada similar à utilizada por Machado de Assis em “Ideias de canário”, mas com nuances que denotam a representação dos períodos históricos em que foram escritos. No conto de Machado de Assis tratado neste capítulo, conforme argumenta Corrêa (2020), a astúcia é a ferramenta da qual se vale o pássaro desde quando ainda é encarado apenas como

mercadoria para relacionar-se com o mundo e as demais personagens que o cercam. É a partir dela que ele impressiona Macedo para sair da loja de belchior e, depois, a utiliza para alcançar a tão almejada liberdade, afinal, “o passarinho é que fugira por astuto...” (ASSIS, 2007, p. 443).

A postura inicial de Teleco, é verdade, não apresenta a mesma malícia explícita. O conto, começado com o bichinho pedindo um cigarro ao narrador, que pensa ser ele um pedinte qualquer, o apresenta como uma personagem de caráter popular submisso, mas ainda detentor de alguma consciência de si:

- Moço, me dá um cigarro?

A voz era sumida; quase um sussurro. Permaneci na mesma posição em que me encontrava, frente ao mar, absorvido com ridículas lembranças.

O importuno pedinte insistia:

- Moço, oh! moço! Moço, me dá um cigarro?

Ainda com os olhos fixos na praia, resmunguei:

- Vá embora, moleque, senão chamo a polícia.

- Está bem, moço. Não se zangue. E, por favor, saia da minha frente, que eu também gosto de ver o mar.

Exasperou-me a insolência de quem assim me tratava e virei-me, disposto a escorraçá-lo com um pontapé. Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente:

- Você não dá porque não tem, não é, moço? (RUBIÃO, 2013, p. 52).

Fazendo-se um paralelo com o conto escrito por Machado de Assis, podemos pensar que, enquanto na narrativa do Bruxo do Cosme Velho, o movimento de tomada de consciência vai da forma-mercadoria à autopercepção do sujeito por meio da ampliação do conceito de mundo, no texto muriliano uma tentativa de movimento se dá a partir das mutações do próprio sujeito. No século XX, o mundo se tornou demasiadamente vasto, cabendo ao sujeito atender ao que esse mundo espera dele. Em tal movimento de adaptação, que vai de Teleco a Barbosa, parece ocorrer uma transição inesperada, uma tomada de consciência que modifica seu comportamento diante do narrador e diante do mundo. Barbosa dá a Teleco sua face malandra e talvez seja justamente esse o elemento desencadeador do incômodo que o narrador tenta, a todo custo, justificar.

Enquanto coelho, Teleco tinha “olhos mansos e tristes”, que o tornavam digno da caridade, do favor³⁴ de alguém mais abastado. O “atrevido” canguru, no entanto, merece desprezo, devendo ser enxotado. A indulgência inicial do narrador só se justificava se recompensada com um módico preço: o comportamento esperado, a passividade do sujeito. A partir do momento que tal “contrato” é quebrado, a relação entre o narrador e o coelho se torna insustentável, culminando na expulsão de Barbosa, coroada com a ameaça de Tereza: “Farei de Barbosa um homem importante, seu porcaria” (RUBIÃO, 2013, p. 58). Estava ali, na camada popular, não o amor, mas a necessidade da glória.

Na transição do século XIX para o século XX, enquanto os extratos historicamente privilegiados buscam manter a estaticidade da boa e velha ordem, vê-se uma transição no comportamento da camada popular. Modifica-se sensivelmente aquilo que a base da pirâmide social almeja, passando a compreender, com a consolidação e a difusão do sistema capitalista, poder econômico como emancipação:

O preço do bem-estar, de um consumo quantitativamente ampliado é a renúncia a uma vida sensata, criadora, autônoma, aberta ao novo; condição para a obtenção da segurança é que o indivíduo aceite passivamente os papéis prescritos pela divisão burocrática do trabalho, tornando-se um consumidor obediente de mercadorias, de opiniões e de modos de vida. Se quer viver “em segurança”, ele deve assim se tornar um conformista, um indivíduo padronizado, que não se desvia das “normas” impostas pelo coletivo fetichizado. Mas essa segurança – como Kafka nos revela em sua obra – não é apenas insensata e anti-humana: é também, no final das contas, um simples mito ideológico, uma máscara que recobre a insegurança objetiva gerada espontaneamente pelo capitalismo e por suas sucessivas crises (COUTINHO, 2005, p. 132).

E é justamente a partir dos impasses desencadeados por esse processo que se dá a mutação de Teleco em Barbosa, um malandro que já não tem como marca primordial a esperteza. Conforme definição dicionarizada, na língua portuguesa, o termo “malandro” pode sugerir os seguintes usos:

- 1 Que ou aquele que é dado a preguiça; indolente.
- 2 Que ou aquele que leva a vida sem trabalho; vadio.
- 3 Que ou aquele que tem o hábito de furtar; gatuno.
- 4 Que ou aquele que age de forma irresponsável; inconsequente.

³⁴ A cultura do favor e dos agregados por ela criados é bastante marcante nas narrativas de Machado de Assis, notadamente em seus romances, a exemplo de *Dom Casmurro*. Acerca de sua manifestação nos contos, falaremos no capítulo três desta tese.

5 Que ou aquele que costuma agir com astúcia ou malícia; finório.
(MICHAELES)

Dentre as definições acima, certamente a que melhor define o passarinho falante de “Ideias de canário” é a quinta, que envolve a engenhosidade de pensamento daquele que, aparentando ingenuidade, se vale da astúcia para alcançar seus objetivos. A condensação dessa marca malandra que caracteriza o pássaro machadiano, para quem o mundo já fora definido como uma loja de belchior da qual era ele o senhor, se dá na frase que encerra a narrativa: “Mas há mesmo lojas de belchior?” (ASSIS, 2007, p. 444), a qual funciona de modo a, no texto, ridicularizar toda uma classe sem que ela se dê conta. Valendo-se apenas da inteligência e da fala, o pássaro, literalmente, alça o voo de forma-mercadoria a sujeito consciente.

Em “Teleco, o coelhinho”, Barbosa profere uma frase que nos faz lembrar a atitude do canário: “Voltar a ser coelho? Nunca fui bicho. Nem sei de quem você fala” (RUBIÃO, 2013, p. 57). Contudo, nele, a manifestação da malandragem já não se dá nos moldes daquela representada por Machado de Assis. No lugar da astúcia capaz de ludibriar o narrador, em Barbosa enxergamos (sempre considerando a impossibilidade de confiança plena em quem nos conta a história) os aspectos pejorativos da malandragem: Barbosa não trabalha, vive de favor na casa do narrador e lhe subtrai dinheiro. Na modernidade, a malandragem perderia parte de seu viés emancipatório, tornando-se orientada pelo consumo e seria facilmente desmascarada por um homem que nada tem de extraordinário?

No conto muriliano, a malandragem, por si, já não é o suficiente. Há que se tornar “homem importante” e, após a expulsão, é isso que Tereza pretende fazer de Barbosa. Nesse ponto do texto, as relações entre o coelho e o narrador são rompidas, sendo que este apenas fica sabendo de um mágico de nome Barbosa a fazer sucesso pela cidade, entretenimento a ser consumido por aqueles que possuem condições de pagar pelo show. A busca por emancipação é suplantada pela forma-mercadoria.

O narrador também menciona que o amor sentido por Tereza se esfumara com o passar dos dias, dando lugar a sua coleção³⁵ de selos, um claro de marcador de classe, com a qual

³⁵ A obra de Murilo Rubião apresenta estreita relação com o imaginário do colecionador, conforme debatido na tese *Na “Estrada do Acaba Mundo”: fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião* (CORRÊA, 2004). No trabalho, a autora defende que a relação do homem com Teleco se aproxima de sua relação com a coleção de selos: Teleco seria uma fantástica coleção de animais de estimação e que, como tal, deveria se manter restrita ao gozo privado do colecionador. Cremos, nesse ponto, também haver uma similaridade entre os narradores dos dois contos, afinal, o que seria um ornitólogo senão um colecionador de informações científicas e aves?

gastava todo seu tempo livre. Em que pesem as modificações historicamente desencadeadas nas camadas populares, a elite continua a ser elite.

Estava, uma noite, precisamente colando exemplares raros, recebidos na véspera, quando saltou, janela adentro, um cachorro. Refeito do susto, fiz menção de correr o animal. Todavia não cheguei a enxotá-lo.

- Sou Teleco, seu amigo – afirmou, com uma voz excessivamente trêmula e triste, transformando-se em uma cotia.

- E ela? – perguntei com simulada displicência.

- Tereza... – sem que concluísse a frase, adquiriu a forma de um pavão.

- Havia muitas cores... o circo... ela estava linda... foi horrível... – prosseguiu, chocalhando os guizos de uma cascavel.

- Seguiu-se breve silêncio, antes que voltasse a falar:

- O uniforme... muito branco... cinco cordas... amanhã serei homem... as palavras saíam-lhe espremidas, sem nexos, à medida que Teleco se metamorfoseava em outros animais (Idem, p. 58).

Mais uma vez ocorre, na narrativa, uma transição no sujeito que, após uma tentativa fracassada de emancipação, retorna à casa do narrador em busca de algum conforto. Tendo abandonado a postura malandra que se pretendia emancipatória, a personagem fantástica de Murilo novamente se denomina Teleco.

No conto, não há detalhamento preciso do que se passou quando da saída do coelho pelo mundo, mas depreende-se um acontecimento trágico, talvez alguma explosão envolvendo fogos de artifício e que vitimara Tereza. Especulações, apenas... É fato, no entanto, que o ocorrido abala profundamente Teleco, que já não consegue manter o controle de suas mutações e que, sem conseguir se alimentar e dormir, definha aos poucos. A sátira, em Murilo, tem muito de tragédia.

Os personagens sujeitos ao fenômeno da **metamorfose** são produtos da máquina narrativa, que os apresenta, inicialmente, como objetos de fascinação, cujo valor é maximizado na economia do texto, entretanto, o destino final desses personagens é a sua redução a um objeto gasto, obsoleto, que cumpriu o seu ciclo de vida útil e, então, permanece na narrativa como um resto sem sentido. Seu sentido inicial era um embuste e o leitor é obrigado a encarar o vazio de sua significação. O que esses objetos sem sentido dão a ver é exatamente aquilo que o leitor e os personagens não querem ver. É possível perceber que do processo de metamorfose resta sempre uma **extrapolação do humano**. Os sujeitos estão sempre diante da possibilidade de assumir formas diferentes que estão além e aquém do humano. O resultado das metamorfoses é um contingente de refugo, de resíduo, de resto que não pode mais ser chamado de humano, mas que guarda ainda alguns traços remotos de humanidade (CORRÊA, 2004, p. 29 - grifos no original).

Como em um avesso de “Ideias de canário”, a tentativa de emancipação do indivíduo em “Teleco, o coelhinho” dá a ver um refugio. Ele, finalmente, alcança sua humanidade, mas isso não é o suficiente para torná-lo sujeito. Como as quinquilharias que se acumulavam na loja de belchior do conto machadiano, em sua derradeira metamorfose e nos braços do narrador proprietário, Teleco se transforma em “uma criança encardida, sem dentes. Morta” (RUBIÃO, 2013, p. 59). A representação artística aqui não é conciliadora, tampouco fatalista. É reflexo, pois, como mais uma vez nos ensina Marx nas páginas de *O capital*,

A figura do processo social de vida, isto é, do processo material de produção, só se livra de seu místico véu de névoa quando, como produto de homens livremente socializados, encontra-se sob seu controle consciente e planejado. Para isso, requer-se uma base material da sociedade ou uma série de condições materiais de existência que, por sua vez, são elas próprias o produto natural-espontâneo de uma longa e excruciante história de desenvolvimento (MARX, p. 216).

É certo que ainda estamos em meio a esse processo de desenvolvimento. Local e universalmente. Seja em um mundo em que a malandragem nos isenta de culpa³⁶, seja em um mundo em que o fantástico das relações se tornou tão banal que já não gera espanto, o processo de emancipação dos sujeitos históricos está em curso e dele, como nos lembra Murilo Rubião na epígrafe bíblica³⁷ que abre “Teleco, o coelhinho”, ainda nos falta um bocado a compreender e para transformar, pois, de dentro de uma humanidade que ainda engatinha, “Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade (Provérbios, XXX, 18 e 19)” (RUBIÃO, 2013, p. 52).

³⁶ Referência ao termo usado por Candido em *Dialética da Malandragem*.

³⁷ A utilização de epígrafes bíblicas é característica de todos os contos escritos por Murilo Rubião. Ao fazê-lo, o autor descontextualiza tais citações de seu sentido sagrado. Cremos ser tal dessacralização mais uma nuance de efeito satírico em sua obra.

CAPÍTULO 2

Dois reflexos sem original

Talvez eu consiga rabiscar algumas figuras como um bom pintor de retratos, fazendo com que você ache parecido sem conhecer o original, sim, como se você tivesse a sensação de ter visto a pessoa muitas vezes com os próprios olhos. Talvez, então, o leitor acredite que nada é mais fantástico e louco do que a vida real, e que o escritor só poderia apreender tudo isso como um reflexo confuso de um espelho mal polido.

E.T.A Hoffmann

Para a definição do recorte a ser explorado nesta tese, além da ligação existente entre Machado de Assis e Murilo Rubião decorrente de suas posições no sistema literário brasileiro, se optou por explorar outro ponto de convergência entre os dois: a escrita do conto. Como já é bem sabido, Machado, ao contrário de Murilo, transitou por uma gama maior de gêneros e se tornou reconhecido especialmente por seus romances. Os contos de Machado, no entanto, apresentam um terreno fértil de personagens e situações que merece ser mais conhecido e explorado.

Murilo, por sua vez, se dedicou exclusivamente à produção de contos e um dos motivos para isso, possivelmente, se relaciona à adoção do fantástico de maneira mais abrangente do que a que observamos em Machado. Sendo a hesitação, a dúvida, a ambiguidade, fundamentais à construção do fantástico, a narrativa deve acabar deixando algo em aberto, sem a necessidade de muitas explicações. Por uma questão de conteúdo, o fantástico se configura mais facilmente nas formas curtas de narrativa, a exemplo do conto e da novela.

Partindo-se desses pressupostos, cremos que a opção pela elaboração de contos por parte dos autores estudados não deve ser deixada de lado, especialmente se concatenarmos tal escolha à questão da sátira, cuja configuração nos textos se dá sem a necessidade das mediações caras, por exemplo, ao romance.

Tomando por base a citada noção, este capítulo pretende apresentar, de forma breve, aspectos da teoria do conto que possam auxiliar nas discussões acerca da forma sátira, especialmente no que tange ao contraste imediato entre o par dialético essência x fenômeno, que, dentro da estrutura da contística, pode se configurar como o texto abaixo do texto.

Saindo do campo teórico, chegaremos à análise dos contos “O espelho”, de Machado de Assis, e “O ex-mágico da Taberna Minhota”, de Murilo Rubião, com o intuito de explorar a discussão teórica realizada por meio dos reflexos das personagens principais diante dos objetos que lhes devolvem a própria imagem.

2.1 O texto abaixo do texto

Murilo Rubião foi um continuador *sui generis* de Machado de Assis. A definição é justa pois, mesmo diante das posições ocupadas no contexto do sistema literário brasileiro, ou justamente por elas, Murilo construiu uma escrita com identidade própria, metódica, meticulosa em seu fazer. Parte dessa ritualística da escrita, tão característica do mineiro, também se mostra na escolha de um gênero único para toda sua produção: o conto.

A caracterização dessa forma literária, em regra, se dá de maneira comparativa ao romance. O conto, em tudo, seria menor: extensão, personagens, ação, espaço, complexidade. A aparente simplicidade sobre a qual se constrói, no entanto, esconde meandros pelos quais o leitor desavisado pode passar sem se dar conta, coisa de que já falava o Machado de Assis na ocupação de crítico literário: “É um gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade” (ASSIS, 1873, p. 4). Por sua brevidade, o conto flagra o momento presente, capta-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. É narrativa curta não para ser mais fácil, mas para trazer maior impacto. É pela capacidade de corte no fluxo da vida que ele ganha eficácia.

Conforme ensina Nádya Gotlib em *Teoria do conto*, livro no qual a autora revisita a definição e as discussões de diversos teóricos acerca da citada forma literária, o conto se caracterizaria como um modo de narrar que retoma um dos comportamentos mais perenes na história da humanidade: o de contar histórias. E tanto Murilo Rubião quanto Machado de Assis levam para seus textos literários essa fala popular. Em que pesem o caráter altamente letrado de Machado de Assis e Murilo Rubião e as contribuições de grandes literatos e dos textos clássicos em suas obras, ambas as produções apresentam uma forte vinculação à tradição da oralidade, a qual pressupõe a existência de certa noção de comunidade, pois só se conta algo se há alguém disposto a ouvir.

Esses causos populares, propagados de boca em boca, são, antes de tudo, recortes. Fragmentos de desdobramentos maiores, mas que condessam e tornam o fato narrado interessante ao ponto de o ouvinte esquecer os outros afazeres para se concentrar ali, naquela história que se espalha. Os causos populares, as anedotas da vida cotidiana, os fatos ao mesmo tempo reais e incríveis que levam à hesitação... são colocados, por Machado e Murilo, na boca

das personagens, muitas vezes funcionando como o mote de suas narrativas curtas, a exemplo do que ocorre em “O espelho” e “O ex-mágico da Taberna Minhota”, ambos analisados neste capítulo. É com a lógica das histórias contadas na vida que Machado e Murilo contam seus contos.

Desdobrando essa discussão e retomando a usual perspectiva de aproximação e distanciamento entre o conto e o romance, Nádía Gotlib traz a posição da escritora sul-africana Nadine Gordimer ao debater as razões que levariam o conto, esse escrito de origem oral, a sobreviver em um mundo que se modernizou e escolheu o romance, gênero, por excelência, impresso, como seu modo narrativo predileto. Assim, questiona ela, se o romance, conforme propõe Lukács em alguns de seus textos, em especial “O romance como epopeia burguesa”, pressupõe privacidade para o seu gozo por tal classe, marcando o apogeu da cultura individualista, que papel social caberia à leitura do conto no atual tempo histórico?

Nadine Gordimer, reconhece que o conto, assim como o romance, pressupõe certo nível de privacidade para ser aproveitado, condição de vida de uma classe média permeada por níveis crescentes de solidão e isolamento, em muito desencadeados pelo alto grau de competitividade imposto pelo capitalismo. No entanto, a escritora aponta uma distinção crucial:

(...) naturalmente o conto, por razão de sua ‘completude’, totalmente contida no breve tempo que você dispensa a ele, depende menos que o romance das condições clássicas de vida da classe média, e talvez corresponda à ruptura daquela vida que já está acontecendo. Neste caso, embora o conto possa sobreviver ao romance, pode tornar-se obsoleto, quando o período de desintegração for substituído por novas formas sociais e por formas de arte que as representam (GORDIMER *apud* GOTLIB, 1990, p. 30).

Creemos, no entanto, que o conto subsiste, na modernidade, ao lado do romance, não apenas devido à forma de vida de sua classe leitora, mas por se valer de uma finalidade e, conseqüentemente, de uma estruturação distinta da utilizada pelo romance. No que diz respeito à forma, é interessante notar que o conto se configura como uma narrativa condensada, que conta apenas o suficiente, em uma organização inversa à do mundo do capital, conformado a partir de uma lógica de acúmulo.

Ademais, conforme muito bem expõem Ana Laura dos Reis Corrêa e Bernard Hess, no texto “Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética”,

A precedência e a permanência dessa forma literária marcada pela concisão, ainda que existam romances de menor fôlego e extensão que alguns contos, faz suspeitar que aquilo que é tomado por limitação do conto pode se vincular

a um elemento central, refinado e complexo da produção dessa forma literária: a perseguição de uma síntese difícil e fugaz, quase indisponível no mundo dos homens em seu trabalho de produzir a vida e a história. O trabalho de produção do conto não cessa de buscar a síntese daquilo mesmo que escapa ao homem na sua luta para produzir sua própria história. Essa estrutura inconformada do conto em relação à vida, alienada de sua própria lógica de produção pelos homens que se perdem ao tentar não se perder, provavelmente tem ligação com as raízes de oralidade, arcaica e popular, do contar e recontar a vida, de onde a forma do conto deriva. A forma do conto resultaria, assim, da luta entre a vida bruta, a vida realmente vivida e construída pelo homem no chão da história, cuja lógica se mostra inapreensível, e a urgência de sua transfiguração em objeto literário para apreendê-la em sua fugacidade. O amor do conto pelo momento da síntese viva da vida, que quase sempre não está dada, é exatamente aquilo que o define, o que faz do conto uma forma literária específica, que busca na condensação da forma alcançar aquilo que se volatiliza no cotidiano da vida administrada (CORRÊA & HESS, 2011, p. 152 e 153).

Nesse sentido, o conto, assim como a novela, e ao contrário do romance, não representa nem a “totalidade dos objetos” nem a “totalidade das reações”, não encontramos neles nem o “de onde” nem o “para onde” do mundo figurado (COUTINHO, 2005, p. 156). Nessas formas narrativas, curtas em comparação ao romance, há, pois, certa primazia do espaço em relação ao tempo. Nelas, a representação não é a do transcurso, mas a do agora, condensado, saturado, que carrega as reminiscências de passado e engendra as possibilidades de futuro, sem que essas duas polaridades estejam claramente dadas. O conto e a novela podem ser encarados, pois, como a materialização literária do que há entre *não-mais* e *ainda não*.

E é justamente esse processo que conseguimos observar nos dois contistas estudados neste trabalho. Em Murilo, a narrativa rápida, de origem na oralidade, omite maiores explicações sobre o inusitado. Algo ficará sempre um pouco em aberto, sem a completa amarração no texto. A hesitação inerente ao fantástico é reforçada pela condensação narrativa. A esse respeito, o artigo “O trabalho estranhado no espelho da Taberna Minhota: reificação e fetichismo no realismo de Murilo Rubião” investiga, em consonância com a teoria do reflexo proposta por Lukács, a hipótese de que o conto do mineiro sugere a existência de duas histórias: uma na superfície, constituindo-se como aparência, e uma secreta, relacionada à essência da realidade social (BORGES & CORRÊA, 2018).

Em Machado, observamos processo similar. Nele, a centralidade da “síntese viva da vida” embebe até os romances, majoritariamente construídos em capítulos curtos, mas saturados, repletos de sentidos. Nos contos, os desfechos são, frequentemente, imprecisos, nos levando a ficar na dúvida sobre o que de fato aconteceu. A esse respeito, Gotlib menciona que

O modo pelo qual o contista Machado representa a realidade traz consigo a sutileza em relação ao não-dito, que abre para as ambiguidades, em que vários sentidos dialogam entre si. Portanto, nos seus contos, paralelamente ao que acontece, há sempre o que parece estar acontecendo. E disto nunca chegamos a ter certeza (GOTLIB, 1990, p. 42).

Essa característica, percebida tanto em Machado de Assis quanto em Murilo Rubião, parece não ser uma constante apenas desses autores, mas da própria estrutura narrativa do conto, pois, como afirma Ricardo Piglia em suas “Teses sobre o conto”, nesses textos, se contam sempre duas histórias: o relato visível esconde um relato secreto, o aparente na sociedade se mostra por meio do oculto no texto. Dessa forma, o conto seria construído para revelar algo oculto, permitindo nos dar a ver, “sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94). Nessa revelação, residiria, justamente, o efeito de surpresa, pois essa história secreta somente se mostraria ao fim da narrativa, quebrando a expectativa inicial do leitor.

A representação dessas duas histórias, uma mais superficial, apreendida de maneira imediata, e outra camuflada, que se mostra por meio dos não ditos, parece nos apontar para a construção dos contos (ao menos os dos autores estudados neste trabalho) com base em um par dialético fundamental à teoria do reflexo realista proposta por Lukács. Essas duas histórias, que unidas formam a totalidade das narrativas, podem ser materialização estética do par dialético essência x aparência, brevemente apresentado nas Considerações Iniciais deste trabalho.

2.2 Dos contrastes e combates

A partir dessa concepção e considerando que, no âmbito da estética de base marxista, a arte realista seria desfetichizadora, ou seja, capaz de revelar as conexões que se encontram abaixo da superfície do tecido da vida e das quais não se dá conta em meio ao cotidiano alienado, acreditamos que o conto tem a capacidade de simular, de maneira intensiva, exatamente essa composição. A primeira história, mais óbvia, seria também mais palatável e superficial. A segunda, não explícita, mas presente, desencadearia uma tomada de consciência do sujeito em relação ao mundo exterior. Na primeira camada do conto, lemos a aparência da vida, na segunda, sua essência. E é justamente aqui que reside a chave de leitura da elaboração satírica de Machado de Assis e de Murilo Rubião.

A sátira, configurada a partir do contraste **imediato** entre essência e fenômeno, eclode nos contos de Machado e Murilo a partir do contraste também imediato entre o texto de

superfície e o texto oculto. Unidas, as duas histórias, que não são a continuação ou reforço uma da outra, mas complementação contraditória, formam uma unidade que, extraída da vida, se configura esteticamente como 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 de um determinado estágio de desenvolvimento de uma classe social ou mesmo de toda uma sociedade de classes. Em tal caso particular, que se apresenta na própria realidade, encarnam-se a unidade *imediata* e, *ao mesmo tempo*, o contraste *imediato* entre essência e fenômeno (LUKÁCS, 2011, p. 172 - grifos no original).

Essa elaboração implica uma postura do autor em relação ao mundo material e uma conseqüente construção artística consciente do mundo que representa, advindo daí o caráter combativo da forma sátira. O autor satírico sempre contestará os “vícios essenciais” inerentes à conformação social a respeito da qual escreve e nisso reside o ódio sagrado, seguido do caráter revolucionário, de que fala Lukács em “A questão da sátira”.

Tais proposições extraídas do texto lukacsiano se relacionam intimamente à origem da sátira em uma acepção mais ampla do termo. A esse respeito, Ruben Quintero, no texto “*Introduction: Understanding Satira*”, menciona, logo nas primeiras linhas, que a criação satírica parte de um certo sentimento de insatisfação, de indignação relativo ao contexto sócio-histórico e não especificamente do autor satírico, mas que permeia o interesse público: “os satíricos escrevem durante os invernos do descontentamento” (QUINTERO, 2007, p. 01 – tradução nossa), ou seja, nos períodos de transição histórica, aqueles entre o *não mais* e o *ainda não* e que, como já comentado neste trabalho, também engendram os textos fantásticos.

Considerando o momento histórico e o sentimento por ele desencadeado, Quintero se propõe, ainda, a elucidar o modo de organização próprio da sátira. Segundo o autor, ela, bem como a comédia e a tragédia, utiliza a tensão e o conflito em sua construção narrativa. Diferentemente de ambas, no entanto, a sátira não busca qualquer tipo de conciliação com a temática que lhe deu origem, propositalmente deixando o objeto, o tema, desarmonizados, refratados. Nesse momento, mais uma vez observamos pontos de convergência entre o colocado por Quintero e aquilo que propõe Lukács: a sátira não se constrói sobre mediações, busca, sim, o contraste imediato, colocando luz sobre as problemáticas da configuração social em voga.

Acerca dessa discussão, Lukács afirma que

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 da figuração* que, em seu princípio e de modo imediato, assume a característica de um *combate aberto*. É por isso que, quando do tratamento teórico da maior parte das outras formas literárias, nas quais a relação entre o conteúdo de classe e a forma é *mediatizada* de modo complexo, é relativamente mais fácil contornar ou esvaziar o sentido desta mediação e realizar a reconciliação do conteúdo de classe por meio de uma “forma pura” (LUKÁCS, 2011, p. 168 – grifos no original).

No caso brasileiro, no entanto, o combate aos privilégios proposto pela sátira não se deu de maneira abrupta e escancarada. Camuflada pelo texto da superfície, a crítica da sociedade que carecia de superação não foi lida por todos. Possivelmente, a centralidade da leitura apenas do texto imediatamente visível em Machado fez com que, em diversas ocasiões, ele tenha sido considerado um autor que negou sua própria origem em seu fazer literário. Negro e de família humilde, Machado retratou especialmente a elite branca, urbana e carioca em seus romances, bem como em grande parte de seus contos. Murilo, por sua vez, foi encarado pela maioria da crítica como pessimista, com contos cujos enredos apontam para um beco sem saída e com interpretações que facilmente podem descambar para leituras alegóricas. Nos dois casos, essas interpretações estão, a nosso ver, incompletas.

No caso machadiano, é verdade que o foco das narrativas se volta, precipuamente, à representação das elites. No entanto, Machado as deixa falar não para exaltá-las, mas para fazê-las expor as próprias fraquezas e contradições, para deixá-las, por si mesmas, se colocarem como objetos da sátira enquanto usufruem de seus privilégios de classe. A esse respeito, Eliane da Conceição Silva, no artigo “O conto de Machado de Assis a partir de uma perspectiva sociológica”, no qual a autora tece considerações acerca do Machado crítico da sociedade do século XIX, esclarece que “se nos ativermos ao contexto em que produziu sua obra, notaremos que Machado de Assis critica a sociedade rígida e violenta, mas sem confrontá-la. Daí sua ambiguidade, que é perceptível tanto no nível da ironia quanto na descrição da condição de suas personagens” (SILVA, 2008, p. 98).

Indo no mesmo sentido dessa análise, Ricardo Batista Machado, na dissertação *O realismo e o sentido de unidade em “Papéis avulsos”, de Machado de Assis*, segue as pistas dadas pelo autor na “Advertência” do mencionado livro e defende que os contos aparentemente independentes que compõem a coletânea teriam o humor e a dialética fenômeno/essência como fios condutores da unidade da obra:

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, 2017, p. 16).

Ou seja, em Machado de Assis é possível observar a construção de narrativas que parecem reforçar os costumes e os privilégios da classe que o lia. No entanto, abaixo do texto da primeira camada, constrói-se uma narrativa crítica dessa conformação social. Esse subtexto se manifesta de maneira ambígua, mediada pelo humor que surge ao passo que as personagens são colocadas para vivenciarem situações que são, a um só tempo, um pastiche da sociedade e uma representação fidedigna das relações sociais em si, como ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no *Quincas Borba* e em contos como “Teoria do Medalhão”, “O empréstimo”, “Anedota Pecuniária” e, conforme veremos a seguir, em “O espelho”, apenas para citar alguns exemplos.

Os homens da elite carioca, que se julgam heróis de seu tempo, são representados por Machado em um reflexo risonho e sofrível que demonstra, no *Bruxo do Cosme Velho*,

(...) uma insistente preocupação em ridicularizar os sistemas filosóficos, de satirizar a cega confiança dos autores nas próprias filosofias, e de modo geral, a confiança na ciência, nas instituições e na razão humana. Portanto, não se esgota como uma mera opinião, mas sim como um questionamento radical dos fatos e das verdades refletidos no fazer literário do autor (SILVA, 2013, p. 96).

Em *Murilo*, por sua vez, a presença de certa aura fantasmagórica, pessimista e que leva o leitor à aflição do retorno constante ao início das narrativas, à eterna condenação, à aceitação passiva daquilo que não se pode entender, característica bastante frisada por sua crítica, realmente é presente no mineiro, especialmente nas narrativas em que se notam contribuições mais explícitas dos contos de terror produzidos no século XIX, a exemplo de “Petúnia” e “A noiva da casa azul”.

No entanto, abaixo do texto que narra um mundo assombrado e do qual não se pode escapar, subsiste a conexão com o nosso mundo, aquele da modernidade, do recrudescimento do capitalismo, da burocracia. E a percepção das conexões existentes sob essa realidade vem por meio do caráter levemente risonho que as situações (sur)reais vividas pelas personagens despertam no leitor que, hesitante, não sabe se se apieda ou ri do insólito que envolve as personagens murilianas.

A mistura do fantástico com o risível que advém dessa elaboração construiria o que Márcio Serelle chamou de “ironia fantástica” em artigo que leva justamente esse título e no qual o autor afirma que a banalização constante do absurdo, aspecto central em Murilo, demonstra um projeto consciente de literatura, exercido coerentemente desde a década de 1940, quando seus primeiros contos são publicados.

No citado texto, Serelle afirma que a formação do herói muriliano teria papel ambíguo, transitando entre uma superioridade sobre as leis da natureza e uma inferioridade imposta pela própria existência, em uma condição paradoxal que, juntamente ao aspecto do ambiente (estranho e familiar), ao caráter ambíguo dos narradores e à temática que mescla realidade e irrealidade, configuraria as contradições da “ironia fantástica” de Murilo Rubião.

Se, por um lado, parte da crítica assinala uma nova fase na literatura muriliana a partir de *O convidado* (1974), quando a ficção volta-se exclusivamente para o herói e a tragédia humanas, evitando os zoomorfismos, por outro a obra mantém durante todo o percurso o mesmo dom de apassivar o absurdo, desestabilizando os conceitos de real e irreal e apontando para uma visão de mundo extremamente irônica. Processo de aproximação de dois pensamentos, situando-se no limite de duas realidades, a ironia seria um tropo inerente ao conto muriliano, em que a cooperação harmoniosa entre o insólito e o cotidiano deixa o leitor muito pouco confortável (SERELLE, 2002, p. 36 e 37).

Ainda na percepção de Serelle, “o fenômeno do irreal contaminado pelo real e vice-versa parece ser exatamente a virtude do conto de Murilo Rubião, que cultiva a ambiguidade e o paradoxo do realismo fantástico como num oxímoro desconcertante” (SERELLE, 2002, p. 40). Essas representações díspares, de histórias aparentes e ocultas, que levam à dúvida, à hesitação, não foram elaboradas pelo contista com o intuito de serem solucionadas, mas entendidas como totalidade, essência e aparência, pois, “como toda obra eivada de ironia, o conto muriliano não deve ser meramente ‘decifrado’ ou ‘resolvido’, mas sim apreciado em sua habilidade de manter em acordo dois mundos aparentemente díspares” (SERELLE, 2002, p. 37).

O fato de serem “indecifráveis”, construídos sobre bases que, ao mesmo tempo, se excluem e se completam, afastaria, assim, a leitura alegórica dos contos escritos por Murilo Rubião, aproximando-os do reflexo realista. A opção por uma eventual leitura alegórica dos contos murilianos, os destituiria, justamente, de sua força satírica, conforme, mais uma vez, podemos apreender de “A questão da sátira”, em citação que nos parece justa à análise do fantástico muriliano:

A força de sugestão sensível, tão indispensável à sátira, liga-se estreitamente à formação e ao aprofundamento da concepção do mundo: todo erro no plano do pensamento, toda insuficiência na reflexão ideológica, tem necessariamente, no seio deste meio sensível (embora ele não se apoie na causalidade média da vida cotidiana), de eclodir imediatamente como uma contradição da forma fenomênica sensível com ela mesma ou com a essência que ela exprime. Quando isso ocorre, a realidade da sátira – esta realidade fantástica e grotesca, que provoca inquietação – se degrada numa fria alegoria. Esta unidade imediata da forma fenomênica sensível e do conteúdo ideológico, base de todo detalhe, deve penetrar em cada palavra ou jogo de palavras (LUKÁCS, 2011, p. 178).

É interessante frisar que apesar de a sátira, no sentido proposto Lukács, nos parecer estreitamente entrelaçada às produções machadiana e muriliana, menciona-se, mais frequentemente, a utilização do recurso da “ironia” nos contistas brasileiros. Acerca desse termo, Linda Hutcheon, em *“Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l’ironie”*, propõe um debate entre as interrelações e os afastamentos existentes entre a ironia, a paródia e a sátira. Em uma análise que se distancia da concepção lukacsiana por nós adotada, mas que pode servir de ponto de partida para pensarmos como a ironia e a sátira se relacionam, ela afirma que a ironia não se confundiria nem com a sátira nem com a paródia, mas seria fundamental ao funcionamento de ambas.

Nesse contexto, Hutcheon entende a sátira e a paródia como gêneros e a ironia como recurso linguístico voltado ao atingimento do efeito que, de modos diferentes, os dois gêneros se propõem a alcançar, isto é, a crítica vinculada à ridicularização, seja de outros textos, no caso da paródia, seja da vida, no caso da sátira. Assim, “como mecanismo retórico, a ironia funciona como um daqueles fenômenos linguísticos que não têm posição permanente e completa na língua, mas que, ao contrário, derivam seu significado do ato de produção linguística, ou seja, da enunciação. É como tal que a sátira e a paródia podem usá-la”. (HUTCHEON, 1981, p. 153 - tradução nossa).

No caso em específico da sátira, a ironia viria investida de uma sinalização de avaliação, quase sempre pejorativa, cuja intenção seria a de corrigir. Daí adviria, em parte, um ponto que parece relativamente pacificado entre os teóricos da ironia citados no texto de Hutcheon: o efeito irônico em um texto somente se realiza a partir de uma intenção do autor de fazer ironia e de uma capacidade de decodificação dessa intenção por parte do leitor. Para isso, é necessário compreenderem, em algum nível, o contexto social que os cerca.

A sátira pressupõe, portanto, uma atitude comparativa do leitor relativamente aos fatos do mundo real, pois as situações retratadas na sátira só podem ser consideradas ridículas, absurdas, grotescas... partindo-se da noção daquilo que não o é. Essa zombaria advém, é

verdade, de uma intenção do autor. No entanto, por ser ambígua, camuflada em um texto de superfície, só atinge seu pleno efeito a partir de uma tomada de consciência também do leitor. As sátiras construídas por Machado e Murilo são, pois, contos para serem levados a sério enquanto zombam dos dogmatismos sociais e seus sistemas filosóficos.

2.3 Diante dos espelhos

O contar (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o contar não é simplesmente um relatar acontecimentos ou ações. Pois relatar implica que o acontecido seja trazido outra vez, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de fero (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido. O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se (GOTLIB, 1990, p. 08).

E é assim, sem o limite preciso entre relato e conto, entre realidade e invenção, que Jacobina e o ex-mágico (d)escrivem suas narrativas, e, do início ao fim, nos fazem acreditar, ao mesmo tempo em que desconfiamos deles e de suas histórias. Esse sentimento de desconfiança vem, em parte e nos termos do que foi debatido no primeiro capítulo desta tese, da presença de elementos fantásticos nos dois contos, a qual é reforçada pelos acontecimentos experimentados pelos narradores-personagens a partir do encontro com um objeto: o espelho.

Elemento compositivo essencial em tramas de contos de fadas e do Fantástico Tradicional³⁸, o espelho é detentor de caráter ambíguo. Muito utilizado no ilusionismo³⁹, ao mesmo tempo em que revela, camufla a realidade, podendo gerar, naquele que contempla seu reflexo, a hesitação fundamental ao fantástico. E é justamente pelo substantivo que designa esse objeto denso de significação que Machado de Assis opta para intitular seu conto “O Espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana”, publicado na coletânea *Papéis Avulsos* em 1822. Seu título, além de apresentar o objeto ao redor do qual se dá o momento crucial da narrativa, traz uma espécie de explicação do conto. Explicação essa que remete ao cientificismo, corrente em voga no período em que Machado escreveu e que, na literatura, marca o naturalismo.

³⁸ As histórias da “Branca de Neve”, com o espelho detentor da verdade, e de “O homem da areia”, no qual a questão dos olhos enquanto espelhos da alma é central, são apenas dois exemplos dessa presença.

³⁹ Famosos truques como o da “mulher gorila” possuem como base um jogo de vidros espelhados que podem iludir o observador de acordo com a maneira como são iluminados.

Após o título, já detentor de tamanho significado, o conto é iniciado por um narrador em 3ª pessoa que, em processo similar ao da estruturação narrativa observada em “Ideias de canário”, começa a contar os fatos para depois deixar uma das personagens assumir a responsabilidade pela narrativa. Antes disso ocorrer, contudo, o narrador em 3ª pessoa contextualiza o ambiente e a situação:

Quatro ou cinco cavalheiros debatiam, uma noite, várias questões de alta transcendência, sem que a disparidade dos votos trouxesse a menor alteração aos espíritos. A casa ficava no morro de Santa Teresa, a sala era pequena, alumada a velas, cuja luz fundia-se misteriosamente com o luar que vinha de fora. Entre a cidade, com as suas agitações e aventuras, e o céu, em que as estrelas pestanejavam, através de uma atmosfera límpida e sossegada, estavam os nossos quatro ou cinco investigadores de coisas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo.

Por que quatro ou cinco? Rigorosamente eram quatro os que falavam; mas, além deles, havia na sala um quinto personagem, calado, pensando, cochilando, cuja espórtula no debate não passava de um ou outro resmungo de aprovação (ASSIS, 2007, p. 154).

No trecho acima transcrito, é possível observar que o narrador em 3ª pessoa começa a narrativa de um modo bem tradicional, evocando uma linguagem com certo ar romântico, mesclando algo de misterioso e ao mesmo tempo bucólico na descrição da sala, da cidade, do céu... Esse tom descritivo, entretanto, transforma-se quando ele dá início à caracterização das personagens e começamos a nos questionar: o narrador, ao falar, por exemplo, de “quatro ou cinco investigadores de cousas metafísicas, resolvendo amigavelmente os mais árduos problemas do universo” (Idem), está apenas tentando ser grandiloquente ou dando lugar à sátira?

Cabe frisar que o narrador localiza a reunião em uma casa no morro de Santa Teresa, mas não esclarece se ela pertence a algum dos nossos “investigadores”, que tinham entre 40 e 50 anos. O bairro em que a trama do conto tem início foi fundado no século XVIII a partir do convento de mesmo nome e, inicialmente, habitado pela classe alta da época, em uma das primeiras expansões da cidade para fora do núcleo inicial de povoamento, no Centro do Rio. Também é interessante notar que Santa Teresa faz fronteira com outros ambientes familiares às narrativas machadianas, a exemplo dos bairros da Glória, do Catete e do próprio Cosme Velho, que rendeu a Machado a alcunha – Bruxo do Cosme Velho – do poema de Drummond. Há nessa localização, portanto, um recorte de classe.

Um dos senhores que faz parte da reunião é Jacobina, o narrador-personagem, que se matinha à parte da discussão. Ele, apesar de ser nomeado de modo a nos lembrar do grupo mais

radical da Revolução Francesa, é descrito como “provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico” (Idem), ou seja, um burguês à brasileira.

A descrição inicial das personagens que participam da conversação, o que inclui Jacobina, cria com o público leitor da época uma espécie de elo. É da classe letrada⁴⁰ e abastada, que na vida, assim como no conto, tem a possibilidade de debater e conjecturar sobre coisas metafísicas e resolver os mais árduos problemas do universo, de quem fala Machado de Assis. Tal construção, além de ser característica peculiar das narrativas do autor carioca e conter, em si, o tom satírico, serve a um outro efeito: o de dar verossimilhança ao caso que será narrado por Jacobina na sequência.

Machado, ao criar e dar voz a personagens que em muito se parecem ao público que o lê, faz com que os leitores confiem nessas personagens e isso, conforme nos ensina Furtado (1980), é recurso comum na construção dos textos fantásticos. Assim, confere-se certa plausibilidade às histórias que parcialmente fogem ao real. As anedotas se tornam mais críveis se contadas por figuras respeitáveis, por exemplo, pela idade ou pela posição social. E observamos justamente esse movimento em “O espelho”.

Quando a conversa das personagens adentra o assunto da natureza da alma, a respeito do qual todos divergiam, Jacobina se propõe a contar, desde que os outros o escutassem calados (“Não discutia nunca; e defendia-se da abstenção com um paradoxo, dizendo que a discussão era a forma polida do instinto batalhador, que jaz no homem, como um herança bestial; e acrescentava que os querubins e os serafins não controvertiam nada (ASSIS, 2007, p. 154)), um caso que acontecera com ele mesmo, advertindo aos colegas que não existe apenas uma alma, mas duas: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” (Idem, p. 155). E prossegue:

A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira (Idem).

⁴⁰ Conforme dados obtidos por meio dos recenseamentos realizados no Brasil em 1872 e 1890, a taxa de analfabetismo da população girava em torno de 80%.

Ele diz, ainda, que essa alma externa pode variar, havendo, no entanto, algumas impassíveis, a exemplo do poder e da pátria e, a fim de ilustrar sua teoria, conta aos colegas uma situação que lhe passou quando tinha 25 anos, logo após ser nomeado para alferes da Guarda Nacional, milícia estabelecida em 1831 pela elite escravista. A aquisição do posto dera extremo orgulho para a sua família, especialmente diante da situação de pobreza em que viviam até então.

Nesse contexto, Jacobina, que morava à época em uma vila que não recebe nome, é convidado por D. Marcolina, tia viúva do capitão Peçanha, a passar um tempo em seu sítio, que também não é localizado geograficamente. Essa lhe pede que leve consigo o fardamento. Na boca da tia e de outros familiares e conhecidos, Jacobina passa a ser designado conforme o novo posto: “E sempre alferes; era alferes pra cá, alferes pra lá, alferes a toda a hora. Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; e ela abanava a cabeça, bradando que não, que era o ‘senhor alferes’” (Idem, p. 157).

Nesse ponto é interessante notar que a narrativa não nos fornece o nome completo do narrador-personagem que se propõe a dividir sua história. Inicialmente, diz-se que é Jacobina, um nome grave, inusual. Na infância, como tantos outros meninos, era um Joãozinho. Entre a infância e a maturidade, tornou-se alferes, que não é nome, mas marca de ascensão social e, talvez por isso, melhor do que qualquer outra designação. E foi a partir da assunção do cargo que o ex-Joãozinho passou a receber deferências de todos que o cercavam, e, especialmente, da tia que um dia fora casada com um capitão.

Os mimos recebidos dela foram tamanhos que resolveu por bem mandar colocar no quarto do jovem um espelho: “Era um espelho que lhe dera a madrinha, e que esta herdara da mãe, que o comprara a uma das fidalgas vindas em 1808 com a corte de D. João VI. Não sei o que havia nisso de verdade; era a tradição” (Idem). Tal trecho revela que o espelho, na trama, não é um mero elemento de descrição do ambiente, mas um objeto que concentra o processo histórico do país até então. Para as elites locais nascentes, não basta a ascensão financeira, é necessário estabelecer um vínculo de estirpe, no qual a aparência, mesmo decadente, calcada em um passado idealizado, é mais relevante do que a realidade histórica e do que a vida, verdadeira, vivida no presente.

Jacobina prossegue em sua descrição:

O espelho estava naturalmente muito velho; mas via-se-lhe ainda o ouro, comido em parte pelo tempo, uns delfins esculpidos nos ângulos superiores da moldura, uns enfeites de madrepérola e outros caprichos do artista. Tudo velho, mas bom...

- Espelho grande?

- Grande. E foi, como digo, uma enorme fineza, porque o espelho estava na sala; era a melhor peça da casa. Mas não houve forças que a demovessem do propósito; respondia que não fazia falta, que era só por algumas semanas, e finalmente que o “senhor alferes” merecia muito mais. O certo é que todas essas coisas, carinhos, atenções, obséquios, fizeram em mim uma transformação, que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou. Imaginam, creio eu?

- Não.

- 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. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado. Custa-lhes acreditar, não?

- Custa-me até entender, respondeu um dos ouvintes (Idem, p. 157 e 158).

Jacobina, em sua fala, utiliza um tom bucólico e idealizado da vida simples que levava antes de ascender à condição de alferes, por exemplo, relacionando sua alma exterior anterior a elementos da natureza e aos “olhos das moças”. Além disso, o narrador se vale de recursos retóricos, como as perguntas aos senhores que lhe ouviam o caso, a fim de manter a atenção da plateia e, possivelmente, também de zombar dela.

Ele, que até então se mantinha calado e desinteressado nas discussões, aceitou falar mediante a exigência de não ser interrompido, no entanto, o próprio faz interrupções na fala a fim de provocar a interação com os ouvintes, fazendo com que esses explicitem seu desentendimento quanto à complexa questão acerca da alma humana que ele pretende exemplificar com a própria vivência. Tal comportamento reforça um ar de certa superioridade de Jacobina em relação aos demais, o qual compara sua aversão às discussões ao comportamento de seres mais elevados: as criaturas angelicais.

Jacobina, conseguindo seu intento de chamar a atenção de seu público, afirma que, conforme as semanas iam se passando, sua alma exterior ia ganhando força e “no fim de três semanas, era outro, totalmente outro. Era exclusivamente alferes (Idem, p. 158). A essa altura, a tia de Jacobina recebe notícia de doença da filha e o deixa a cargo do sítio: “Adeus, sobrinho! adeus, alferes!” (Idem). Em sua companhia ficam os escravos da casa que, talvez percebendo a vaidade do narrador do caso, lhe redobram as cortesias. Ele, sentindo-se satisfeito com os afagos a sua alma exterior, não se dá conta do que passava a sua volta:

Nhô alferes de minuto a minuto. Nhô alferes é muito bonito; nhô alferes há de ser coronel; nhô alferes há de casar com moça bonita, filha de general; um concerto de louvores e profecias, que me deixou extático. Ah! pérfidos! Mal podia eu suspeitar a intenção secreta dos malvados.

- Matá-lo?

- Antes assim fosse.

- Coisa pior?

- Ouçam-me. Na manhã seguinte achei-me só. Os velhacos, seduzidos por outros, ou de movimento próprio, tinham resolvido fugir durante a noite; e assim fizeram. Achei-me só, sem mais ninguém, entre quatro paredes, diante do terreiro deserto e da roça abandonada. Nenhum fôlego humano. Corri a casa toda, a senzala, tudo, nada, ninguém, um molequinho que fosse. (...) Nenhum ente humano. Parece-lhes que isto era melhor do que ter morrido? era pior. (Idem, p. 158 e 159).

A fuga dos escravos nesse momento da trama, assim como também observado em “Ideias de canário”, aponta para o aspecto astucioso das camadas populares da sociedade comparativamente àqueles que já eram ou se pretendiam elite, como era o caso do jovem alferes. Conscientes da importância dada pelas classes mais altas às honrarias, títulos e bajulações, os escravos da casa valem-se disso para alcançar a liberdade.

O narrador, entretanto, não observa tal fato como astúcia utilizada em prol da busca por condições melhores de vida, mas perfídia. Ainda que os reconheça como “entes humanos”, possivelmente por deterem a fala e poderem proferir as palavras de incentivo que lhe eram tão caras, a fuga é encarada por ele com certo sentimento de indignação, que claramente esperava, do alto de seu posto, que os escravos tivessem se mantido ali, pacificamente exercendo aquilo que a conformação social a eles impunha.

o característico daquela situação é que eu nem sequer podia ter medo, isto é, medo vulgarmente entendido. Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico. Dormindo era, era outra coisa. O sono dava-me alívio, não pela razão comum de ser irmão da morte, mas por outra. Acho que posso explicar assim esse fenômeno: - 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 alferes; vinha um amigo de nossa casa, e prometia-me o posto de tenente, outro o de capitão ou major; e tudo isso fazia-me viver. Mas quando acordava, dia claro, esvaía-se com o sono, a consciência do meu ser novo e único, - porque a alma interior perdia a ação exclusiva, e ficava dependente da outra, que teimava em não tornar... Não tornava (Idem, p. 160).

E assim Jacobina passa dias de angústia e silêncio na casa abandonada, silêncio “apenas sublinhado pelo eterno *tic-tac* da pêndula. *Tic-tac, tic-tac...*” (Idem, p. 160 – grifos no original).

Durante todo o período que permanecera só, ele não se olhara uma única vez no espelho até que, findos oito dias, ele resolve mirar-se:

Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação. Então tive medo; atribuí o fenômeno à excitação nervosa em que andava; receei ficar mais tempo, e enlouquecer (Idem, p. 161).

Foi então que ele se lembrou de vestir a farda de alferes e o espelho reluziu sua mais nítida imagem: “o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho” (Idem). Jacobina revela, ainda, que daí em diante se tornou outro e que passou a, diariamente, se vestir com os trajes de alferes por algumas horas, diante do espelho, para atravessar os demais dias de solidão.

O caso contado por ele é, então, interrompido de súbito pelo narrador em terceira pessoa que finaliza o conto com uma frase: “Quando os outros voltaram a si, o narrador tinha descido as escadas” (Idem, p. 162). A finalização evasiva, sem maiores explicações, é como uma lacuna aberta que cabe ao leitor preencher. Para isso, ele pode se ater ao texto da superfície, ou mergulhar no texto abaixo do texto. No caso deste conto, parece haver, inclusive, mais do que duas camadas de texto.

Inicialmente, temos uma construção narrativa que se utiliza de elementos fantásticos, com algo de sobrenatural, vertente que Jacobina parece querer reforçar quando traz elementos que evocam ao suspense ou ao medo, como a repetição reiterada do *tic-tac* do relógio da sala. Avançando na narrativa, uma outra possibilidade de leitura nos leva à assunção de uma discussão de cunho científico, bastante em voga no século XIX, por homens letrados e, portanto, autorizados a propor o “esboço de uma nova teoria da alma humana”.

Na interpretação atrelada ao campo científico, temos uma possibilidade voltada à psicanálise freudiana e que envolve o duplo. Essa interpretação relaciona-se de maneira íntima à construção da narrativa fantástica como a percebida por Freud em o “O Homem da Areia”. Nesse sentido, Gilson Iannini Pedro Heliodoro Tavares, em texto que abre a edição comemorativa de 100 anos da publicação de *Das Unheimliche*, menciona que o caráter da duplicidade e do duplo (*Doppelgänger*), de que fala Freud em seu texto, é

uma constante ambiguidade entre o dentro e o fora, o próprio e o alheio, o uno e o dividido. Algo tão magistralmente apresentado em “O Homem da Areia”, de E. T. A. Hoffmann, com a continuidade/descontinuidade de Coppola e Coppelius, por exemplo. O duplo nos adverte de que nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes estranhos/estrangeiros (TAVARES, 2019, p. 17).

Além dessa possibilidade, que nos parece atrelada a algo de verdadeiramente profundo na construção social da personalidade humana, há uma outra leitura atrelada à ciência, mas não científica, e sim, cientificista, portanto, mais propensa à vinculação com a sátira, que é a tônica deste trabalho. Para aventarmos essa possibilidade, cabe citar que o conto foi publicado em 1822, contemporâneo ao surgimento de uma nova ciência, a sociologia, proposta a partir das ideias do filósofo francês Auguste Comte, o pai do positivismo, e que ganha contornos mais delimitados com o também francês Émile Durkheim, considerado o primeiro sociólogo a rigor.

Acerca dessa temática, Alfredo Bosi, no artigo “O duplo espelho em um conto de Machado de Assis”, explica que, para a sociologia do período em que se passa o conto, o papel social do indivíduo era considerado um elemento central.

A função social determinava o seu quadro de valores, a percepção dos outros e de si, a memória, a vontade e sobretudo a sua consciência. Os fatos sociais, afirmava Durkheim (1984, p.13-27), são coisas. Semelhantes a estas, são dotados de exterioridade, à qual se junta o poder de coerção.

Ora, a farda é, sem dúvida, uma coisa que existe fora do sujeito e antes dele. Na esfera das representações sociais ela remete ao lugar público, o status ocupado pelo alferes. Uma coisa, um lugar. As representações já estão formadas pela interação de redes, grupos, no caso, o universo familiar de Jacobina. Do mesmo modo, o objeto do olhar do outro é também uma construção social: aqui, a valoração da patente da Guarda Nacional, que propiciou um alto grau de autoestima da parte de Jacobina (BOSI, 2014, p. 241).

No trecho, além de traçar o paralelo entre a teoria vivenciada na prática por Jacobina aos pressupostos científicos e inovadores da época e, portanto, passíveis de curiosidades e de credibilidade por parte do público leitor do conto, Bosi menciona um outro espelhamento possível: Jacobina é alferes não só diante do espelho objeto, Jacobina é alferes diante dos olhos dos outros. E é só a partir desse jogo de reflexos que ele consegue se perceber enquanto ser.

Nesse sentido, a situação experienciada por Jacobina é, também, figuração da sociedade elitista de sua época. Para enxergar-se e enxergarem um ser, fazia-se necessário o cargo, o título, os luxos e todo o voluntarismo que dava feição à classe pequeno-burguesa no Brasil: “O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou para

que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade” (ASSIS, 2005, p. 138).

A combinação de todos esses elementos, que inicialmente parecem descrição exata e reforço dos valores exaltados por uma sociedade ainda calcada na lógica das benesses monárquicas, alcança um efeito satírico sob certa camuflagem. O reflexo partido diante do espelho é contraste imediato entre essência e fenômeno, assim como também o é o todo contraditório formado pelo texto de superfície e suas subcamadas, que dão a ver e reforçam, ao passo que também ridicularizam, as interações sociais efetivadas no mundo da elite, especialmente aquela que não era nobre, mas se tornou rica e, portanto, detentora de certos privilégios.

É também como elemento que não apenas compõe o ambiente, mas concentra em si o movimento histórico que Murilo Rubião coloca “O ex-mágico da Taberna Minhota” diante de seu reflexo no espelho. No entanto, em movimento similar ao que ocorre a partir da comparação entre “Ideias de canário” e “Teleco, o coelhinho”, vemos o “O ex-mágico da Taberna Minhota” como uma espécie de avesso de “O espelho”.

O conto muriliano, publicado pela primeira vez em 1947 como parte do livro *O ex-mágico*, narra, em primeira pessoa, a história de um homem que, já maduro, se dá conta de sua existência de súbito, ao se ver refletido no espelho da Taberna. A partir de então, ele começa a fazer mágicas involuntariamente.

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores.

Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para a sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado (RUBIÃO, 2013, p. 21).

Comparativamente ao conto escrito por Machado de Assis, podemos observar uma clara mudança de postura da personagem central do conto diante de sua imagem. Em primeiro lugar, diferentemente de Jacobina, o narrador-personagem, que não recebe nome, afirma não ter passado, como se nada tivesse ocorrido em sua vida antes daquele momento. Tal assertiva, dada

a queima roupa já nas primeiras linhas do conto, incute no leitor o sentimento da dúvida: como haver um homem adulto sem passado? Teria, esse homem, perdido a memória? Estaria, ele, louco? Ou apenas não vivenciara nada de que valesse a pena se lembrar?

Para além dessas dúvidas que desperta, por si só desconcertantes, o mágico traz em seu discurso a menção aos próprios poderes mágicos, reforçando o sentimento de hesitação e trazendo de maneira bastante marcada o fantástico para dentro da narrativa. A construção do fantástico aqui, no entanto, não se dá pela via do Fantástico Tradicional, como aquele que Jacobina pretende incutir em sua trama, mas pela via do Fantástico Moderno: a falta de passado e os poderes mágicos não causam qualquer espanto, estranheza, ou, quiçá, medo no mágico. Nosso protagonista já nascera cansado. Cansado e entediado.

A falta de espanto ao observar-se diante do espelho e notar que não tinha passado, que era homem sem história, bem como diante da percepção de seus poderes mágicos, é também a falta de perspectiva já prenunciada pela epígrafe: “Inclina, Senhor, o teu ouvido, e ouve-me; porque sou desvalido e pobre” (RUBIÃO, 2013, p. 21). Nesse sentido, depreende-se da parte inicial do conto uma espécie de negatividade que, para ampla parte da crítica, é a marca definidora do fantástico de Murilo Rubião. Contrariando a todas as expectativas, em seu mágico não há encanto.

Acerca dessa discussão, Davi Arigucci Júnior, no artigo *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*, propõe que

o modificador por excelência é o feiticeiro, ou ainda, na sua versão circense, o mágico, senhor do poder de metamorfosear o mundo. O mágico não se move, como o mago propriamente dito, por uma ânsia de posse e domínio da realidade; ele é, antes de tudo, um hábil manobrador da ilusão, o mago degradado ao palco de espetáculos, poderoso bastante para se esquivar dos olhos atentos e encantar os homens. Mas, com eficácia, sua arte se rodeia ainda de ressonâncias fantásticas e fascinantes. Ilude os olhos e quebra a banalidade repetitiva da existência: da cartola, de repente, os coelhos e o espanto. O processo analógico que, na ficção de Murilo, vincula a estruturação da narrativa à transformação fantástica, parece culminar nessa figura do gerador do espanto. Pela metáfora – metamorfose literária por excelência –, o mágico se converte na própria imagem do artista.

Se, porém, como se vê em *O Ex-mágico da taberna minhota*, a mágica é compulsiva, o insólito se transforma, aos olhos do artista, no banal. O fantástico, se vira regra, também cansa: para o mágico, a contragosto, tirar coelhos do bolso sem parar é o tédio (ARIGUCCI Jr., 1974).

A percepção inicial do mágico quanto a si e a seus poderes é, claramente, negativa. Contudo, esse momento da narrativa também pode ser encarado como uma espécie de tomada

de consciência quanto a si e quanto ao mundo. Levando-se em conta que toda tomada de consciência do homem em relação ao mundo é um reflexo da realidade, a qual existe independentemente da consciência humana, é possível que, ao olhar para o espelho da Taberna, o mágico tenha, pela primeira vez em sua vida, conseguido enxergar as condições da vivência humana no século XX, aquele da modernidade.

No período desse recorte, a vivência no mundo capitalista faz com que as relações entre os homens, bem como as relações do homem com a natureza, sejam reificadas. O homem deixa de ser um ser genérico e se torna um ser estranho, distante de si e de seus semelhantes, em um processo que se recrudescer com o aparecimento da máquina, mas que já existia muito antes, como é possível observar, também, no conto machadiano.

Na percepção do homem enquanto ser estranho, o mundo aparece de maneira deformada, sem as suas verdadeiras e efetivas conexões. Para enxergar por trás da realidade reificada e visualizar a verdadeira essência da vida cotidiana, se faz necessária uma tomada de consciência em relação ao mundo exterior, em relação à aparência. No fantástico de Murilo, como ocorre com as personagens kafkianas, segundo argumenta Flavio Wisniacki em artigo que propõe uma leitura de Kafka a partir da *Ontologia* de Lukács, os homens

no asumen su responsabilidad genérica, porque la idea misma de género ha desaparecido de su visión. Carecen de la perspectiva que toda praxis exige, actúan como hombres aislados, y sus postulados provienen de ese aislamiento. (...).

Y su individualismo se vuelve contra ellos mismos: al no situarse como seres genéricos frente a sus dilemas, contribuyen a perpetuar las condiciones que los arruinan (WISNIACKI, 2005, p. 83).

É assim, no instante de confronto diante do ambíguo espelho, que o ex-mágico pôde se dar conta do mundo por trás da realidade imediata da vida, em um contraste brusco diante dos seus olhos, configurando uma outra realidade, aquela que lhe dá os poderes mágicos. Nesse sentido, o espelho reflete algo “sem original, porque capta na aparência imediata o nexo real com a essência histórica da realidade” (CORRÊA, 2015, p. 44). No entanto, essa percepção não o surpreende. Ao contrário, reforça seu sentimento de isolamento.

Apático e sem esboçar qualquer ação diante de todo esse processo, o agora mágico é contratado pelo dono da Taberna Minhota, que, apesar do susto inicial, não faz mais perguntas. Ou seja, a ausência de espanto diante dos dons mágicos do narrador é, até certo ponto, compartilhada pelo dono da Taberna, o qual se surpreende com as habilidades apenas enquanto forma-mercadoria e logo vê na sua exploração uma excelente possibilidade de geração de lucro,

inserindo-o completamente no processo capitalista que permeia toda a sociedade. O dono da Taberna, assim como o narrador de “Teleco, o coelhinho”, não questiona a magia, mas pensa em como utilizá-la a seu favor. O negócio, entretanto, não vai adiante já que o proprietário da Taberna “não gostou da minha prática de oferecer aos espectadores almoços gratuitos, que eu extraía misteriosamente do paletó. Considerando não ser dos melhores negócios aumentar o número de fregueses sem o conseqüente acréscimo nos lucros, apresentou-me ao empresário do Circo-Parque Andaluz” (RUBIÃO, 2013, p. 21).

Nesse momento, cabe ressaltar que, apesar de o narrador se descrever como homem sem passado, os primeiros parágrafos do conto trazem, de maneira difusa, referência a duas localidades intimamente ligadas ao passado colonial da América. A Taberna é minhota, que pode se vincular à procedência advinda da região do Minho, província histórica do norte de Portugal e de onde partiu grande número portugueses que colonizaram o Brasil a partir do século XVIII. O Circo-Parque é Andaluz, região localizada na parte meridional da Espanha e delimitada, a oeste, por Portugal, também possuindo saída para o Oceano Atlântico. Os andaluzes formaram o principal componente da imigração colonial espanhola para partes relevantes do império espanhol na América, a exemplo da região do Rio da Prata, amplamente disputada por espanhóis e portugueses.

Como funcionário do Circo Andaluz, além de obter sucesso como artista, o então mágico propicia lucros extraordinários ao dono da companhia. No entanto, o sucesso financeiro e de popularidade não era suficiente para causar no mágico o mesmo furor que a farda de alferes propiciara a Jacobina:

A plateia, em geral, me recebia com frieza, talvez por não me exibir de casaca e cartola. Mas quando, sem querer, começava a extrair do chapéu coelhos, cobras, lagartos, os assistentes vibravam. Sobretudo no último número, em que eu fazia surgir, por entre os dedos, um jacaré. Em seguida, comprimindo entre o animal pelas extremidades, transformava-o numa sanfona. E encerrava o espetáculo tocando o Hino Nacional da Cochinchina. Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob meu olhar distante.

O gerente do circo, a me espreitar de longe, danava-se com a minha indiferença pelas palmas da assistência. Notadamente se elas partiam das criancinhas que me iam aplaudir nas matinês de domingo. Por que me emocionar, se não me causavam pena aqueles rostos inocentes, destinados a passar pelos sofrimentos que acompanham o amadurecimento do homem? Muito menos me ocorria odiá-las por terem tudo que ambicionei e não tive: um nascimento e um passado.

Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável (Idem, p. 22).

A partir daí a vida do mágico começa a se tornar um suplício pois, sem o pleno controle acerca de seus poderes, ele começa a fazer mágicas involuntariamente: “Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma” (Idem, p. 22). No conto, a criação do mágico se pauta pela produção desenfreada e pelo acúmulo, em lógica muito similar àquela do processo produtivo capitalista. Ele, que em tese tudo poderia criar, se vê aprisionado pela própria magia, em um movimento que é, ao mesmo tempo, contradição e zombaria dos poderes daquele que pode, mas, em virtude do desconsolo de sua condição humana, nada quer inventar. Sua dádiva é também maldição e, a nosso ver, é nessa contradição central e que foge ao esperado em que reside a chave de leitura do efeito satírico do conto.

Nessa mesma toada, citamos uma vez mais Davi Arigucci Júnior, agora no artigo *O sequestro da surpresa*:

Desde o começo, a ironia (e a auto-ironia) dá o tom do fantástico muriliano, preparando-nos, quem sabe, para uma parábola que se desenvolverá entre as formas extremas da comicidade e da sátira, de um lado, e a do trágico, de outro, para achar seu ponto de equilíbrio numa espécie de ironia trágica. Muito do humor dominante nos contos seguintes, repletos também de esquisitices, procederá da atitude desse ser entediado consigo mesmo que é o narrador. Muitas vezes, ele parece assumir o papel principal de uma farsa circense. Sugere a visão séria de desarmonias estapafúrdias, com a face impávida do palhaço que não ri – um rosto paralisado diante do próprio absurdo que inventa. O efeito forte, à beira da zombaria, pode oscilar entre o cômico e o terrível, mas sempre deixa o leitor desarmado diante do absurdo (ARRIGUCCI Jr., 1998).

A mágica que não surpreende ou alegra, se torna, então, trágica, pois, na ânsia de se livrar dos poderes que lhe surpreendem, mas atormentam, o mágico procura na mutilação uma forma de solucionar sua agonia:

(...) disposto a nunca mais fazer mágicas, mutilei as mãos. Não adiantou. Ao primeiro movimento que fiz, elas reapareceram novas e perfeitas nas pontas dos tocos de braço. Acontecimento de desesperar qualquer pessoa, principalmente um mágico enfasiado do ofício.

Urgia encontrar solução para o meu desespero (RUBIÃO, 2013, p. 23).

Sendo a mutilação ineficaz, a solução encontrada pelo mágico para pôr fim a sua agonia é a morte. A partir daí, ele tenta por várias vezes, mas sem sucesso, cometer suicídio. No entanto, sua mágica, impondo-se ante a sua vontade, sempre o salva, fazendo a tragédia se transformar no ridículo: “Eu, que podia criar outros seres, não encontrava meios de libertar-me

da existência” (Idem, p. 24). É então que, na rua, o mágico ouve uma afirmação que lhe traz nova esperança quanto ao intento de tirar a própria vida: “Ouvira de um homem triste que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos. Não me encontrava em condições de determinar qual a forma de suicídio melhor me convinha: se lenta ou rápida. Por isso empreguei-me numa Secretaria de Estado” (Idem, p. 24).

O ano em que isso acontece é 1930, especificado pelo narrador como um ano amargo. Além de ser o ano do ingresso do mágico no serviço público, é também o ano subsequente à quebra da bolsa de Nova York e ano da Revolução de 30. Com o *crash* da bolsa, uma crise econômica de escala mundial teve início, afetando largamente a exportação cafeeira do Brasil. Na mesma época, ocorre o rompimento da chamada “política do café com leite”, em que as oligarquias paulista (primordialmente produtora de café) e mineira (produtora de insumos agropecuários, a exemplo do leite) estabelecem uma espécie de equilíbrio e revezamento no que tange ao poder político do país.

Com o rompimento dessa espécie de acordo, os paulistas demonstram apoio ao conterrâneo Júlio Prestes como candidato à presidência da República. Em reação, Minas apoia a candidatura oposicionista do gaúcho Getúlio Vargas. Em março de 1930, são realizadas as eleições para presidente da República, dando a vitória a Júlio Prestes, que era o presidente do estado de São Paulo. Ele, contudo, não toma posse em virtude do golpe de estado desencadeado em 3 de outubro de 1930. Vargas assume a chefia do "Governo Provisório" em 3 de novembro de 1930. É o fim da Velha República no Brasil.

O ano marco de transição na história brasileira é, também, momento de virada na vida particular do mágico, agora funcionário público.

Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, maior o meu desconsolo.

Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam (Idem, p. 25).

A pouca atividade laborativa que possuía na Secretaria de Estado fez com que o agora servidor público se revoltasse com o fato de não ter um passado para recordar. O interesse amoroso por uma colega de trabalho, entretanto, o distrai de maneira momentânea, pois logo volta a ficar aflito por desconhecer a melhor forma de lidar com aquele sentimento, já que nunca se relacionara com alguém. O isolamento de sua existência até então só o havia feito perpetuar a própria condição de ruína.

Acerca dessa condição de decadência atrelada ao funcionalismo, “O ex-mágico da Taberna Minhota”, comparativamente ao texto machadiano, marca uma importante modificação de perspectiva. Enquanto em Machado de Assis, conforme aponta Raymundo Faoro em seu incontornável *A pirâmide e o trapézio*, livro que analisa social e politicamente o Brasil a partir do universo retratado nos escritos de Machado, “o bacharel pobre, empregado numa repartição pública ou entregue a uma promotoria, guarda, junto com o diploma, o bastão do futuro, no hipotético e cobiçado ministério” (FAORO, 1974, p. 299), em Murilo, o que o serviço público reforça é o desencanto. Do alferes ao mágico, já não subsistem os mesmos ideais de sucesso.

No ano seguinte ao ingresso do ilusionista no serviço público, há ameaças de demissões coletivas. Com medo de ficar longe da mulher amada, o protagonista vai até o chefe e diz que não pode ser demitido por trabalhar há dez anos naquele local. O chefe, sabendo que o argumento era mentiroso, fica atônito com o cinismo do narrador.

Para lhe provar não ser leviana a minha atitude, procurei nos bolsos os documentos que comprovam a lisura do meu procedimento. Estupefato, deles retirei apenas um papel amarrotado – fragmento de um poema inspirado nos seios da datilógrafa.

Revolvi, ansioso, todos os bolsos e nada encontrei.

Tive de confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia.

Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas. Falta-me o amor da companheira de trabalho, a presença de amigos, o que me obriga a andar por lugares solitários. Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista.

Pensam que estou louco, principalmente quando atiro ao ar essas pequeninas coisas.

Tenho a impressão de que é uma andorinha a se desvencilhar das minhas mãos. Suspiro alto e fundo.

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (RUBIÃO, 2013, p. 25 e 26).

Vendo o triste desfecho do ex-mágico, é possível pensar em suas aflições. Um dos grandes problemas que enfrentou quando entrou no serviço público estava na aproximação de

outros seres humanos, pois lhe incomodava tanto ter de atender pessoas em seu emprego como não saber a melhor maneira de se aproximar da datilógrafa por quem estava apaixonado. Essas situações apontam para o estranhamento de seus semelhantes, para o isolamento humano, para o embrutecimento dos sentidos, para a incapacidade de nos percebermos como gênero humano.

Acerca desse movimento, nota-se que os espelhos nos contos refletem imagens da realidade, mas, fazendo jus a seu caráter fantástico, também engendram o feitiço: *fétiche*. Em “O Espelho”, conforme explica Alfredo Bosi

A farda, objeto de desejo e fetiche construído pelo teatro social, investe a alma de Jacobina e o aliena da sua condição humana: o alferes eliminou o homem. A reificação emprestou-lhe uma autoimagem feliz: mortificou-o quando parecia perdida; e reconstruiu-o quando a retomou. O poder da coisa e do lugar marcaria Jacobina pela vida afora com o sentimento acre da sua dependência em relação aos grandes bens públicos de uma sociedade entre tradicional e moderna: o status reconhecido e o capital acumulado. Esse madrugalar de uma dimensão especulativa é a consciência infeliz do provinciano que virou capitalista e do homem que se tornou casmurro, cáustico e refratário ao diálogo com os companheiros da noite (BOSI, 2014, p. 243).

Em um processo que se diferencia daquele experienciado por Jacobina, mas que também revela um certo apagamento da “alma interior”, o homem, dessa vez em sua vinculação e sucção pelo universo da burocracia, massacrante em última análise, perde o que lhe torna essencialmente humano: a capacidade inventiva, criativa. Nesse contexto, “a ironia adquire dimensões trágicas, pois o ingresso na burocracia aniquila o seu poder criativo, sendo-lhe revelado, através do homem, o espanto da realidade (...). É assim que ele iguala a vida ao suicídio – passando a carregar o rótulo que revela uma existência passada: *ex-mágico*” (SCHWARTZ, 1981, p. 80 – grifo no original).

O mágico, que tanto queria deixar de sê-lo e reclamava por não ter história, passa, então, a encarar o passado com arrependimento e saudosismo, lembrando-se de tudo aquilo que ele já não é:

Quem, na aparência, tem poderes para modificar o mundo, só não tem o poder de sair dele: não tendo, misteriosamente, origem como os outros, tampouco tem fim: é puro vaivém, transformação inócua no circo de si mesmo. A sua rotina é tão absurda quanto o sem sentido da outra, simbolizada na petrificação da burocracia. Movendo-se sempre no círculo fechado do extraordinário, sem conseguir criar de fato todo um mundo mágico, esse mágico desencantado perdeu exatamente a capacidade para sentir o que deveria criar: o espanto (ARIGUCCI Jr., 1974).

Nas narrativas de Machado e de Murilo, o objeto que nos devolve nossa imagem aparece como parte do ambiente em que se desenrola a narração, como elemento descrito, mas ele não é apenas isso. Tanto em “O ex-mágico da Taberna Minhota”, como em “O espelho”, aquilo que nos reflete não é um mero cenário, mas um espaço de confronto do homem com o mundo, e, principalmente, do homem com o próprio homem, que é o criador do mundo na forma como o conhecemos.

Esse confronto se manifesta como possibilidade de quebra da passividade, ainda que ela não se concretize de imediato, já que, muitas vezes, diante da atomização e do aprisionamento a uma realidade que a afasta de seus semelhantes, a humanidade perde a capacidade de surpreender-se e, conseqüentemente, de reagir. Torna-se apática ou se traveste com o fardamento para poder prosseguir. Nos contos, o espelho é o elemento descritivo desencadeador das narrativas. É ele o responsável pela autopercepção de si mesmo por parte dos narradores, bem como por dar a ver os reflexos da ausência de um passado necessário e da contradição das duas figuras que se unem para formar um só ser, concentrando em si a realidade da vida e o fantástico que a habita.

Assim, o espelho, ao aparecer nos contos, materializa de forma quase metalinguística essa configuração narrativa: possivelmente aquilo que está nos contos não é de toda verdade. Também não é de toda ficção, mas criação de uma segunda realidade, intensiva, e ainda assim completamente vinculada à vida em si. E a forma como os autores engendram essa segunda realidade de modo a não descambar para uma visão romântica quanto ao futuro da humanidade ou meramente fatalista se efetiva a partir do jogo satírico.

De maneira convergente ao que acreditamos haver nos contos analisados neste capítulo, Ana Laura dos Reis Corrêa e Elisabeth Hess, no artigo “*Não é esse o ofício dos deuses?*” *A sátira e o tamanho real dos grandes homens do exílio em Marx e Machado de Assis*, no qual as pesquisadoras abordam a composição satírica de *Os grandes homens do exílio*, texto político e paródico de autoria de Marx, Engels, Ernst Dronke e Jenny von Westphalen, e “Conto alexandrino”, escrito por Machado de Assis, afirmam que

a sátira alcança a relação entre o sujeito e o mundo, mas, não nos limites da perspectiva romântica que decreta a cisão irreconciliável entre o sujeito, cuja alma se refugia satisfeita num mundo interno poético e elevado, e o mundo externo, despoetizado e decadente. Ao contrário, na sátira, o contraste entre o sujeito e o mundo é conformado pela justaposição imediata entre aparência e essência, determinada pela própria materialidade dinâmica da vida (CORRÊA & HESS, 2019, p. 10).

Ou seja, nos textos, mesmo que os narradores e o cenário tentem nos ludibriar, há uma história por baixo da história que nos leva ao autoquestionamento. Ao lê-los, adentramos desavisados em uma casa de espelhos⁴¹, na qual as personagens (e nós) são refletidos por várias e várias vezes, com algumas distorções, mas sem a modificação daquilo que é essencial. Realidade da realidade. Reflexo do reflexo.

⁴¹ O pesquisador norte-americano Ronald Paulson, citado por Ruben Quintero em “*Introduction: Understanding Satira*”, é o propositor dessa analogia entre a sátira e uma casa de espelhos (2011, p. 7).

CAPÍTULO 3

Capitalistas, contabilistas, colecionadores

Mas, qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum. 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.

Machado de Assis

Os contos de Machado de Assis e Murilo Rubião analisados nos capítulos iniciais desta tese nos deram uma mostra de personagens que, com nuances próprias e características particulares que os permitem vivenciar as situações de cada narrativa, de alguma forma se repetem. Diferentes, mas, em certo sentido, iguais, é possível observar, nos dois autores, uma reiteração de personagens que não demonstram, nas narrativas, suas capacidades criativas e conscientes.

Cumprido esclarecer, contudo, que essas personagens não se repetem de maneira enquadrada nos dois autores. Comprometida em dar a ver a sociedade brasileira do tempo histórico em que escreveram, a obra de Machado e Murilo pinça verdadeiros personagens típicos, os quais se diferenciam dos personagens tipo, pois, enquanto o “o tipo tradicional remete, por exemplo, a grupos ou classes sociais alegorizados em figuras fixas e imutáveis, o típico, para Lukács, corresponde antes a tendências e forças históricas que se concretizam em personagens e em suas ações, sem que eles deixem de ser individualizados” (OTSUKA, 2010, p. 39). O personagem típico em uma obra não surge de si e para si, dependendo da ação e da interação com as demais personagens.

A presença repetitiva dessas tipicidades em vários textos dos dois autores, a nosso ver, funciona como reflexo histórico, mas também assume um caráter estético de vinculação íntima com a sátira: a saturação. Partindo dessa ideia, este capítulo pretende analisar a representação das personagens de “Anedota Pecuniária”, de Machado de Assis, e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, de Murilo Rubião, em sua relação com o dinheiro, investigando de que maneira o desejo pelo lucro os torna, a um só tempo, criadores e criaturas da própria sátira.

2.1 Uma nova classe em (con)formação

O mundo em que vive o no qual escreve Machado de Assis já não é aquele do Brasil colonial. No século XIX, a sociedade brasileira se altera, se moderniza e o país vai progressivamente modificando seu centro econômico das fazendas para as cidades que, aos poucos, se transformam em metrópoles. Com esse processo, surge também uma nova mentalidade: ser proprietário não significa, necessariamente, ser dono de vastas parcelas de terra. Como homem de seu tempo e de seu país, Machado captou esse processo em curso, dando espaço, em sua produção, a uma gama de proprietários que não são latifundiários.

Nele, conforme argumenta Raymundo Faoro no já mencionado *A pirâmide e o trapézio*, o foco está na classe que ascende a partir da exploração capitalista, tendo no lucro seu elemento propulsor. Desse movimento, um belo exemplar é o irmão das almas de *Esau e Jacó*, o Nóbrega, que fizera fortuna a partir uma nota de dois mil-réis dada como esmola e dos lucros advindos do encilhamento, movimento de especulação na Bolsa que ocorreu durante o começo da República brasileira.

Em que pese essa possibilidade de enriquecimento com conseqüente mudança de classe, ainda resistiam normas de conduta e honradez a serem conhecidas e seguidas. Tínhamos (talvez ainda tenhamos) uma “sociedade não rígida, mas respeitosa da hierarquia. Há a "boa sociedade" e a sociedade comum. Entre uma e outra, o abismo do prestígio, do estilo de vida, do acesso ao mando” (FAORO, 1974, p. 10). O sucesso na fluidez social é mitigado e só outorgado àqueles que aprenderam bem as regras da cartilha. E a quem não fosse herdeiro, uma forma de encontrar o capital propulsor de um possível enriquecimento, ou, ao menos, de melhores condições de vida e algum prestígio, se desenhava ao lograr-se uma posição no aparato estatal, a exemplo do que faz Jacobina em “O espelho”.

Nesse sentido, Faoro, ao analisar a conformação da sociedade brasileira a partir do que é contado por Machado, esclarece que

O mundo do século XIX não se amoldava à classe média: não dispunha esta dos mecanismos de defesa, pelo crédito, que lhe permitissem a compra da casa ou dos móveis. Ausente dele está, também, a revolta contra a ordem social, estruturada em torno de pequenas frustrações acumuladas. Enquanto o funcionário público tem algumas garantias, com os proventos da aposentadoria, o empregado do comércio sente a ameaça constante do desemprego. Empregado, fora da burocracia, somente como caminho para a compra do negócio ou sociedade com o patrão. Desamparado de tais expectativas, a sorte será a de um escravo (Idem, p. 315).

Esse processo de vislumbre do serviço público atrelado à possibilidade de mudança de status social, iniciado na época de Machado, ganha corpo e se amplia durante a primeira metade do século XX no Brasil, notadamente a partir da Era Vargas, marcada, por exemplo, em “O ex-mágico da Taberna Minhota”. A esse respeito, Carlos Henrique Assunção Paiva no artigo “A Burocracia no Brasil: as bases da administração pública nacional em perspectiva histórica (1920-1945)”, explica que a burocratização no país mostra seus primeiros elementos ainda sob D. Pedro II, contudo

Não foi nesse contexto que as normas burocráticas procuraram indicar de maneira muito peculiar as “regras do jogo”, mas sim, no correr dos anos 1920 e mais explicitamente após a Revolução de 1930, quando uma sequência de reformas político-administrativas, dentro de um quadro geral de transformações sociais, conferiu nova organização ao aparelho do Estado (PAIVA, 2009, p. 778).

Tais reformas, no entanto, não lograram romper de todo com as estruturas residuais do Brasil dos períodos colonial e imperial. Assim, a burocracia no país acabou por se engendrar por meio de uma via muito similar à prussiana, da qual fala Carlos Nelson Coutinho ao analisar a construção do fantástico kafkiano:

o Império Austro-Húngaro seguiu uma “via prussiana” para o desenvolvimento capitalista; isso significa que tal desenvolvimento se processou em conciliação com as velhas instituições feudais, em particular com a conservação do caduco aparato burocrático ligado à monarquia centralizada. Pouco a pouco, porém, essas velhas formas começaram a assumir um conteúdo novo, um conteúdo capitalista. Com efeito, a industrialização atrasada e depois forçada – que é um dos traços econômicos mais característicos da “via prussiana” – requer uma sólida intervenção econômica do Estado e, por conseguinte, o fortalecimento de suas funções burocráticas (COUTINHO, 2005, p. 144).

Esse fortalecimento do aparato burocrático, mas detentor de resíduos de um passado ainda não completamente superado, não raro, se manifesta literariamente por meio de uma espécie de fantasmagoria da modernidade que permite a existência do fantástico em um texto sem a necessidade do acontecimento extraordinário a partir do universo burocrático, conforme aponta Jean-Paul Sartre, em “Aminadab, ou o Fantástico considerado como linguagem”, do qual falamos brevemente no primeiro capítulo desta tese.

Essa análise feita por Sartre se aproxima daquilo que observamos em alguns contos de Murilo Rubião⁴², em que as narrativas fantásticas se constroem a partir da (a)normalidade cotidiana que começa a ser dominada pela burocracia. Essa disseminação do aparato burocrático, conforme inicialmente proposto por Max Weber, sociólogo, jurista e economista alemão, objetivava, primordialmente, um incremento de eficiência nas organizações, demandado pela conformação capitalista da economia.

O mecanismo burocrático é para as demais organizações como a máquina o é para os modos de produção não mecanizados. Precisão, velocidade, certeza, conhecimento dos arquivos, continuidade, direção, subordinação estrita, redução de desacordos e de custos materiais e pessoais são qualidades que, na administração burocrática pura, e fundamentalmente na sua forma monocrática, atingem o seu nível ótimo. A burocracia planejada é, nos mencionados aspectos, comparativamente superior às restantes formas de administração, colegiada, honorífica e não profissional. Inclusive, tratando-se de tarefas complexas, o trabalho burocrático por salário resulta não somente mais preciso, mas também, em última instância, menos custoso que o serviço *ad honorem* formalmente não remunerado (WEBER, p. 37).

Com o intuito de trazer benefícios ao sistema dominante da economia mundial, o modo de organização do trabalho de que falou Weber criava, consigo, um novo tipo de trabalhador: a classe média burocrática. Esses burocratas, apesar de também existirem na iniciativa privada, eram e ainda são presença massiva no serviço público, espaço pelo qual tanto Machado quanto Murilo, e alguns de seus personagens, transitaram enquanto funcionários. Na realidade social experienciada pelos burocratas, se exprimem,

entre outras coisas, a ordem, o entorpecimento e a docilidade própria da disciplina, que se aprendeu a ver pelos olhos de Weber como traço característico do comportamento dos burocratas, sujeitos às enormes engrenagens, submissos às estruturas hierarquizadas das grandes organizações que dominam o mundo moderno (ARRIGUCCI Jr., 1998).

Nesse mundo, não apenas a surpresa foi sequestrada⁴³, mas também a ação, a capacidade inventiva, a criatividade, a intenção revolucionária da qual, um dia, a burguesia foi detentora.

⁴² Em Murilo, há contos em que o acontecimento fantástico se dá primeiro para depois desembocar no universo burocrático, como é o caso de “O ex-mágico da Taberna Minhota”, mas também se observam contos em que a burocracia é a própria desencadeadora do fato extraordinário, em narrativas como “Botão-de-rosa”, “A cidade” e “A fila”.

⁴³ Referência ao título do artigo escrito por Davi Arrigucci Jr. – “O sequestro da surpresa” –, do qual foi extraída a citação do autor constante desta página, que traz um panorama acerca dos principais elementos estéticos da obra muriliana.

Assim, ao mesmo tempo em que proporcionava certa possibilidade de ascensão social e acesso ao mando, especialmente aos que conseguiam exercer cargos no alto escalão, a burocracia retirava de grande parte dos funcionários públicos a capacidade de alteração de seus destinos. Dá-se, mais uma vez, nos períodos históricos retratados por Machado e Murilo como matéria literária, uma transição fundamental, agora naquilo que denominamos trabalho.

Segundo a concepção materialista, a humanidade cria o mundo a sua maneira a partir do trabalho. É por meio da ação diante do mundo natural, partindo de uma elaboração livre e consciente, que a humanidade se distingue das demais espécies animais. Forma de objetivação similar se manifesta na arte, conforme explica Celso Frederico em *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*, livro no qual o autor expõe, de maneira bastante didática, os conceitos-chave que fundamentam a compreensão da arte no filósofo húngaro:

Em diversos momentos dos *Manuscritos econômico-filosóficos* a arte aparece relacionada ao trabalho. Com os seus recursos próprios, ela dá continuidade ao processo de apropriação de mundo exterior, de sua humanização permanentemente ampliada pelas objetivações do ser social.

Outras vezes, a arte é pensada em contraponto ao trabalho estranhado, como denúncia das potencialidades humanas travadas pela alienação própria da sociedade mercantil. Trabalho e arte caminham juntos e, por isso, acabam vivendo os mesmos dilemas. Quanto ao trabalho, Marx mostra como essa forma de objetivação ontologicamente primária se degenerou em alienação e estranhamento. A ênfase recai aqui na descrição minuciosa dos efeitos embrutecedores do mundo capitalista. Quando fala em arte, ao contrário, ele se concentra na exposição de seu caráter humano e humanizador, o que talvez se explique pelo fato de a arte, diferentemente, do trabalho, realizar-se fora do círculo imediato das necessidades de sobrevivência, ou ainda porque queria denunciar os efeitos embrutecedores do capitalismo sobre “as forças essenciais do homem”. Apenas em uma única e breve passagem refere-se à possibilidade de a produção artística tornar-se uma objetivação alienada: quando afirma que, no capitalismo, a arte passa a viver “sob a lei geral da produção” (FREDERICO, 2013, p. 55).

O trabalho estranhado de que fala Celso Frederico se torna mais recorrente à medida que avança o capitalismo, conforme nos explica Lukács:

Com a sociedade capitalista, nasce a dominação da natureza pelo homem; mas, no início, por mais terrível que seja sua manifestação concreta, as forças sociais ainda não atingiram aquele ponto de absoluta alienação do pensamento e da vontade do homem, que seria o traço próprio da sociedade capitalista já consolidada e funcionando de modo automático (LUKÁCS, 2011b, p. 219).

Esse funcionamento automático da sociedade é já perceptível no ambiente histórico do século XIX retratado por Machado de Assis, especialmente naquele da transição da Monarquia para a República, quando o mundo começa a se formar a partir da especulação financeira. No ambiente do século XX dos contos fantásticos de Murilo Rubião, o mundo ganha ainda mais automatização com base na organização burocrática. Ambas as conformações de mundo estão a serviço dos ditames da complexificação da modernidade capitalista. Com ela, paulatinamente, a realidade experienciada pela humanidade vai deixando de ser fruto da ação humana **consciente**.

Não é à toa, pois, que o trabalho, enquanto ação humana criadora e transformadora do mundo esteja ausente de boa parte das narrativas desses autores, a exemplo dos contos “Anedota Pecuniária” e “Memórias do contabilista Pedro Inácio”, que serão objeto de análise neste capítulo. Conforme argumenta Eugênia Fraietta na dissertação *O não-trabalho no arranjo narrativo nos contos de Machado de Assis*, a ausência do trabalho nas ações dramáticas elaboradas pelo autor é sintomática, funcionando como reflexo da estrutura social brasileira de sua época, calcada na escravidão, na ambição econômica norteadada pelo liberalismo e nas relações de favor.

Observamos essa ausência do trabalho como ação verdadeiramente criadora também em Murilo Rubião, até mesmo em contos que evocam profissões por meio de personagens-título, como “O pirotécnico Zacarias”, que tem início com a morte do pirotécnico, ou seja, não se narra nada acerca de sua atividade laborativa, ou “O ex-mágico da Taberna Minhota”, cuja relação com o trabalho nunca chega a lhe permitir uma produção na qual ele se reconheça.

É fato que, tanto no século XIX quanto no século XX, a adoção de princípios capitalistas e burocráticos no Brasil jamais pretendeu camuflar as discrepâncias sociais de um país em que arcaico e moderno conviviam de maneira constante. Ao fazê-lo, pretendeu-se vincular parcela da sociedade à “superioridade” europeia e depois norte-americana, dar a ela sua almejada “marca de fidalguia”. E é justamente ao representarem esse movimento em suas inerentes contradições que Machado de Assis e Murilo Rubião⁴⁴ dialogam de maneira mais íntima,

⁴⁴ O não trabalho das personagens se contrapõe ao fazer artístico dos dois autores: Machado tem uma obra ampla, envolvendo poesias, contos crônicas e romances. Murilo, mesmo tendo deixado apenas 33 contos, era escritor incansável, reescrevendo constantemente as mesmas histórias. Ambos, é verdade, eram partícipes da classe média e foram burocratas. Mas, antes de tudo, os dois escreveram o mundo, buscando nos dar a ver as contradições que o compunham e ainda compõem.

trazendo à tona a genealogia⁴⁵ de toda uma classe que resiste até os dias atuais e que, ainda que não se dê conta, paga como preço o estranhamento de si e de seus semelhantes.

A classe que se forma nesse período, é verdade, possui nuances que diferenciam os indivíduos dentro dela mesma. Contudo, na árvore genealógica dessa classe média, uma característica se mantém inerte: a desumanização das relações, especialmente quando mediadas pelo dinheiro e seus subprodutos. “O homem muda por efeito do dinheiro: há uma situação de classe, da camada social que condiciona a conduta, o estilo de vida e os sentimentos” (FAORO, 1974, p. 340).

A onipresença do dinheiro em termos sociais é refletida como presença também nas produções literárias dos dois autores e funciona como mote para a manifestação de sua sátira:

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. O combate, como vimos, deve ser dirigido contra os vícios essenciais, contra os abusos essenciais de uma dada ordem social, se é que a sátira pretende realmente atingir um nível elevado e figurar efetivamente, no fenômeno satiricamente representado, a essência desta classe e desta sociedade (LUKÁCS, 2011, p. 180).

Ou seja, a sátira se presta à crítica de uma sociedade de classe por uma classe que é por ela oprimida ou à autocrítica de uma classe e, para alcançar plenamente seu efeito, não só requer, mas pressupõe a presença de falhas, de fraquezas humanas. Para serem combatidas, não basta que tais falhas sejam representadas tais quais são. Se faz necessário o contraste. Nesse sentido, a acentuação daquilo que se pretende combater adquire contornos centrais para a conformação satírica.

A esse respeito, Francisco Chicote no texto “Sobre *Los grandes hombres del exilio*, de Karl Marx y Friedrich Engels”, esclarece algo que nos é valioso para desenvolver a análise dos dois contos abordados neste capítulo:

Los procedimientos compositivos de *Los grandes hombres del exilio* tienden a la *saturación* del principio biográfico burgués, que no es otra cosa que la explicación genética, individual-irracional, de un “carácter” o una “personalidad”, un sujeto particular homogéneo, consciente de sí, cuyo accionar político es a la vez ética y estéticamente ejemplar (CHICOTE, 2015, p. 533).

⁴⁵ Antonio Candido, em *Estrutura Literária e Função Histórica*, bem como em *Literatura de dois gumes*, se utiliza da expressão “tendência genealógica” para se referir ao movimento de produção literária ideologicamente dirigida do passado com o intuito de justificar a situação presente.

Na obra de Marx e Engels, essa saturação, de forte impulso crítico, resultaria em um “prato difícil de tragar”, referência à possível origem do termo “sátira”: “*Satura Lanx*, a bandeja das primícias, uma honra à deusa Ceres, divindade da sementeira, que recebia um prato com os primeiros frutos colhidos, ofertado por aqueles que foram satisfeitos ou saturados por uma boa colheita” (CORRÊA & HESS, 2019). Nesse sentido, o que vemos na sátira é algo farto, para além do necessário, e que, por isso mesmo, coloca em destacado relevo aquilo que se pretende representar, em um reflexo que vai além do original.

Partindo, pois, desses pressupostos nos quais há o entrelaçamento entre as falhas humanas vinculadas a uma condição de posição social e a saturação no modo de representá-las, analisaremos, neste capítulo, os contos “Anedota Pecuniária” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”. Esses contos, escritos, respectivamente, por Machado de Assis e Murilo Rubião, apresentam como ponto comum sua construção em torno do vínculo dos vínculos⁴⁶, “a verdadeira || *moeda divisionária (Scheidemünze)*, bem como o verdadeiro *meio de união*, a força *galvano-química (galvanochemische)* da sociedade (MARX, 2010, p. 159 – grifos no original).

Façamos, pois, depois dos causos, as contas.

2.2 Sobre a genealogia das “ideias fixas”

Se eu disser que este homem vendeu uma sobrinha, não me hão de crer; se descer a definir o preço, dez contos de réis, voltar-me-ão as costas com desprezo e indignação. Entretanto, basta ver este olhar felino, estes dois beijos, mestres de cálculo, que, ainda fechados, parecem estar contando alguma coisa, para adivinhar logo que a feição capital do nosso homem é a voracidade do lucro (ASSIS, 2007, p. 241).

Assim são descritos o mote da narrativa e a personagem principal de “Anedota Pecuniária”, conto de Machado de Assis publicado em 1884 como parte do livro *Histórias sem data*. O narrador, tipicamente machadiano, prossegue: “ele faz arte pela arte, não ama o dinheiro pelo que ele pode dar, mas pelo que é em si mesmo!” (Idem). Falcão é o nome do nosso homem. Um representante da classe média de sua época. Uma personagem que, por meio da construção satírica de si e de seus atos, concentra a decadência ideológica de uma burguesia que, acima de tudo, almeja o lucro.

⁴⁶ Referência à caracterização feita por Marx em relação ao dinheiro no texto de mesmo nome constante dos *Manuscritos econômico-filosóficos*.

Essa burguesia, até o século XVIII, trazia consigo um caráter revolucionário, tão revolucionário que desembocou no grande movimento de revolta social e política que culminou na Revolução Francesa. Nessa época, era especialmente ela a arcar com os privilégios a serem usufruídos pelo clero e pela nobreza dentro de uma sociedade estamental. Já nesse período, no entanto, uma pequena parcela de representantes do terceiro estado lograva comprar títulos de nobreza para ascender ao segundo estado, que não pagava impostos e tinha a prerrogativa de ocupar cargos públicos.

Nesse período, mesmo com a burguesia executando atividades que exigiam capacitação intelectual, a exemplo da advocacia e da medicina, e fornecendo serviços que lhe conferiam bem-estar financeiro, o terceiro estado era uma classe subalterna, não considerada como parte nas decisões políticas tomadas no contexto de uma monarquia absolutista orientada pelo direito divino dos reis.

Feita a revolução que pregava liberdade, igualdade e fraternidade, no entanto, a postura da burguesia começa a se modificar. Após a Revolução Industrial, que altera para sempre os meios de produção, surge uma nova classe, o proletariado. Surgem, também, novas formas de organização da economia e de exploração, dando início à chamada fase apologética da burguesia, quando essa “já domina o poder político e a luta de classes entre ela e proletariado se coloca no centro do cenário histórico” (LUKÁCS, 2010, p. 51).

A esse respeito, Marx, n’*O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, afirma que

A burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que ela havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria, que todos os recursos de formação que ela havia produzido se rebelavam contra a sua própria civilização, que todos os deuses que ela havia criado apostataram dela. Ela compreendeu que todas as assim chamadas liberdades civis e todos os órgãos progressistas atacavam e ameaçavam a sua dominação classista a um só tempo na base social e no topo político (MARX, 2011, p. 75).

A noção acerca do processo histórico em curso coloca a burguesia em posição similar à que anteriormente combatera. Ela não almeja mais revoluções. Deseja manter-se em seu lugar, agora detentor de privilégios, de poder político, de cargos públicos e, claro, do lucro.

No Brasil, o posicionamento da classe média segue a mesma toada, consideradas a especificidades locais. Aqui, no sentido do que nos lembram as “ideias fora do lugar”, apresentadas nas Considerações Iniciais desta tese, a burguesia não teve um caráter revolucionário. Tampouco teve de combater a luta proletária. Costumes foram importados.

Houve a abolição da escravatura. A independência se fez. Ela assistiu a tudo com certa passividade, buscando fazer do contexto histórico formador e impulsionador de suas regalias.

É nesse mundo onde vive Falcão e é a partir dele que se narra a sua anedota, que é sobre dinheiro, mas não só, pois

para Machado os fatos anedóticos estavam prenhes de sentidos maiores, de especulações e paralelos, de revelações e reflexos, de estruturas possíveis, coisa que se aprecia muito bem nas crônicas. Mas sempre havia também uma sombra de dúvida, vinda em parte da própria situação brasileira, histórica e cultural, em parte herança cética, clássica e schopenhaueriana – e acho, de fato, que as duas coisas vão de mãos dadas (GLEDSON, 2003, p. 306).

O aspecto anedótico da narrativa, bem como essa sombra de dúvida que paira nos textos machadianos, é mais um ponto de convergência entre o contista carioca e Murilo Rubião, que explora duas vias das narrativas que surgem da boca das cidadezinhas do interior. Os contos do mineiro, muitas vezes, parecem brotar “de uma matriz simples, que é a anedota mineira, desdobrada em diversas direções, uma das quais é o grotesco, seja pelo lado sério e terrível, seja pelo cômico” (ARRIGUCCI Jr., 1998).

Assim, a contística muriliana pode tanto nos assombrar ao colocar, lado a lado, a fantasmagoria da modernidade e aquela presente no imaginário popular mineiro, por exemplo em “A noiva da casa azul”, como nos fazer rir, ao descrever as banalidades e os absurdos que envolvem a observação da vida alheia, como em “D. José não era”.

Ou seja, tanto Machado de Assis quanto Murilo Rubião se valem, em suas produções, de uma tradição popular de histórias contadas e que, de boca em boca, se espalham. A retomada, por parte dos dois autores, dos modos de narrativa oral nos remete a uma época em que o sistema literário ainda não se consolidara, e mais, a uma parcela da população não letrada, mas que, ainda assim, construía e propagava suas narrativas.

Em “Anedota Pecuniária”, texto que lemos com os ouvidos atentos de quem escuta um bom caso, o narrador, ao relatar fatos da vida de Falcão, revela que a história escolhida e sua análise sobre ela não são injustificadas, pois conhece bem o comportamento do protagonista em suas interações interpessoais. Enquanto faz isso, aproveita para nos situar temporalmente, evocando três datas: 1870, 1857 e 1864. A primeira e a última são os anos, respectivamente, do fim e do início da Guerra do Paraguai. 1857, por sua vez, foi ano de forte turbulência econômica enfrentada pelo II Reinado. Nos dois casos, os impactos econômicos para o país foram negativos, mas o ambiente externo em nada parece afetar Falcão, que, nos dizeres do narrador, já em 1857 era (ou quase) milionário.

Foi nesse ano que ele

encontrou na rua dois meninos, seus conhecidos, que lhe perguntaram se uma nota de cinco mil-réis, que lhes dera um tio, era verdadeira. Corriam algumas notas falsas, e os pequenos lembraram-se disso em caminho. Falcão ia com um amigo. Pegou trêmulo na nota, examinou-a bem, virou-a, revirou-a...

- É falsa? perguntou com impaciência um dos meninos.

- Não; é verdadeira.

- Dê cá, disseram ambos.

Falcão dobrou a nota vagarosamente, sem tirar-lhe os olhos de cima; depois, restituiu-a aos pequenos, e, voltando-se para o amigo, que esperava por ele, disse-lhe com a maior candura do mundo:

- Dinheiro, mesmo quando não é da gente, faz gosto ver.

Era assim que ele amava o dinheiro, até à contemplação desinteressada (ASSIS, 2007, p. 242).

A narrativa, toda construída com analogias entre as relações humanas e vocabulários que perpassam o campo semântico financeiro, relata que Falcão não havia se casado pois acreditava que “casar era botar dinheiro fora” (Idem, p. 242). Com o passar dos anos, contudo, começou a sentir falta de um filho. Talvez pela companhia, talvez por sua posição na sociedade. “Não mulher, não parentes, mas um filho ou uma filha, se ele o tivesse, era como receber um patacão de ouro. Infelizmente, esse outro capital devia ter sido acumulado em tempo; não podia começá-lo a ganhar tão tarde. Restava a loteria; a loteria deu-lhe prêmio grande” (Idem, p. 242 e 243).

Morrendo-lhe o irmão e a cunhada, Falcão passa a cuidar da sobrinha, que, à época, tinha 11 anos. Ela, Jacinta, é outra representante de sua classe e, mesmo não sendo bonita, é descrita como tendo os encantos das moças bem-educadas e preparadas para gerirem uma casa. Por volta do 18º aniversário de Jacinta, frequentava a residência, para o carteadado, um amigo do tio, Chico Borges, dono de um trapiche e que já somava 40 anos. Jacinta e Chico Borges começam a se interessar um pelo outro.

Era isto 1869. No princípio de 1870 Falcão propôs ao outro uma venda de ações. Não as tinha; mas farejou uma grande baixa, e contava ganhar de um só lance trinta a quarenta contos ao Chico Borges. Este respondeu-lhe finalmente que andava pensando em oferecer-lhe a mesma coisa. Uma vez que ambos queriam vender e nenhum comprar, podiam juntar-se e propor a venda a um terceiro. Acharam o terceiro, e fecharam o contrato de sessenta dias. Falcão estava tão contente, ao voltar do negócio, que o sócio abriu-lhe o coração e pediu-lhe a mão de Jacinta (Idem, p. 243 e 244).

O tio não consentiu e recusou veementemente a proposta, pois “amava a sobrinha com um amor de cão, que persegue e morde aos estranhos. Queria-a para si, não como homem, mas como pai” (Idem, p. 244). Seria o amor real ou uma manifestação de sua forma de relacionar-se com as pessoas com base em trocas que resultassem, necessariamente, em algum tipo de lucro para ele?

Dois meses decorridos, as ações vendidas por Falcão e que supostamente lhe renderiam um lucro de quarenta contos, lhe deram um prejuízo de vinte. “Foi aqui que o Chico Borges teve uma inspiração de gênio. Na véspera, quando o Falcão, abatido e mudo, passeava na sala o seu desapontamento, propôs ele custear todo o déficit, se lhe desse a sobrinha” (Idem, p. 244 e 245). Falcão, ainda ligado a um fiapo de dignidade e humanidade, inicialmente recusa a oferta, apesar de não ter podido disfarçar o sorriso. Contudo, na manhã seguinte, a mente usurária logo encontra justificativa para tornar a “venda” aceitável:

entregando Jacinta ao outro, não a perdia inteiramente, ao passo que os dez contos iam-se embora. E, depois, se ela gostava dele e ele dela, por que razão separá-los? Todas as filhas casam-se, e os pais contentam-se de as ver felizes. Correu à casa do Chico Borges, e chegaram a acordo (Idem, p. 245).

Na noite do casamento, Falcão parece arrependido. Diz a si mesmo que percebeu ter causado sofrimento à sobrinha. Contudo, essa não parece ser a verdadeira razão da culpa, já que a felicidade dos noivos o entristece: “Cessara o terror dos dez contos; começara o fastio da solidão” (Idem). O entrevero narrativo que envolve a venda de ações e o casamento da sobrinha revela a relação de perde x ganha que se configura sob o capitalismo, seja no campo das interações sociais, seja no campo do dinheiro propriamente dito:

sobre este axioma constrói Machado de Assis seu império econômico, o império econômico da classe aquisitiva ou lucrativa (...). Do axioma deriva uma importante proposição: quem perde é o trouxa. Tudo como no jogo de cartas, presidido pela habilidade ou pela trapaça. No fundo, como em todos os jogos, a sorte fixa as recompensas e os castigos, nem sempre alheia a íntimas e dirigidas inspirações morais. Daí, na ficção machadiana, a grande abundância das imagens que versam sobre o jogo, sobretudo relacionadas à loteria, que improvisa fortunas e gera muitas decepções. O mundo do dinheiro tem a sua divindade, que preside a cobiça dos homens, submetida a regras e princípios. (FAORO, 1974, p. 244)

Passados alguns anos, época em que Falcão avaliava mudar-se para a casa da sobrinha (o que seria mais econômico do que morar sozinho), aparece-lhe outra sobrinha para tomar conta, filha de uma irmã viúva, “que morreu e lhe pediu a esmola de tomar conta dela” (Idem,

p. 246). Nesse ponto, é interessante notar as relações de favor que perpassam o conto, rememorando situações de outras narrativas machadianas. As sobrinhas, talvez mais do que família, têm algo de agregadas.

A figura do agregado é recorrente na obra de Machado de Assis por sê-lo, também, na sociedade. Essa figura, cujo personagem mais emblemático possivelmente seja José Dias, o agregado com amor pelos superlativos⁴⁷ de *Dom Casmurro*, revela um arranjo social baseado no favor. Os agregados, em geral, são mulheres e homens livres, mas que ou não trabalham, ou exercem atividades laborais instáveis, ou ganham pouco, de modo a se tornarem dependentes em algum nível dos mais abastados.

Conforme expõe Roberto Schwarz em *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* no capítulo que trata da personagem Eugênia de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para aqueles que não são escravos, mas também não lograram a bonança ofertada pela propriedade ou pelo lucro, o

acesso aos bens da civilização, dada a dimensão marginal do trabalho livre, se efetiva somente através da benevolência eventual e discricionária de indivíduos da classe abonada. Assim, se não alcançam alguma espécie de proteção, os homens pobres vivem ao deus-dará, sobretudo cortados da esfera material e institucional do mundo contemporâneo. Este por sua vez, padronizado nos países clássicos da Revolução burguesa, é programaticamente contrário àquela mesma proteção que, no Brasil, é o bilhete de ingresso em seu recinto. Noutras palavras, a participação do homem pobre na cultura moderna dava-se ao preço de uma concessão ideológico-moral de monta, que ele pode elaborar de muitos modos, mas sem lhe escapar. Não há exagero portanto em afirmar que o favor pessoal, incluída nele a parte inevitável e já então imperdoável de capricho, vem colocado em primeiro plano pela estrutura social do país ela própria (SCHWARZ, 2012, p. 57).

Quando se trata das personagens femininas, as interações sociais envolvendo o favor ganham ainda outros elementos. No que diz respeito a esse recorte, Daniel Gomes da Fonseca na dissertação *Em torno da ironia: análise de “Dom Casmurro” de Machado de Assis*, defende que, na sociedade da época e, conseqüentemente, nas narrativas machadianas,

As mulheres trabalham, em sua maioria, no ambiente doméstico. Entre as atividades que praticam se destacam as de educar os filhos, administrar a casa e costurar. Se os homens livres e não proprietários já dependem, em diferentes graus, dos proprietários, o caso das mulheres é ainda mais agudo, não só pela

⁴⁷ Pensando-se na saturação como elemento essencial à configuração satírica, certamente não à toa, Machado, em meio a tantas possibilidades, fez seu agregado amar os superlativos, definidos como a flexão do adjetivo que intensifica as características atribuídas a um substantivo.

circunscrição ao ambiente familiar, como pela subordinação direta a seus pais e maridos (FONSECA, 2014, p. 57 e 58).

E é nessa lógica de dependência vinculada ao capricho que acontece a interação de Falcão com as sobrinhas. A “adoção” das moças não objetiva imediatamente o benefício delas. Ocorre para suprir uma necessidade do proprietário e especulador financeiro, um capricho seu: a lacuna deixada por não ter tido os próprios filhos. Da parte delas, exercer os papéis que lhe são esperados de gestão da casa e nos cuidados com o tio é uma ponte para viverem de maneira digna até conseguirem um bom casamento, quando, finalmente, se tornarão senhoras, garantindo sua posição na sociedade.

Ademais, a possibilidade de casar as sobrinhas, ainda que não entre logo de cara na conta de benefícios que Falcão faz ao trazê-las para viver consigo, mostra outra faceta interessante ao proprietário:

Se o escrúpulo inicial diante da proposta do companheiro de cartas configurou-se como um forte empecilho ao lucro, a saída é tornar a consciência cada vez mais elástica. (...) Articulando os dois universos, o financeiro e o afetivo, Falcão consegue livrar-se da condenação moral de vender a própria sobrinha e transforma a venda – denunciada pelo narrador logo no início do conto – numa forma legítima e inevitável de lucrar diante do destino de todas as filhas: o casamento (FRAIETTA, 2012, p. 56).

A segunda sobrinha de Falcão se chamava Virgínia e, ao contrário de Jacinta, era bonita e vistosa. O tio, que tinha a intenção de que ela lhe fizesse companhia até a morte, tomou suas medidas: “janelas cerradas, advertências à preta, raros passeios, só com ele e de olhos baixos” (Idem). Esta, assim como a outra, era quase parte da fortuna de Falcão, que, com o afã de proteger seu novo investimento, tomou até mesmo o cuidado de trazer à casa apenas conhecidos com mais de 50 anos ou que fossem casados.

A sobrinha, de fato, passou a cuidar do tio de maneira dedicada e ele parecia gostar de verdade da moça. Falcão só não esperava que Virgínia, por volta do período em que ele adoecera, recebesse uma carta vinda de Nova York de um rapaz chamado Reginaldo, o qual chegaria ao Brasil 40 dias depois, “com trinta anos feitos e trezentos mil dólares ganhos” (Idem, p. 247).

Reginaldo, que era sobrinho de Chico Borges, também se deu conta do fraco de Falcão (ou foi orientado pelo tio?), rapidamente lhe contando sobre os negócios nos Estados Unidos, as moedas, as ações, o orçamento público, as riquezas particulares... Falcão ouvia tudo com encanto e Reginaldo, ao melhor estilo *self made man*, completou: “Fui para lá pobre, com vinte

e três anos; no fim de sete anos, trago seiscentos contos. Falcão estremeceu: - Eu, com a sua idade, confessou ele, mal chegaria a cem” (Idem).

A declaração de Reginaldo é um tanto interessante, pois, ainda que não fosse milionário, ele certamente não era pobre. Ademais, o trecho revela que tanto sua riqueza quanto a de Falcão cresceram rapidamente e tem forte ligação com o mercado financeiro especulativo. A classe desse conto não é a dos fazendeiros, mas a dos homens urbanos que ascenderam a partir de investimentos em mercado de capitais.

Mesmo situado em período anterior à abolição da escravatura no Brasil, a narrativa prenuncia algumas das mudanças sociais e econômicas pelas quais o Brasil passará nas décadas seguintes, inclusive deixando de ser zona de influência precípua da Europa para iniciar o processo de assimilação de preceitos norte-americanos e não ocasionalmente: a Doutrina Monroe (“a América para os americanos”) é de 1823.

A posição do país permanece periférica. O amor de Falcão pelo dinheiro também:

Reginaldo tirou do bolso do colete um dólar e mostrou-lho. Falcão, antes de lhe pôr a mão, agarrou-o com os olhos. Como estava um pouco escuro, levantou-se e foi até a janela, para examiná-lo bem – de ambos os lados; depois restituiu-o, gabando muito o desenho e a cunhagem, e acrescentando que os nossos antigos patacões eram bem bonitos (Idem, p. 248).

As visitas de Reginaldo continuaram a fim de ganhar a confiança de Falcão antes do pedido de casamento. Um belo dia, Reginaldo achou de mostrar-lhe a coleção de moedas que tinha e a “surpresa de Falcão foi extraordinária” (Idem), apaixonou-se pela coleção e até sonhou com ela. “O melhor dos bens é o que não se possui” (Idem). Daí a alguns dias, encontrou uma carta de Reginaldo a Virgínia. Nesse ponto da narrativa, o detalhamento dos fatos subsequentes é suspenso por uma colocação do próprio narrador, que é, também, o desfecho abrupto do conto:

- Basta! Interrompe-me o leitor; adivinho o resto. Virgínia casou com Reginaldo, as moedas passaram às mãos de Falcão, e eram falsas...

Não, senhor, eram verdadeiras. Era mais moral que, para castigo do nosso homem, fossem falsas; mas ai de mim! Eu não sou Sêneca, não passo de um Suetônio que contaria dez vezes a morte de César, se ele ressuscitasse dez vezes, pois não tornaria à vida, senão para tornar ao império (Idem, p. 249).

O Suetônio de que nos fala o narrador era um historiador romano, considerado fofoqueiro e pouco moralista. Sua figura é contraposta à de Sêneca⁴⁸, historiador e filósofo estoico, corrente que tem a ética como um de seus fundamentos. E com esse tom satírico, o narrador revela, ainda que não por meios factuais, o desfecho de sua anedota.

A inesperada conclusão não apenas desfaz a expectativa do leitor quanto a uma “moral da história”, mas nos faz crer na verossimilhança da narrativa ao compará-la não com a de poetas, mas com a de historiadores. Um final nada moral, nada extraordinário. Um final compatível com a vida em si.

Em “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, conto de Murilo Rubião publicado pela primeira vez em 1947 no livro *O ex-mágico*, na seção intitulada “família”, também é possível observar o desfecho inesperado de uma narrativa em que a história do Brasil se mescla com a pseudo-história dos antepassados do autor das memórias. Em um primeiro contato, pode parecer que o título nos diz da profissão exercida por Pedro Inácio, contudo, ao longo da narrativa, nos damos conta de que as contabilizações por ele realizadas não se dão no campo de sua atuação laboral.

No conto, estruturado em dez partes, as relações mediadas pelo dinheiro se configuram como fio condutor, sendo “Memórias do Contabilista Pedro Inácio” o texto do mineiro que mais claramente nos remete a Machado de Assis. A chave para a leitura da relação entre os dois autores começa já no título, uma referência a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e é reforçada por uma de suas epígrafes: “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”⁴⁹.

Acerca das epígrafes em Murilo Rubião, vale ressaltar o caráter duplo que assumem nos textos do autor, conforme defende Jorge Schwartz em *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, dissertação publicada como livro. Nela, dentre outros pontos, o teórico argumenta que as epígrafes em Rubião se conectam e interagem entre si, formando um texto que vai além daquele narrado pelos contos e que se perpetuaria por toda a produção muriliana, formando uma narrativa para além das narrativas individuais de cada conto.

Dentro dessa seara, Schwartz afirma que os trechos utilizados como epígrafe perdem o sentido que possuíam quando se ligavam ao texto de que faziam parte originalmente e passam a assumir um caráter novo, vinculado ao texto que abrem. Assim, nos contos murilianos, as epígrafes, em consonância com a ideia de sistema literário, funcionariam como

⁴⁸ Machado de Assis fazia, frequentemente, referência a pensadores da Antiguidade Clássica. No caso de Sêneca, cabe mencionar que o autor carioca também o referencia no capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que trata da “ideia fixa”, expressão a qual intitula esta sessão e de que trataremos mais detidamente a seguir.

⁴⁹ Trecho constante do capítulo XVII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Um verdadeiro encontro de feixes semânticos, cruzamento de um passado textual com um presente narrativo, fazendo da epígrafe uma entidade de permanente tensão. Ela sintetiza um jogo de tempos: recupera o passado (seu texto original) e se afirma no presente do novo texto, o qual adquire dimensão de futuridade na medida em que a epígrafe ocupa sempre um momento anterior a ele. Privilegiada por catalisar tempos narrativos em diversos níveis, aponta continuamente para o seu próprio passado, ao mesmo tempo que anuncia o texto que lhe segue, fazendo-se presente no ato de sua leitura (SCHWARTZ, 1981, p. 04).

Partindo dessa premissa, é interessante notar que, na modernidade, a personagem muriliana resolve fazer uso do mesmo modo de escrita de um “fantasma” do passado. É verdade que as memórias de Pedro Inácio não se localizam especificamente em qualquer tempo ou espaço nem são escritas por um defunto, no entanto, se desenrolam a partir de três eixos principais intimamente relacionados com o *Memórias póstumas de Brás Cubas*, primeiro romance de Machado de Assis regido decisivamente por ânimo satírico. Ao contrário do que lemos no romance, até por sua extensão, tais eixos se fazem presentes de maneira concentrada, saturada, no conto de Murilo Rubião. Os eixos de que falamos são o amor, a genealogia e a ideia fixa.

Na narrativa, a referência ao amor aparece antes mesmo do registro propriamente dito das memórias, na já mencionada epígrafe não bíblica, e é reforçada pela primeira frase do conto: “Ah! o amor” (RUBIÃO, 2013, p. 118). Pedro Inácio, o contabilista, começa, então, a registrar suas experiências na temática: Jandira, Dora, Aspásia... As mulheres, contudo, não são relembradas a partir do espectro de emoções que despertaram em Pedro Inácio.

No conto, assim como ocorre em outras narrativas de Murilo, a exemplo de “Bárbara”, as personagens são delineadas por um viés quantitativo, seja ele vinculado ao aspecto físico, seja ele relacionado aos objetos que lhe pertencem, não havendo a evidenciação de uma profundidade psicológica individual. Tal construção desemboca em uma conformação, já prenunciada por Machado de Assis, de interação entre as personagens ditada pelo estranhamento, pela reificação: “as relações humanas (amorosas e familiares), em Murilo, são sempre objetivadas pelo mundo da mercadoria” (CORRÊA, 2004, p. 77).

Reforçando essa percepção, agora especificamente acerca de “Memórias do Contabilista Pedro Inácio”, Jorge Schwartz afirma que

Cada uma das tentativas de relacionamento do herói é equacionada em termos econômicos, e a impossibilidade de uma realização afetiva faz com que os gestos amorosos sejam sempre mensurados em termos monetários. Deste modo, a pessoa nunca é identificada por aquilo que ela é, mas pelo que ela *custa* (SCHWARTZ, 1981, p. 35).

Ou seja, os amores de Pedro Inácio, assim como a Marcela de Brás Cubas, são contados, quantificados. E não apenas monetariamente: anos, chicletes, festivais de caridade, cabelos... Todas essas grandezas e miudezas, utilizadas em um escambo relacional, são mencionadas pelo narrador e servem como elemento de avaliação do custo x benefício das relações, inserindo o amor na posição de elemento de troca.

Processo similar se dá em “Anedota Pecuniária”. Sendo pelo tio, sendo pelos pretendentes das sobrinhas, o caso é que a resolução do conflito de interesse, que tem como foco a atenção das meninas, se soluciona a partir do elemento monetário, escancarando uma prática nada incomum na sociedade da época, revelando o caráter alienado e alienante que podem assumir as relações humanas debaixo das categorias reificadas, como a mercadoria, o dinheiro e o preço, que determinam a vida cotidiana da humanidade.

Pensando-se em um sentido genealógico, Pedro Inácio, que busca a todo custo entender a si enquanto indivíduo com base na história da família, poderia muito bem ser o filho que Falcão não teve. Nessa seara, podemos pensar no entrelaçamento e na continuidade das ações dessas personagens em uma perspectiva aproximada daquilo que escreve Lukács no ensaio “*Soljenitzin: Um dia na vida de Ivan Denisovitch*”:

O fato de que essa individualidade dos tipos, em última instância, é determinada social e historicamente se expressa precisamente na relação passado-presente-perspectiva de futuro. É justamente essa capacidade de os homens atuais brotarem, literariamente, das vivências do seu passado que traz, de modo mais concreto à superfície visível, a relação entre homem e sociedade vivida no interior de uma personalidade. Pois o mesmo passado – analisado historicamente – recebe em cada vida humana uma figuração variada: os mesmos acontecimentos são vividos de modo diferente por homens de origens diferentes, de situação diferente, de formação diferente, de idades diferentes etc. (LUKÁCS, 2018, p. 321).

Mas cremos que também o são de modo muito parecido quando falamos de representantes de uma mesma classe, guardadas as particularidades do avanço contraditório da história humana. O contabilista, além de descrever suas relações amorosas como mediadas por objetos adquiridos com dinheiro, contabiliza como consequência delas seu interesse pela genealogia da família e assume a determinação da hereditariedade sobre seu destino: “fiquei conhecendo a história dos meus ancestrais, o motivo da minha irresistível atração pelo amor e pela contabilidade. Antes não soubesse que meu sentimentalismo era hereditário!” (Idem, p. 118 e 119).

A partir desse trecho, a temática do conto muda de tom, indo do “amor comum” para o “amor justificado pela genealogia”. A relação de Pedro Inácio com essa temática tampouco é natural, verdadeira, original da personagem, transparecendo como uma ideia fixa da qual o narrador não consegue (ou não quer) se desfazer: “Deste-me, inefável Dora, o ofício mais cansativo do mundo” (Idem, p. 119).

Ele justifica, por exemplo, sua “mania de escrever” como oriunda de

certo antepassado, um alentejano beberrão, que chegou a escrever dez volumes sobre a utilidade das bebidas espirituosas e seis sobre a não hereditariedade do vício alcoólico.

Para maior entendimento destas memórias, devo ainda esclarecer que esse meu ancestral, José Antônio da Câmara Bulhões e Couto, morreu de desgosto ao descobrir que dois de seus bisavós tinham falecido em consequência de cirrose hepática. Não resistiu à derrocada de suas teorias e criou, assim, uma lamentável exceção entre os da minha honrada estirpe: foi seu único membro que não desapareceu vitimado pelo amor (Idem).

O trecho transcrito nos aponta alguns elementos que dão pistas de que talvez a genealogia trazida à tona no conto não seja apenas a do narrador. O ancestral beberrão é europeu, mais especificamente um português de Alentejo, mesma região na qual nasceu Vasco da Gama, navegador com papel preponderante na descoberta do caminho marítimo para as Índias, tendo comandado a expedição que saiu de Lisboa em 1497, contornou o continente africano e chegou à Ásia, um dos grandes marcos do período que posteriormente ficou conhecido como o das Grandes Navegações e no qual também se insere a chegada dos portugueses no atual território brasileiro.

Ademais, o longo nome do ancestral de Pedro Inácio, a possibilidade de escrever volumes e mais volumes sobre bobagens e teorias sem fundamento, morrendo de desgosto ao ver derrubadas as suas proposições “científicas”, demonstram que José Antônio da Câmara Bulhões e Couto é um legítimo representante da elite colonial. O conto não deixa claro se ele chegou a pisar no Brasil, mas não há dúvidas de que sua prole, em algum momento, veio parar nos locais que serviram ao pacto colonial. Ao contrário de Brás Cubas e de Falcão, José Antônio da Câmara Bulhões e Couto teve filhos.

Feita essa apresentação, Pedro Inácio fala de outro de seus parentes, Basílio da Câmara Bulhões e Couto, “piedoso bispo, cujos milagres cronistas portugueses, os mais sérios, registraram” (Idem). Sua morte, segundo Pedro Inácio, foi motivada pelo amor não correspondido por uma chinesinha pagã, a qual conheceu quando, “vindo das Índias, de volta a Portugal, o navio em que viajava foi assaltado por piratas chineses, que levaram a tripulação

para a China” (Idem). A menção ao ancestral do alto escalão da Igreja Católica e sua interação com populações não cristãs também parece apontar, por meio de uma sátira nada velada, para um passado que não pertence apenas ao narrador.

Conforme as gerações de antepassados vão se tornando mais próximas, mais claras também ficam as referências à realidade de um Brasil assentado no tripé do sistema colonial, qual seja, a grande propriedade monocultora, a mão-de-obra escrava e a produção para o mercado externo, porém com aparentes requintes de metrópole:

Mas de todos os Bulhões o mais notável foi o meu tataravô Pedro Inácio, cujo nome herdei.

Um lírico, o meu tataravô Pedro Inácio! Usava fraque, monóculo, e todas as tardes reunia os escravos da fazenda para ouvi-lo recitar os clássicos franceses. E tamanha era sua estima pelas artes que a seus escravos deu nomes de pintores, músicos e poetas (Idem, p. 120).

Esse lírico ancestral, cujas ideias não poderiam estar mais fora de lugar, morre, já idoso, tentando encontrar o amor:

Certa ocasião, pernoitando em uma fazenda de parentes, onde moças bonitas e alegres passavam férias, coincidiu que o quarto dado a meu avô Pedro Inácio ficasse junto de um dos quartos ocupados por aquelas. E como as paredes dos aposentos não chegassem até o teto, alta noite, ele as escalou. Contudo, não logrou sucesso em seu intento. Não contara com uma despensa estreita que separava seu quarto do das moças.

No dia seguinte, encontraram-no morto, vitimado por uma fratura na espinha. Morrera gloriosamente, buscando o amor, entre queijos e cebolas (Idem).

A morte gloriosa aos olhos do narrador, nos faz questionar: quem seria o mais decadente? Avô ou neto?

Nesse momento, é preciso olhar atentamente para a personagem que encarna o tataravô de Pedro Inácio e para a forma como se dá sua morte. Ele, que tem justamente o mesmo nome do narrador do conto, condensa, em sua postura de proprietário, o conflituoso binômio lirismo x violência, em que o primeiro termo tenta dar contornos eruditos ao segundo, substantivo que remonta a atitudes dentre as mais primitivas da humanidade. A morte do antepassado, ao contrário do que ele possivelmente esperaria e de como a encara seu descendente, nada tem de gloriosa, nos revelando, com tom farsesco, a condição decaída desse proprietário que camuflara crueldade sob manto de sapiência.

Pedro Inácio relembra, ainda, dois irmãos de seu tataravô: Acácio e Paulo. O primeiro viajou o mundo ao lado da bela amante cantora de óperas, morrendo em Roma, abandonado pela mulher depois de ter gastado sua fortuna em presentes e joias. O segundo despendia o tempo em jogatina, contando histórias devassas e se envolvendo com escravas, tendo sido, por isso, banido das crônicas da família.

Pedro Inácio, em tom irônico, comenta que Paulo fora lesado quando da partilha da herança, ficando sem terras, mas com as “melhores negras” (Idem, p. 121). Nesse ponto, mais uma vez, é possível relacionar a mulher com sua quantificação e em um contexto ainda mais desumano, no qual pessoas eram, de fato, comercializadas enquanto objetos. Na narrativa, Pedro Inácio registra que, acometido pela lepra, Paulo alforriou as escravas, mas essas “não o abandonaram e até a sua morte proveram o sustento dele” (Idem). No trecho, novamente parece haver uma mistura entre a narrativa individual da personagem e a narrativa de formação do Brasil. Antes e depois da abolição, foi a força de trabalho de matriz africana que gerou grande parte da riqueza, seja no campo, seja nas cidades nascentes.

Ademais, esse ponto outra vez rememora a cultura do favor no Brasil, contudo, aqui, sua representação ocorre, em certo sentido, de maneira invertida: o homem branco de família rica e origem europeia é quem se torna o agregado. Essa construção, que foge à lógica mais óbvia relativa às relações de dependência, é, justamente, caracterizadora da sátira, que se utiliza da inversão de papéis para tornar visível aquilo que não aparece de maneira nítida na superfície social.

O conto sofre, então, uma reviravolta na estrutura narrativa que vinha seguindo e Pedro Inácio percebe que não logrará concluir “suas memórias” pois descobre não ser filho consanguíneo de seus pais. Essa descoberta nos parece apontar para a possibilidade de uma mudança de postura, de tomada de consciência, pois Pedro Inácio não é filho legítimo da classe a que sempre julgou pertencer. Tal movimento, entretanto, não ocorre, dando lugar a outras preocupações:

Tomei conhecimento dessa incômoda revelação por acaso, dias atrás, quando discutia as minhas teorias sobre hereditariedade com o médico que assistiu ao parto de minha suposta mãe. Disse-me, num momento em que ele não conseguia contestar meus argumentos, que eu apenas substituíra um aborto.

Como a minha mãe verdadeira não tivesse sobrevivido ao meu nascimento – explicou-me o médico – e fosse difícil saber entre tantos homens que frequentavam a sua casa, qual seria meu pai, trocaram-me pelo feto da minha mãe adotiva (Idem, p. 121).

O trecho insinua que a mãe verdadeira de Pedro Inácio seria, assim como Marcela, prostituta e por essa genealogia o narrador pouco parece se interessar, demonstrando maior preocupação com o fato de não ter podido comprovar as próprias “teorias científicas” ou saber a origem de sua calvície e de sua vocação para o amor. No entanto, o que mais arrasa Pedro Inácio são os seis contos, duzentos e trinta e cinco mil e quinhentos réis gastos com os estudos genealógicos, dando-lhe “vontade de destruir o mundo” (Idem, p. 122).

Muito mais do que por si enquanto homem e por seu processo histórico, o narrador se interessa pelo cientificismo determinista financiado pelo dinheiro e que o faria ter razão. Assim, o conto desvela um processo que, mais uma vez, é desumanizador, pois, nele, “há um determinismo comportamental, que se aplica por hereditariedade e que integra o homem a uma genealogia circular. Na medida em que a hereditariedade forja o elemento previsível no desempenho das ações da(s) personagem(s), os traços diferenciais dos indivíduos se diluem” (SCHWARTZ, 1981, p. 34).

Os parágrafos finais do conto reforçam essa desumanização da qual o narrador está imbuído. Ele, em uma cena que nos lembra o reencontro de Brás Cubas com Marcela e Eugênia⁵⁰, revê Dora em uma esquina (teria ela, também, se tornado prostituta?). Os dois conversam brevemente e ela lhe revela que acabara de sair de um sanatório, “onde deixara encerrado todo o sonho de levar a existência bailando para os homens” (Idem, p. 123). Ao chegar em casa, Pedro Inácio diz sentir remorso por não ter consolado Dora e de não ter lhe falado que também era infeliz, no que parece ser o primeiro momento de humanização da personagem em todo o conto. Contudo, mesmo nessa situação, Pedro Inácio não consegue conter a necessidade de obter algum tipo de lucro das relações nas quais se insere: “Foi uma tarefa dura a de refrear minha curiosidade em saber quanto lhe custara a estada no sanatório, talvez bem mais do que meus estudos de genealogia” (Idem).

O conto termina assim e o leitor talvez se pergunte onde está o elemento fantástico que tão fortemente caracteriza Murilo Rubião nessa narrativa. Para adentrarmos nessa questão, nos valem daquilo que diz Guilherme Alves da Silva acerca de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na dissertação *Do saudosismo à palidez: a sátira e suas facetas das memórias de*

⁵⁰ No capítulo 158 de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, “Dois Encontros”, o defunto autor nos conta que, em um mesmo dia, viu morrer em um hospital a bela Marcela e encontrou Eugênia a receber esmolas em um cortiço. “Esta, ao reconhecer-me, ficou pálida, e baixou os olhos; mas foi obra de um instante. Ergueu logo a cabeça, e fitou-me com muita dignidade. Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista. Cortejou-me e fechou-se no cubículo. Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. Foi com esta impressão profunda que cheguei ao hospital, onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrepita...”

Machado de Assis às recordações de Lima Barreto”: “A simples apresentação da genealogia pelo próprio detentor da narrativa faz emergir, na aparência fenomênica do gosto caprichoso por uma rica linhagem familiar, a verdade de uma vida composta por falseamentos desde a sua gênese” (SILVA, 2021, p. 109).

Ora, nesse conto, como em “Anedota Pecuniária”, o aspecto fantástico é aquele da própria vida e, por isso mesmo, seus desfechos quebram a expectativa do leitor que talvez aguarde por um final literariamente construído. Neles, ao contrário de como se dá a construção narrativa dos textos analisados no primeiro capítulo desta tese, em que o caráter fantástico, em uma primeira leitura, se sobrepõe ao caráter satírico, a sátira invade completamente o campo do fantástico, tamanha a saturação do inacreditável que permeia as relações sociais neles explicitadas.

Ou seja, o fantástico e o absurdo de “Anedota Pecuniária” e “Memórias do Contabilista Pedro Inácio” residem na representação ao mesmo tempo ampliada e condensada das relações e das fraquezas humanas que, ao serem saturadas em uma forma narrativa curta e de poucas mediações, demonstram seu caráter fortemente satírico.

Nos dois textos analisados neste capítulo, as relações humanas são quantificadas, contabilizadas, mediadas pelo “vínculo dos vínculos”. No mundo dessas relações, o dinheiro é ser onipotente e onipresente, e é por isso que, para abrir as memórias do contabilista, só a epígrafe bíblica não bastava. Era preciso, na explícita referência à produção machadiana, quantificar o amor e Marcela. Era preciso, como Macêdo fez com o canário, “pagar-lhe o preço”. Era preciso mostrar que capital é trabalho (do outro) armazenado.⁵¹ E não pode haver, ao elemento da sátira que tratamos neste capítulo, melhor imagem do que a do depósito, onde se armazena o acúmulo, todo acúmulo que é sobra, ainda que de vazio.

O amor de Falcão ao dinheiro pelo que é em si, e não pelo que ele pode comprar; a necessidade constante de lucrar; a coleção de moedas que o fazem permitir o matrimônio da segunda sobrinha; a genealogia de Pedro Inácio; a sucessão de nomes de ex-namoradas; a contabilização infundável de gastos; as próprias e infundadas memórias... São todos exemplos da “ideia fixa” daqueles que acumulam o acúmulo. Em verdade, assim como os narradores de “Ideias de canário” e “Teleco, o coelhinho”, Falcão e Pedro Inácio colecionam.

Sendo “ideias fixas”, suas coleções nunca estão completamente prontas e, por mais saturados de situações e relações objetificadas que possam estar, paira-se, sempre, a sombra da

⁵¹ Referência a expressão trazida por Marx no texto “Ganho de Capital” de seus *Manuscritos econômico-filosóficos*.

insuficiência, da inconclusão. Saturam, por si e até não mais poder, algo que já é excesso. Justamente por isso, a satirização de suas figuras não carece de revelação e não se camufla sob a fantasia da primeira camada do texto. São, os dois, criadores e criatura da própria sátira. Aqui, o contraste e o combate abertos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Difficile est satiram non scribere*⁵².

Juvenal

Machado de Assis e Murilo Rubião foram homens de seus tempos e de seu país. Cada um a seu modo, mas integrantes e partícipes do sistema literário de uma nação que até hoje teima em reconhecer que há certas coisas “fora do lugar”, os dois se propuseram a pensar o Brasil por meio das vivências de suas personagens, sejam elas seres sem esperança de alteração dos destinos humanos, sejam elas burgueses em sua melhor forma apologética. Fora dos modelos “transplantados” da Europa, sem impelir à realidade brasileira a quase obrigatória “cor local”, Machado e Murilo nos deram elementos para conhecer um pouco mais de nossa sociedade e de nossos contraditórios progresso e processo histórico. Eles, ligados por denominadores comuns capazes de nos fazer reconhecer as notas dominantes da modernização periférica, deram alguns e importantes passos no caminho da transfiguração da realidade que ainda na atualidade temos dificuldades para conhecer.

Nossa proposta de contribuição para o estudo dos dois contistas, considerando suas interrelações no âmbito do sistema literário, se deu a partir de um caminho ainda pouco explorado no campo da pesquisa literária brasileira, qual seja, investigar a conformação satírica, para além da bastante comentada ironia, em perspectiva comparada das duas obras, na produção de Machado de Assis e Murilo Rubião. Aqui, ao contrário do que já se fez, por exemplo, buscando-se vincular textos machadianos à vertente da sátira menipeia e da tradição luciânica, nossa ideia foi encontrar elementos próprios de uma sátira precipuamente pautada nos contornos da transição da realidade nacional do século XIX ao século XX. Nesse ponto da história, concentraram-se decisivas transformações econômicas, sociais e culturais, mas muito de atraso ainda restou, conformando um avanço que também é estagnação.

Atentos à sociedade em que viviam e ao chão histórico em que pisavam, mas também à produção literária que os antecedia, os dois autores construíram suas obras a partir de uma complexa contribuição de textos universais, a exemplo dos bíblicos e dos filosóficos. Assim, por mais que seus textos se refiram ao Brasil, nota-se que eles se referem, antes de tudo, àqueles que “fazem a própria história”. Suas narrativas revelam, pois, também algo de mais profundo e que habita no âmago da humanidade, em um jogo complementar entre o que é, a um só tempo,

⁵² “Difícil é não escrever sátira”.

local e universal. Seus contos são sobre o mundo, mas são, especialmente, recortes dos momentos de embate dos homens com esse mundo, em última instância, hostil.

Transfigurar esses embates pede do autor escolhas estéticas e, nos casos de Machado de Assis e Murilo Rubião, observamos a repetição de escolhas que, quando combinadas, parecem formar uma espécie de caleidoscópio nem sempre agradável à vista, mas que possivelmente se configure com contornos satíricos particulares de nosso processo de modernização, ainda que nenhum dos dois autores tenha escrito, pura e simplesmente, sátiras no sentido estrito do termo.

No rol das escolhas que observamos estar presentes nos dois autores a partir dos pressupostos extraídos de “A questão da sátira”⁵³, optamos por explorar três aspectos que julgamos constituir o cerne da formulação satírica própria de Machado e Murilo no contexto do sistema literário: o uso de elementos fantásticos, a escolha da forma conto e a saturação narrativa dentro dessa curta maneira de se contar um pedaço da vida. Combinados, tais aspectos formam um amálgama capaz de satirizar um grupo social que, ainda assim, acaba por ser o leitor principal dos textos que têm nele o vórtice de sua sátira. Estaria aí, pois, a particularidade da construção satírica de Machado de Assis e Murilo Rubião.

Essa construção, por assim dizer, “camuflada” e que, portanto, nem sempre propicia o “combate aberto” de que fala Lukács, nasce exatamente dos três elementos de que falamos há pouco, mas, agora, cabe citá-los de trás para frente. Isso porque, para dar a ver as fraquezas humanas, para criticar e combater a configuração social vigente, é preciso exagerar, saturar nos textos essas condições. No entanto, fazê-lo de maneira explícita, na arena em que comumente atua a sátira, possivelmente espantaria parcela significativa do público leitor, especialmente no caso machadiano. Além disso, tal explicitação talvez acabasse por tornar, no caso brasileiro, a sátira “menos satírica”, visto que, em nosso processo histórico e formador, jamais se concretizaram grandes rupturas tais quais as observadas ao longo do caminho histórico da burguesia europeia em ascensão.

Assim, a saturação ocorre, mas, por meio da criação de uma história abaixo da história nos contos: a superfície imediatamente visível no texto é instigante, interessante de ser lida, a sátira, oculta sobre a primeira camada, nem sempre é vista a olho nu e demanda certa tomada de consciência para ser captada em toda sua força. A esse aspecto, soma-se o espectro. Nos autores, a utilização dos elementos fantásticos nas narrativas desempenha um papel duplo: ao mesmo tempo que distrai o leitor na história de superfície que aparentemente se descola do mundo real, fornece a chave de leitura para o texto oculto. Completa-se, assim, o uroboro que

⁵³ “(...) a matéria da sátira é a vida social” (LUKÁCS, 2011, p. 169); “a sátira não é um gênero literário, mas um método criativo” (Idem, p. 189).

encerra esse intrincado caleidoscópio: em um mundo em que as falhas de toda uma classe já estão acentuadas na vida mesma, a saturação do real beirou fantástico; em mundo em que os acontecimentos banais são atravessados pelo fantástico que há nas relações da modernidade, a sátira já é muito daquilo que é experienciado.

Ao nos depararmos com essa sequência de amarrações estéticas, nos damos conta de que não é mais possível aceitar, pura e simplesmente, a configuração fantástica, de nos mantermos eternamente no campo da hesitação. A partir da leitura desses textos, o real é posto em perspectiva, entende-se que a realidade em que se vive não deveria ser a única possível, dando espaço ao autoquestionamento da humanidade. A sobreposição entre essência e aparência demanda a tomada de decisão. E é justamente nesse momento em que, com contornos fantásticos, ganha forma a sátira, a qual aspira, em última instância, a construção de um indivíduo capaz enxergar as tramas que compõem o tecido da vida.

Assim, por meio desse método criador que não quer fornecer respostas prontas e acabadas, sujeitos malandros e apáticos, representantes ou aspirantes à classe média, rodeados pelas contradições do processo modernizador e que estranham o mundo que os cerca, se tornam personagens de um pastiche encarado com seriedade pelas instituições e estruturas decadentes que compõem a sociedade que se satiriza. Para colocar em relevo tal conformação social e, em última instância, satirizá-la, os autores, a partir de narrativas contadas com naturalidade e que se esquivam do tom moralizante, desmascaram, por meio de suas personagens, as fraquezas desses homens que se pretendem importantes. É por se pretenderem maiores do que realmente são que tais personagens tornam-se, por si mesmas, objetos da sátira.

Nesse sentido, utilizamos a síntese proposta por Ana Laura dos Reis Corrêa e Elisabeth Hess em *“Não é esse o ofício dos deuses?” A sátira e o tamanho real dos grandes homens do exílio em Marx e Machado de Assis*, que nos parece traduzir de maneira ajustada o papel da sátira no contexto abordado neste trabalho:

Considerando-se essa conformação satírica, é possível perceber a potência realista e desfeticizante da sátira frente à hostilidade do capitalismo ao desenvolvimento das potencialidades humanas. Sem a moralidade e a tragicidade da ideologia romântica, e poderíamos dizer ainda, em relação a um momento histórico posterior a Marx, sem o fatalismo naturalista, o conflito entre o sujeito e o mundo pode ser configurado pela sátira como unidade contraditória que exige superação, mas sem se render ao idealismo deformante nem à resignação determinista. A sátira seria então uma forma serena, isto é, inteligível (e, não, irracional ou positivista) de libertar-se de uma condição anterior e abrir-se para uma perspectiva de devir emancipatório (CORRÊA & HESS, 2019, p. 11).

E é nesse contexto de modificação em relação àquilo que os precedeu que Machado e Murilo escreveram, calcados em um modo criador entendido, muitas vezes, como gênero defeituoso, também contos taxados de não plenamente realizados. São eles, em seus aparentes defeitos, que trazem à tona a desagregação, a decadência e as contradições da vida social brasileira em um contexto de recrudescimento da modernização e do sistema capitalista.

É importante ressaltar que os “defeitos” representados nas obras estão, antes, na vida em si mesma. Para que deles nos demos conta e em relação a eles possamos prosseguir, não basta sua reprodução como mera cópia, sendo necessária a criação de uma segunda realidade, fiel, mas intensiva, concentrada, em relação à primeira. Esse processo, por meio da literatura, pode se dar por diversos caminhos e, conforme debatido aqui, cremos ser a construção satírica uma dessas possibilidades.

A partir da saturação das falhas vivas e vividas, no espelho se desenha o reflexo que não tem original. Nesse processo, em que pátria e sistema estão formação, constrói-se, de forma ajustada à nação que os românticos se sentiam na obrigação de criar, a literatura que jamais se configuraria com a única e exclusiva importação dos modelos vindos de fora e travestidos de “cor local”. É por termos ousado escrever uma literatura de caráter desfeticizante que pudemos construir uma literatura verdadeiramente nossa, onde estamos e nos vemos, ainda que sem o imediato contraste.

Quando iniciamos as investigações acerca da sátira, não imaginávamos o campo amplo em que iríamos adentrar. Tendo diversas vertentes relacionadas a ela como gênero, considerando-a como modo compositivo, seu espectro se amplia ainda mais, desembocando em estreita relação com construções estéticas que, por si só, também valeriam teses inteiras, a exemplo do fantástico e do grotesco. É por isso, então, que escrevemos, aqui, não uma conclusão, mas considerações finais, conscientes de que este trabalho foi muito mais começo do que fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRIGUCCI JR. Davi. *O sequestro da surpresa*. 1998. Disponível em: <http://jornalderesenas.com.br/resenha/o-sequestro-da-surpresa/>. Último acesso em 20 de outubro de 2022.

_____. *O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo*, 1974. Disponível em: <https://murilorubiao.com.br/index.php/artigos/o-magico-desencantado-ou-as-metamorfoses-de-murilo-davi-arrigucci-jr-vr2>. Último acesso em 31 de julho de 2023.

ASSIS, Machado de. *Instinto de Nacionalidade*: notícia da atual literatura brasileira. 1873. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Último acesso em 23 de outubro de 2023.

_____. *Todos os romances e contos consagrados*. Volumes 2 e 3. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

AZEVEDO, Silvia Maria. “O grotesco em Machado de Assis: uma leitura de *A causa secreta*”. In: *Trans/Form/Ação*, v. 11, São Paulo, 1988, p. 77 – 88.

BASTOS, Hermenegildo José. *Literatura e Colonialismo*. Rotas da navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião. Brasília: Edunb/ Editora Plano, 2001.

BERCHEZ, Amanda. *O fantástico caso de Murilo Rubião na história da literatura brasileira*. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/criticahistorica/article/download/10938/pdf>. Último acesso em 20 de setembro de 2022.

BORGES, Gabriel Rodrigues. *A história de aflições no itinerário da literatura brasileira: realismo e genealogia entre Machado de Assis e Murilo Rubião*. Dissertação de Mestrado. Brasília: TEL/ IL/ UnB, 2013.

BORGES, Thiago Roney Lira Borges & CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “O trabalho estranhado no espelho da Taberna Minhota: reificação e fetichismo no realismo de Murilo Rubião”. In: *Cerrados*, Brasília, n. 47, p. 217-233, dez. 2018.

BOSI, Alfredo. “O duplo espelho em um conto de Machado de Assis”. In: *Revista Estudos Avançados* 28 (80), 2014.

CANDIDO, Antonio. “Introdução”. In: *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000, pp. 23 – 37.

_____. “O indivíduo e a pátria”. In: *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750 – 1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, pp. 327 – 362.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH/USP, 1999.

_____. “Esquema Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3923654/mod_resource/content/3/Antonio%20Candido%20-%20Esquema%20de%20Machado%20de%20Assis.pdf. Último acesso em 16 de março de 2023.

_____. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017a.

_____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017b.

CHICOTE, Francisco García. “Sátira em Marx y Engels”. In: *Cerrados*, Brasília, n. 47, p. 58-78, 2018.

_____. “Sobre ‘Los grandes hombres del exilio’, de Karl Marx y Friedrich Engels. In: *Exlibris*, Buenos Aires, n. 4, p. 531-536, 2015.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em ‘Teoria do medalhão’ e ‘O emplasto’”. In: *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 31-47, 2015.

_____. “Sátira e alienação na construção do narrador não confiável em Goethe e Machado de Assis”. In: *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 194-202, jan./jun. 2020.

_____. “No meio daquele cemitério brincava um raio de sol”: sátira e malandragem em um conto de Machado de Assis. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/1943/429>. Último acesso em 20 de setembro de 2022.

_____. *Na “Estrada do Acaba Mundo”: fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião*. 241p. Tese (Doutorado). IL, UnB, Brasília, 2004.

_____. Entre o “decifrado” e o “mal decifrável”: a problemática de narrar ou descrever nos contos “O empréstimo” e “O tesouro”. In: MORAES, Andrea Pereira; MOREIRA, Luciano Accioly Lemos & MAGALHÃES, Belmira (Org.). *Estética e crítica literária: reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

_____. A questão da sátira e a figuração do humanitismo em “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. Disponível em: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/interlitteras/article/view/7134/6381>. Último acesso em 08 de julho de 2023.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis e HESS, Bernard Herman. “Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética”. In: *Teoria e Prática da Crítica Literária Dialética*. BASTOS, Hermenegildo e ARAÚJO, Adriana (Organizadores). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

_____. “Termos-chave para a crítica estética marxista”. In: PEREIRA, Paola Masieiro; VILLAS BÔAS, Rafael Litvin (Org.). *Cultura, Arte e Comunicação* – caderno 2. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis e HESS, Elisabeth. “*Não é esse o ofício dos deuses?*” A sátira e o tamanho real dos grandes homens do exílio em Marx e Machado de Assis. In: *Signótica*, 2019, v.31:e56735.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

COUTINHO, Fernanda Freire. *Para este mundo “tremendamente tedioso”, algo que “não lhes cabia na imaginação”*. Reflexões sobre o fantástico moderno e o realismo mágico a partir de contos de Murilo Rubião e Gabriel García Márquez. 161 f. Dissertação. Instituto de Letras – IL, Universidade de Brasília – UnB, Brasília, 2012.

HOFFMAN, E.T.A. *O Homem da Areia*. Disponível em: <http://www.rieseberg.com/2009/11/o-homem-da-areia-eta-hoffman.html>. Acesso em 1º de março de 2023.

FAORO, Raymundo. *A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FONSECA, Daniel Gomes da. *Em torno da ironia: análise de “Dom Casmurro” de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH, USP, 2015.

FRAIETTA, Eugênia. *O não trabalho no arranjo narrativo dos contos de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: FL, UFG, 2012.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Disponível em: https://conteudos.files.wordpress.com/2016/02/ensaio-o-estranho_freud.pdf. Último acesso em 26 de fevereiro de 2023.

_____. *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Disponível em: http://lotuspicanalise.com.br/biblioteca/Sigmund_Freud_O_Infamiliar.pdf. Último acesso em 1º de março de 2023.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. 1ª Ed. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOTLIB, Nádia Battela. *Teoria do conto*. 1990. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/2538777/mod_folder/content/0/Nadia%20Battela%20Golib%20-%20Teoria%20do%20Conto.pdf?forcedownload=1. Último acesso em 24 de março de 2023.

HOFFMAN, E.T.A. *O homem da areia*. Disponível em: <http://www.riesemberg.com/2009/11/o-homem-da-areia-eta-hoffman.html>. Último acesso em 10 de maio de 2023.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LEONEL, Maria Célia de Moraes & SILVA, Fabiola Maceres. *A estrutura do grotesco no conto Petúnia, de Murilo Rubião*, 2012. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25900>. Último acesso em 17 de dezembro de 2017.

LINS, Álvaro. “Sagas de Minas Gerais”. In: *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LÖWY, Michael. “The current of Critical Irrealism: ‘A moonlit enchanted night’”. In: *Adventures in Realism*. 2007, pp. 193 – 206

LUKÁCS, György. “O romance histórico do humanismo democrático”. In: *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011a, pp. 307 - 422.

_____. “Franz Kafka ou Thomas Mann?” In: *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília LTDA., 1969, pp. 77 – 133.

_____. “Grande Hotel ‘Abismo’”. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lukacs/1933/mes/91.pdf>. Último acesso em 16 de setembro de 2022.

_____. COUTINHO, Carlos Nelson; NETTO, José Paulo (Org.). *Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932 – 1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011b.

_____. COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. “*Soljenitzin: Um dia na vida de Ivan Denisovitch*”. Tradução de Bernard Herman Hess. In: COTRIM, Ana (Org.); COTRIM, Vera (Org.). *Todo poder aos soviets! A Revolução Russa 100 anos depois*. Rio Grande do Sul: Zouk Editora, 2018, p. 317 – 335.

_____. “Trata-se do realismo!” In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

_____. “Estudios sobre el ‘Fausto’”. In: *Realistas Alemanes del siglo XIX*. Barcelona: Ediciones Grijalbo S.A., 1970, pp. 343 – 448.

HUTCHEON, L. Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l’ironie Poétique – *Révue de théorie et d’analyse littéraires*.. avril/1981. n. 46, Seuil. p. 140-155.

MACHADO, Ricardo Batista. *O realismo e o sentido de unidade em “Papéis avulsos”, de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado. Brasília: TEL/ IL/ UnB, 2017.

MARQUES, Fernando. “O grotesco nos contos fantásticos de Murilo Rubião: análise de *Os comensais*”. In: *Miscelânea – Revista de pós-graduação em Letras*, Assis, v. 7, jan./jun.2010, p. 62 – 76.

MARX, Karl. “Trabalho estranhado e propriedade privada”. In: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2014, p.79 - 90.

_____. “Dinheiro”. In: *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo editorial, 2014, p. 157 - 161.

_____. “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”. In: *O Capital* – Livro 1. São Paulo: Boitempo editorial, p. 204 – 218. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2547757/mod_resource/content/1/MARX%2C%20Karl.%20O%20Capital.%20vol%20I.%20Boitempo..pdf. Último acesso em 16 de agosto de 2022.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

MAUPASSANT, Guy de. *O Horla*. Disponível em: <http://www.riesemberg.com/2006/10/o-horla-guy-de-maupassant.html>. Último acesso em 16 de junho de 2023.

NOGUEIRA, Vilmária Chaves & SILVA, Antonia Marly Moura. “Reflexões sobre o disforme e o grotesco em ‘Bárbara’, conto de Murilo Rubião. In: *Revista Graphos*, vol. 23, nº 1, 2021, UFPB/PPGL.

OTSUKA, Edu Teruki. “Lukács, realismo e experiência periférica (anotações de leitura)”. In: *Literatura e Sociedade*. Número 13. São Paulo, USP, 2010.1.

PAIVA, Carlos Henrique Assunção. “A Burocracia no Brasil: as bases da administração pública nacional em perspectiva histórica (1920-1945)”, 2009, p. 775 a 796. Disponível em <https://www.scielo.br/j/his/a/9k9RDYV5Jsx8N48tx7hC8vr/?format=pdf&lang=pt>. Último acesso em 29 de outubro de 2023.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Novas teses sobre o conto”. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUINTERO, Ruben. Introduction: Understanding Satire. In: QUINTERO, Ruben (org.), *A Companion to Satire*. Oxford: Blackwell, 2007, p. 1-11.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. « Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage ». In : *Situations, I: essais critiques*. França, Éditions Gallimard, 1947.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

SERELLE, Márcio. “A ironia fantástica”. In: *Itinerários*, n. 19, 2002, p. 35 – 42.

SILVA, Eliane da Conceição. “O conto de Machado de Assis a partir de uma perspectiva sociológica. In: *Miscelânea*. Vol. 4. Unesp, jun./nov.2008.

SILVA, Guilherme Alves da. *Do saudosismo à palidez: a sátira e suas facetas das memórias de Machado de Assis às recordações de Lima Barreto*. Dissertação de Mestrado. Brasília: Poslit, UnB, 2021.

SILVA, Tiago Ferreira da. “*Franjas de algodão em mantos de veludo*”: *apropriação irônica e realidade histórica nos contos de temática religiosa de Machado de Assis*. Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 5 de julho de 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

WEBER, Max. *O que é a burocracia*. Conselho Federal de Administração. Disponível em: https://cfa.org.br/wp-content/uploads/2018/02/40livro_burocracia_diagramacao.pdf. Último acesso em 22 de outubro de 2022.

WISNIACKI, Flavio. A la búsqueda del realista (Una lectura de Kafka a partir de la ontología de Lukács). In: VEDDA, Miguel (Org.). *György Lukács y la Literatura Alemana*. Buenos Aires: Herramienta, 2005.