

A questão da sátira e a figuração do humanitismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*



Ana Laura dos Reis Corrêa

Universidade de Brasília, Brasil

Fecha de recepción: 15/8/2019.

Fecha de aceptación: 23/8/2019.

Resumo

Este texto procura responder, de forma inicial, a questões propostas pelo recorrente modo de composição da narrativa adotado por Machado de Assis, mais visivelmente, após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* em 1880. Em nossa hipótese, tal modo de compor alcança um potente efeito realista, ao se alicerçar no método criador da sátira. A presença da sátira na obra de Machado de Assis já foi estudada por diversos de seus críticos, sendo entendida como uma filiação formal à sátira menipeia e à tradição luciânica, mas não como uma alavanca para erguer o realismo de suas obras. Encontramos no texto de G. Lukács “A questão da sátira” uma problematização que nos pareceu consistente, instigante e adequada para examinar o lugar da sátira na composição das *Memórias póstumas*, especialmente no que diz respeito ao contraste imediato entre essência e fenômeno exigido pela figuração satírica. Como não é possível, neste artigo, abarcar de forma detalhada a totalidade do romance de Machado, elegemos o Capítulo CXVII “O Humanitismo”, como objeto de análise, pois, pela sua profunda articulação com o conjunto da narrativa, pode nos dizer muito sobre a presença da sátira como método criador que garante o alcance realista da obra como um todo.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Humanitismo; sátira; realismo.

The question of satire and the figuration of humanitism in *Memorias póstumas de Brás Cubas*

Abstract

This text tries to answer, first of all, to questions proposed by the recurrent mode of composition of the narrative adopted by Machado de Assis more visibly after the publication of *Memorias póstumas de Brás Cubas*, in 1880. According to our hypothesis, this mode of composition achieves a powerful realistic effect upon being founded on the creative method of satire. The presence of satire in the work of Machado de Assis has already been studied by various critics of his, who understood it as a formal affiliation to the menipean satire and Lukács' tradition, but not as a lever to erect the realism of his works. We find in the text of G. Lukács "The question of satire" a problematization that we found consistent and adequate to examine the place of satire in the composition of posthumous memories, especially in what it says about the immediate contrast between essence and phenomenon required by satirical figuration. As it is not possible in this article to cover in detail the totality of Machado's novel, we chose chapter CXVII, "humanitismo", as an object of analysis, because, because of its deep articulation with the narrative as a whole, you can tell us a lot about the presence of satire as a creative method that guarantees the realistic scope of the work as a whole..

Keywords: Machado de Assis; *Memorias póstumas de Brás Cubas*; Humanism; satire; realism.

Difícil é não escrever sátira
Juvenal, Roma, século I

1. A sátira como problema

Em seu texto sobre a sátira,¹ Lukács (2011) afirma que, no período da ascensão burguesa, momento em que a burguesia era ainda uma classe revolucionária, foram produzidas obras satíricas de enorme relevância –basta lembrar Swift e Voltaire para se ter ideia da potência efetiva da sátira no âmbito do realismo–; também na fase que antecede a Revolução de 1848, houve uma significativa retomada da literatura francesa do século anterior. Apesar disso, a teoria literária burguesa alemã mais avançada (Schiller, Hegel, Vischer) não apenas negou à sátira a atenção que ela efetivamente exigia, quanto a exilou numa época distante da história da humanidade quando ainda não havia burguesia revolucionária ou a reduziu a um gênero menor, quando se tratava de lidar com sátiras contemporâneas, restringindo o problema da sátira a uma questão estritamente formal, na esfera dos gêneros literários, que resultava no apagamento do conteúdo social e histórico da sátira. Em seu ensaio, Lukács investiga precisamente este problema

¹ Neste tópico será feita uma apresentação das ideias que julgamos centrais no debate sobre a sátira a partir desse texto de Lukács, dessa forma, muitas de suas formulações serão retomadas de forma indireta sem a citação imediata, uma vez que todas elas remetem ao texto referenciado nesta nota.

da sátira –apesar de existirem grandes obras satíricas no século XVIII, a teoria literária burguesa desse período em diante rejeita a sátira, entendendo-a como um gênero defeituoso–; diante dessa questão, Lukács procura demonstrar que esse “apesar” é na verdade um “porquê”. A estética burguesa, em sua apreensão teórica da sátira, teria necessariamente que esbarrar nos limites históricos de sua época:

Neste terreno, tais limites são o idealismo filosófico e o interesse de classe de uma burguesia que, para realizar seus objetivos classistas, renuncia de modo cada vez mais claro e decidido a todo meio revolucionário e, por isso, remaneja seu próprio passado de acordo com essa exigência (Lukács, 2011: 166).

A partir desse enunciado, entende-se que Lukács reconhece na sátira, especialmente naquela do século XVIII, produzida no período heroico da burguesia e, agora, rejeitada pela crítica estética burguesa, um teor revolucionário em colisão com os interesses de classe da própria burguesia, que, para se realizarem, precisam se distanciar cada vez mais decisivamente de qualquer impulso revolucionário, mesmo aquele que foi forjado no seu interior, uma vez que: “A burguesia tinha uma exata noção do fato de que todas as armas que forjara contra o feudalismo voltavam seu gume contra ela, que todos os meios de cultura que criara revelavam-se contra sua própria civilização, que os deuses que inventara a tinham abandonado” (Marx, 1997: 69). Nessa direção, que desembocará, após 1848, na entrada do capitalismo em sua fase apologética² e na ideologia burguesa decadente,³ os elementos revolucionários da sátira e da burguesia ascendente –o passado da própria revolução burguesa– precisam ser remanejados para atender as exigências da nova classe em seu processo de decadência e envelhecimento, cujo centro, após as derrotas da Revolução de 1848 e a dissolução do hegelianismo, passar a ser, de forma cada vez mais indisfarçável, a luta de classes entre burguesia e proletariado. Dessa forma, Lukács demarca com clareza os limites históricos que se impunham à filosofia clássica burguesa, quando ela passou a se dedicar de forma sistemática à teoria literária, no que diz respeito a sua apreensão crítica da sátira e, ainda, delineia, para além dos elementos puramente formais, os contornos do conteúdo social da sátira em meio à realidade histórica em que ela está inserida, o que o fará entender a sátira não como um gênero, mas como um método criador.

Mas, além da rejeição da sátira resultante dos limites históricos impostos pelos interesses da classe burguesa no interior do desenvolvimento contraditório do capitalismo, Lukács também aponta o idealismo como fator decisivo na

2 A derrota das revoluções de 1848 assinala o recuo da burguesia frente aos avanços necessários ao prosseguimento do desenvolvimento em sentido progressista. A burguesia, entendendo que as liberdades burguesas e o progresso ameaçavam seu domínio de classe, dá as costas ao proletariado e compõe aliança com a aristocracia feudal que antes havia derrotado. Assim, a burguesia, para manter-se como classe dominante, deve abrir mão de ser efetivamente classe dirigente, isto é, ela deixa de ser a classe que representava efetivamente interesses progressistas gerais e impõe seus interesses singulares de classe como se fossem universais. Essa situação histórica impõe um andamento geral que anuncia um novo estágio do capitalismo, sua fase apologética, quando a fetichização se torna mais aguda, como mostra o próprio paradoxo da burguesia, que decai de classe representativa dos interesses populares da revolução democrática à presa de seu próprio feitiço.

3 Ver Lukács (2010: 51-103).

composição do julgamento estético da sátira feito pela estética burguesa. Ligado, mesmo que de maneira inconsciente, aos interesses burgueses, o idealismo atuou no remanejamento do passado da ascensão burguesa ao reduzir a realidade social à abstração. Disso resulta uma deformação conceitual da realidade a ser apreendida, uma vez que, diante da oposição entre ideia e realidade experimentada no mundo burguês, a relação contraditória entre essência e fenômeno é formulada pelo idealismo como algo estritamente categorial, sem levar em consideração o que são essas categorias no espaço social e histórico onde elas atuam de fato. O idealismo afirma a desagregação e a decadência como elementos da vida em geral, mas não pode determinar essa desagregação e decadência na vida concreta dos seres humanos; ele apenas contrapõe, de modo geral e abstrato, o artista à vida social e ao espírito da época, mas não o entende como representante de uma classe determinada, que está em um determinado estágio do desenvolvimento de um sistema social determinado, produzindo, assim, a distorção da formulação consciente da vida social, já que toma como geral, ilimitado e imutável algo que é determinado, delimitado e transitório; ou seja, uma parte da história do desenvolvimento humano –o capitalismo– é tomada como o todo, como destino humano natural. No que diz respeito à avaliação da sátira, a crítica estética burguesa opera a transfiguração do combate social concreto presente na sátira em uma “revolta ética abstrata do indivíduo contra sua época degenerada e a ‘justificação’ desta revolta é submetida a uma análise de natureza filosófica” (Lukács, 2011: 167).

Lukács analisa essa transfiguração do caráter combatente da sátira pela filosofia clássica alemã a partir das concepções de sátira desenvolvidas por Schiller, Hegel e Vischer. Em *Poesia ingênua e sentimental*, de 1795, Schiller (1991) define o poeta satírico como aquele que rompe a vinculação ingênua com a natureza (entendida como um estágio da sociedade) e percebe a contradição existente entre o real e o ideal. Mas o que seria o ideal? Na tentativa de superar a possibilidade de subjetivismo arbitrário aberta por sua proposição no que diz respeito ao polo ideal, Schiller acresce que o efeito satírico resulta da oposição entre a realidade revoltante em que vive o poeta e a realidade conforme a sua natureza, conforme ela deve necessariamente ser, entretanto, não situa a produção satírica efetivamente no interior da história, concebendo-a somente como uma das etapas no desenvolvimento geral do processo de criação artística.

Hegel (2000-2001), avançando em relação a Schiller no sentido de dar maior concretude à definição da sátira, entende a forma satírica como uma desagregação da arte clássica específica da sociedade latina, portanto, localizada num passado remoto e apartada das sátiras produzidas entre a época renascentista e a Revolução Francesa. Para Hegel, a sátira, além de ser incompatível com a sua atualidade, é um gênero imperfeito, porque figura a oposição entre o essencial e a sua manifestação fenomênica (exterior) de forma áspera, com uma “secura” que a torna incapaz de promover a necessária reconciliação do homem com a realidade, condição que Hegel reputa como indispensável para uma figuração realmente artística. Segundo Lukács, Hegel, como já esboçara Schiller, define acertadamente o efeito satírico como resultado da oposição entre essência e

aparência, entretanto, Hegel não associa à sátira esse efeito, mas, antes, ao ridículo, que, para superar a sua imperfeição estética, precisa se elevar ao nível do cômico e do humor,⁴ para que se realize a reconciliação e, em decorrência dela, a verdadeira composição artística. Em Hegel, portanto, a sátira da burguesia ascendente ou é cancelada ou é interpretada como forma cômica ou humorística.

Ao analisar a definição de sátira presente na estética de Friedrich T. Vischer, Lukács destaca que, embora Vischer amplie os limites históricos da sátira para além da antiguidade clássica chegando até ao século XVI, esse pensador hegeliano, liberal e burguês de maior influência no campo da estética na Alemanha do século XIX também não considera a sátira desenvolvida no período revolucionário da burguesia. Quanto à forma satírica, Vischer vê 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’” (Lukács, 2011: 166) e esse afastamento ou aproximação da sátira em relação à arte está, como em Hegel, condicionado à presença da reconciliação com o real por meio da comicidade e do chiste. Para Vischer, a representação da oposição entre essência e aparência na sociedade burguesa só pode alcançar um nível artístico se o combate à sociedade que causa tal oposição for amenizado:

Ou seja: o escritor, se quer se manter no “nível estético”, deve partir do reconhecimento de que, “malgrado tudo, a potência da ideia não pode realmente morrer, nem mesmo em nosso mundo malvado”. Já que o Estado e a sociedade burguesa representam a ideia em sua figura concreta e objetiva, o escritor deve ser otimista diante da sociedade burguesa, deve (ainda que fustigando em sua obra aberrações isoladas) aprovar sem reservas os fundamentos desta sociedade (Lukács, 2011: 167ss.).

A partir da análise das definições de sátira dos mais importantes estetas burgueses dos séculos XVIII e XIX no interior da filosofia clássica alemã, Lukács aprofunda a dimensão da sátira como problema para a ideologia burguesa: é precisamente por serem sátiras que grandes obras satíricas do período revolucionário da burguesia do século XVIII foram transfiguradas em cômicas ou humorísticas pela estética burguesa. O problema da sátira, portanto, encontra-se no fato de que o conteúdo social a que a sátira dá forma é o de um “combate aberto” aos fundamentos da sociedade burguesa e tal combate é figurado de “modo imediato”, abrindo mão das mediações presentes em outras formas de figuração, nas quais a relação entre o conteúdo social e a expressão artística é mediatizada de maneira tão complexa que dá à crítica burguesa uma abertura de interpretação que a sátira nega: a possibilidade do esvaziamento do sentido concreto dessa mediação e da reconciliação do seu conteúdo social de classe pela redução, por parte da teoria literária burguesa, da forma estética complexamente mediatizada a forma pura. A forma da sátira, não exatamente pelos elementos do combate (quem, por que razão ou qual o objeto do combate), mas por se tratar de

4 Lukács recorre a uma passagem dos *Cursos de estética* de Hegel que afirma como somente o bom humor – o cômico – é capaz de elevar o homem, posicionando-o acima da contradição em que está inserido, “em vez de sofrer esta contradição e sentir-se infeliz” dentro dela (Lukács, 2011: 165).

uma figuração imediata do combate, demonstra com clareza os limites da crítica burguesa no julgamento estético da sátira.

Porém, Lukács adverte que Schiller, Hegel e Vischer,⁵ apesar de seu idealismo filosófico e dos limites históricos a que estavam sujeitos no interior do desenvolvimento específico da classe burguesa na Alemanha, eram intelectuais de uma classe em ascensão, não estavam ainda sob o influxo da tendência apologética que configura a decadência ideológica burguesa europeia a partir de 1848, quando já “não interessa mais saber se este ou aquele teorema é verdadeiro ou não; mas importa saber o que, para o capital, é útil ou prejudicial, conveniente ou inconveniente” (Marx, 2002: 24). Como pensadores autênticos, não puderam se esquivar do problema que a forma da sátira lhes impunha, e, apesar das distorções derivadas de suas posições frente à questão da sátira, todos eles, e sobretudo Hegel, se aproximaram de elementos fundantes da forma satírica, como o contraste imediato entre essência e fenômeno.

2. Realismo e sátira: o contraste imediato entre essência e fenômeno

Quando afirmamos que no período revolucionário da burguesia se produziram relevantes obras satíricas, essa relevância está intimamente relacionada à perspectiva do realismo e indica que partimos do princípio, a partir da análise de Lukács sobre a questão da sátira, de que a forma da sátira como combate aberto e imediato é, mais que um gênero literário, um método criador com forte potencial realista. Mas de que realismo se trata? O realismo de que tratamos aqui não está restrito ao período do século XIX, à escola realista, pois a precede e a ultrapassa. O realismo não é também um modelo de produção artística, nem um conjunto de técnicas e normas a serem seguidas pelo escritor; ao contrário, as formas estéticas não prescindem da realidade concreta, nem da vida em sua totalidade dinâmica e contraditória, e, sendo assim, a matéria social, como conteúdo determinante, desafia o escritor à criação de novas formas e à reorganização de formas anteriores. O realismo nada tem a ver com a cópia fotográfica da vida cotidiana e imediata,⁶ uma vez que refletir correta e efetivamente a realidade exige alcançar a dialética entre essência e fenômeno, presente na própria vida, isto é, a relação necessária entre a forma fenomênica imediata da superfície das coisas e as suas forças motrizes essenciais, a articulação entre a vida cotidiana e

5 Neste ponto, vale citar uma nota de Lukács a esse respeito: “Decerto, esta constatação vale, antes de mais nada, para Hegel. Nas teorias literárias de Schiller, reflete-se também o covarde recuo da pequena burguesia alemã diante dos eventos de 1793-1794; ao contrário, a *Estética* de Vischer – iniciada nos anos 1840, mas concluída só em 1857 – mostra nitidamente, em suas partes finais, a evolução direitista da burguesia liberal alemã depois de 1848. Contudo, as bases teóricas não foram revistas por Vischer; mesmo depois de 1848, ele se manteve fiel a seu método, ainda que, desde o início, este tenha sido bastante ambíguo e próximo do idealismo subjetivo” (Lukács, 2011: 189).

6 “Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo” (Lukács, 2010: 27ss.).

a estrutura profunda da vida social. Mas no caso da sátira, quando a relação entre essência e fenômeno é definida especificamente pelo contraste entre ambos em uma atmosfera de combate aberto expresso de modo imediato, como esse método criador se realiza como realista?

De acordo com Lukács (2011: 171ss.), essa especificidade da sátira a diferencia de outras obras literárias, como o romance, por exemplo, que plasma artisticamente a dialética entre essência e fenômeno de forma indireta, a partir da composição inteiriça de um mundo fenomênico, que apenas por um sistema de mediações, nem sempre explícitas, pode fazer emergir, no conjunto final da obra, o essencial, as estruturas profundas da totalidade social a ser figurada. A sátira, ao contrário, tem como fundamento de seu método criador o afastamento dessas mediações, pois concentra seu efeito realista numa *encarnação sensível imediata* que dispensa qualquer mediação, qualquer elemento para além dela mesma. Lukács entende os moínhos de vento e o rebanho de carneiros em *D. Quixote*, elementos tingidos pelos tons do fantástico, como formas de encarnar sensível e imediatamente o contraste entre o Cavaleiro da Triste Figura e a realidade de *D. Quixote*.

Embora o exagero, o fantástico, o grotesco e o fantasmagórico frequentemente sejam necessários à composição da sátira, pois a partir deles é possível promover, simultaneamente, a unidade e o contraste imediato entre fenômeno e essência, a sátira encarna contradições que eclodem na própria realidade como situações concretas em si mesmas satíricas. Lukács cita o caso de um certo sapateiro, que passou a ser conhecido por Capitão de Köpenick, quando, em 1906, os jornais publicaram como, investido de um uniforme de capitão, ele invadiu a prefeitura, prendeu o prefeito e levou todo o dinheiro dos cofres públicos: “este sapateiro havia ridicularizado a confiança inabalável no uniforme militar e também a obediência cega pregadas por este governo [prussiano]”.⁷ É curiosa a semelhança do efeito desmascarador desse episódio real com o efeito estético realista do conto de Machado de Assis “O espelho”, recheado de elementos fantásticos: o personagem-narrador, então um alferes da Guarda Nacional isolado no sítio de sua tia, só consegue ver sua imagem integral no espelho quando investido do uniforme de alferes (2007a: 154). Essa confluência, aqui apenas esboçada, faz ver que o fantástico e a sátira não são apenas elementos formais como poderia parecer, pois também estão presentes na vida social, onde, muitas vezes, “o desnudamento de um fenômeno fútil é obtido de uma só vez, *imediatamente*, sem a ajuda da reflexão ou da intervenção de cadeias intermediárias, ou seja, pelo súbito aparecimento de sua essência” (Lukács, 2011: 172ss.). Por um lado, conforme observa Lukács, o escritor satírico só precisaria agir como o diabo de Lesage, que apenas retira o telhado das casas para deixar ver a realidade tal qual ela é imediatamente. Por outro, como se pode concluir das diferenças, evidentes para quem já leu “O espelho”, entre este conto de Machado e o episódio real do Capitão de Köpenick, o método criador da sátira, para ser realista, impõe ao escritor inúmeras exigências, que fazem dela uma forma extremamente complexa, exatamente por buscar representar de modo imediato de que maneira “uma

7 Nota dos tradutores Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto (Lukács, 2011: 190).

possibilidade particularmente característica de uma determinada sociedade *realiza-se* com súbita veemência” (Lukács, 2011: 173).

Com isso, a questão da sátira se aprofunda ainda mais no desenvolvimento da análise de Lukács, que vai se desdobrando em um exame denso e detalhado das manifestações satíricas, exigido pela própria forma da sátira em articulação constante com seu conteúdo social de classe. Na sátira, a correta tomada de posição do escritor frente à realidade, a maneira como ele lida com seus limites históricos de classe, a articulação entre sua força criadora e imaginativa em relação às determinações concretas são questões decisivas para que seja possível figurar como necessária uma possibilidade que irrompe “por acaso” na realidade. Se nas demais figurações literárias o contingente também precisa ser elevado a necessário, uma vez que é exigência de toda forma estética realista tornar inteligível e artisticamente sensível o sentido histórico ou a essência oculta dos fenômenos vividos cotidianamente; na sátira, esse processo ocorre de maneira oposta aos demais modos figurativos, pois, se as outras formas literárias, “ao representarem todos os elos intermediários, revelam em sua totalidade a complexa dialética do acaso e da necessidade, superando assim o acaso, na sátira, é como *acaso* que o acaso deve se elevar à necessidade” (Lukács, 2011: 174).

Na sátira, a inteligibilidade da totalidade histórica, isto é, a superação do acaso, só ocorre quando “a simples possibilidade do objeto da representação satírica é suficiente para *desmascarar* o sistema figurado e revelar sua essência real, [...] quando a simples possibilidade de um evento contingente surge como a essência oculta do objeto” (Lukács, 2011: 174). O acaso aparece na sátira como acaso, como possibilidade, porém, ainda assim, eleva-se a necessidade, isto é, a sátira precisa trazer em si, como acaso, a sua verdadeira essência histórica. O mundo figurado pela sátira de maneira realista é, então, resultado da encarnação sensível e imediata (a forma) do contraste entre fenômeno e essência figurado como acaso, como possibilidade surgida na realidade de maneira súbita e oposta a essa mesma realidade, mas, ao mesmo tempo, a sátira figura com total exatidão a essência (o conteúdo) dessa realidade da qual o acaso, como contraste, diverge. Essa operação estética tão complexa não pode ser entendida de maneira idealista e formalista como uma espécie de labirinto estético refinado, ela só alcança seu sentido na medida em que consideramos o quanto a questão da forma da sátira é uma questão de “conteúdo”: o acaso figurado na sátira efetivamente diverge da realidade e se afasta das mediações reais, assim, por divergir qualitativamente dela, pode evidenciar, neste contraste, o conteúdo oculto (essencial) dessa mesma realidade.

O deliberado afastamento da realidade operado pela sátira abre espaço para o fantástico e o grotesco no seu interior, mas continua presente também em composições satíricas que, mesmo se estruturando a partir de uma perspectiva absolutamente mimética, ainda assim não correspondem à estrutura da realidade. Em decorrência dessa especificidade da sátira, segundo Lukács, as obras satíricas não vão apenas para além do mediano e da verossimilhança cotidiana como fazem as grandes obras realistas, a sátira vai também “além do típico” (Lukács, 2011: 177).

Essa complexa formulação crítica de Lukács não exclui, da sátira, a tipicidade⁸ (uma exigência do realismo), mas indica que o efeito típico nas obras satíricas resulta da coincidência imediata entre fenômeno e essência que, no entanto, *é alcançada por meio do contraste entre os detalhes não típicos (em desacordo deliberado com a realidade) e a exatidão do reflexo do conteúdo figurado pela sátira em relação à totalidade real*, “mas este reflexo não se dá diretamente, por meio da simples figuração das contradições, mas de tal modo que a criação da forma reproduza, *em sua estrutura*, a contradição fundamental do conteúdo” (Lukács, 2011: 177). 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 a 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.

No conto machadiano “Uma visita de Alcebiades” (2007b: 91) parece estar em ação esse procedimento da sátira de afastamento da realidade no detalhe, que não é típico, e de reflexo realista da verdade das relações sociais, que se realiza como tipicidade a partir da figuração do conteúdo social na própria estrutura da obra. No conto se apresenta uma situação fantástica marcadamente satírica: Alcebiades (450-404 a. C.) é evocado por um desembargador espiritista, preguiçosamente estirado em seu sofá depois do jantar, e aparece em carne e osso numa sala de estar no Rio de Janeiro do século XIX.⁹ O ateniense, célebre por certa afetação no seu modo de vestir, acaba morrendo pela segunda vez ao conhecer as vestimentas usadas no século XIX (calça, casaca e cartola pretas). Dessa visita insólita, em tudo divergente da realidade, mas apresentada de modo quase natural, nasce o efeito realista do conto: concentrando-se, como no caso do alferes de “O espelho”, na dimensão mais aparente –o uniforme e o vestuário masculino do século–, Machado, desdenhando de toda explicação ou análise condizente com a realidade, descortina, na situação ficcional em si mesma, elementos estruturais da composição da classe dominante nacional:

8 O conceito de típico ou de tipicidade, retomado por György Lukács desde Goethe, Hegel, Marx e Engels, é central para a discussão sobre o realismo artístico desenvolvida pelo pensador húngaro. A tipicidade é categoria central do realismo, pois a representação efetiva e correta da realidade em sua unidade contraditória, exige que o artista, ao compor a sua obra, considere a realidade efetiva para descobrir nela aquilo que é mais típico, isto é, aquilo que reúne o fenômeno imediato à sua essência histórica. Considerando que a superfície aparente da vida é a dinâmica manifestação exterior de processos essenciais que atuam na profundidade dos antagonismos sociais, a obra de arte realista não descarta a imediatez da vida cotidiana, mas promove a sua articulação com as estruturas sociais profundas em suas múltiplas e contraditórias conexões.

9 Lukács, referindo-se às obras de Voltaire (*O ingênuo*) e de Mark Twain (*Um ianque na corte do Rei Artur*), lembra que um recurso comum à sátira é transportar um personagem para um ambiente histórico, geográfico ou socialmente diverso do seu mundo original, como “um modo de iluminar vivamente este meio social através dos efeitos de contraste satírico que nascem do contato imediato entre dois universos que normalmente não têm entre si relações imediatas” (Lukács, 2011: 175). Essa opção formal não é por si só garantia do realismo na sátira, que só pode ser alcançado quando o conteúdo social da sátira é tornado acessível pelo contraste satírico; prova disto é que, ao comparar o uso desse recurso da justaposição de dois meios diversos, Lukács afirma que, em Voltaire, são fustigados os problemas sociais da época, enquanto Twain permanece na superfície dos fenômenos contrapostos.

ao ridicularizar as vestimentas pomposas do desembargador pela perspectiva de Alcebíades em relação a elas, Machado evidencia o caráter decadente (no sentido histórico) e farsesco da elite local, com todas as implicações de classe nele contidas.

Pensar essa questão da sátira e sua dimensão realista na literatura brasileira não é uma opção teórica arbitrária, mas um desafio posto pelas obras de alguns dos nossos mais significativos autores que se aproximaram efetivamente das formas da sátira, como Machado de Assis, no século XIX. Pela densidade da questão da sátira e pela riqueza e complexidade das obras de Machado, não podemos aqui, nos limites deste texto, apresentar mais do que considerações iniciais sobre sátira e realismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. É o que tentaremos fazer a seguir.

3. Considerações sobre sátira e realismo na figuração do Humanitismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

As relações entre a obra de Machado de Assis e a sátira já foram apontadas por diversos de seus críticos,¹⁰ especialmente no que diz respeito a sua filiação à sátira menipeia e à tradição luciânica. Não será possível, neste texto, recuperar essa leitura crítica já realizada e fazer o cotejo com a perspectiva de Lukács sobre a sátira, de modo que delimitaremos nossa análise da obra de Machado à problemática da questão da sátira apresentada nos tópicos anteriores. Igualmente, não podemos aqui discutir de forma detalhada e profunda a totalidade de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o que nos levou a escolher o Capítulo CXVII “O Humanitismo”, como objeto de análise que, pela sua profunda articulação com o conjunto do romance, pode nos dizer muito sobre a presença da sátira como método criador que garante o alcance realista da obra como um todo.

Nesse capítulo do romance, o narrador Brás Cubas delega a voz narrativa a Quincas Borba, que, durante um almoço, ao mesmo tempo em que trincava uma asa de frango “com filosófica serenidade”,¹¹ expunha o seu “Humanitismo” a Brás Cubas, ocupado em digerir a nova filosofia que considerava “superiormente grande”. Nessa situação ficcional aparentemente simples, já é possível perceber algumas linhas decisivas da composição do romance no que diz respeito à sátira e ao seu realismo. A delegação da voz narrativa repete um movimento composicional, guiado pelo ritmo da sátira, de efeito potente para o realismo do romance: o defunto autor concede a Quincas Borba um espaço na narrativa de suas memórias que lhe havia sido concedido por Machado como princípio de composição da estrutura total do romance.

¹⁰ Ver Merquior (1990 y 2004), Rego (1989), Rouanet (2007) y Teixeira (2007).

¹¹ Todas as citações referentes ao Capítulo CXVII “O Humanitismo” estão referenciadas em Assis (1955: 330-336). Dessa forma, optamos por dispensar as demais citações referentes a esse mesmo capítulo das constantes indicações bibliográficas na forma de nota.

O efeito satírico de tal princípio e o seu alcance realista ou típico não se demonstram pela enunciação figurativa das contradições reais da sociedade brasileira na narrativa, até porque Brás Cubas e Quincas Borba, por sua condição de classe, distorcem constantemente tais contradições. O efeito típico, ao contrário, como é próprio da sátira, reproduz as contradições concretas na estrutura da composição: os elementos não típicos – o narrador Brás Cubas é um defunto autor e o filósofo Quincas Borba, um “maníaco de Atenas”¹² –, aparecem como mero acaso e sua condição fantástica e satírica não é questionada pela perspectiva do próprio narrador, mas, sobretudo, os elementos não típicos estão em franco contraste com a realidade, cujo verdadeiro conteúdo social, no entanto, é refletido de forma exata pela estrutura do romance. Ao contrário do que faz o almocreve,¹³ que impede o jumento fustigado pelo narrador de disparar estrada a fora, o que poderia ter custado a vida de Brás Cubas, Machado organiza a narrativa de modo a dar rédeas soltas ao narrador depois de morto. Por meio dessa estrutura narrativa, Machado eleva o acaso, como acaso, à necessidade, o não típico a *típico*, o fenômeno a sua real essência, deixando que apareçam subitamente como caricaturas homens que na realidade existem como caricaturas, aqueles mesmos que, na imediatez da vida alienada e decadente, frequentemente se passam por inquestionáveis “homens de bem”; e isso é, também, uma força da sátira em seu aberto desacordo em relação à realidade.

A exposição do Humanitismo feita por Quincas Borba é a tal ponto caricatural, que só como um acaso da ordem do Capitão de Köpenick pode receber algum crédito do leitor. Entretanto, Brás Cubas a toma a sério, talvez porque ela corresponda a sua própria estatura ou porque, na esteira da burguesia decadente, Brás Cubas também precisa de um filósofo para chamar de seu,¹⁴ de um apologeta dos interesses de sua classe: a dos proprietários, dos herdeiros de um tio rico, como Borba, ou da fortuna dos Cubas; a classe a que pertencem, na infância, os meninos brejeiros que fazem do “moleque de casa” o idílico cavalinho de pau da infância ou pensam que quebrar a cabeça das escravas com uma colher de pau é uma travessura inocente como a de esconder os chapéus da visitas; a classe dos que, na idade adulta, num país escravocrata, não trabalham nem agem, o que, na estrutura do romance, se expressa pelo enredo lasso e pela debilidade da ação, entrecortada por discursos vazios recheados de arbitrariedades e distorções, como são as memórias de Brás Cubas e a filosofia de Quincas Borba.

12 Nos capítulos CLIII “O alienista” e CLIV “Os navios do Pireu”, um psiquiatra visita Brás Cubas a pedido de Quincas Borba que julgava estar o amigo a endoidecer. O médico adverte que doído mesmo quem está é o filósofo, mas, ao perceber a aflição de Cubas e sua amizade com Borba, amenizou a advertência narrando a história do maníaco de Atenas, um pobretão que supunha serem seus todos os navios do Pireu, finalizando-a com a máxima de que “há em todos nós um maníaco de Atenas” (Assis, 1955: 404-408).

13 Ver o Capítulo XXI “O almocreve” (em Assis 1955: 91-94).

14 No capítulo CLVI “Orgulho da servilidade”, Quincas Borba declara a Brás Cubas que discorda da afirmação do alienista de que o criado de Brás Cubas, ao escancarar todas as janelas e devassar ao máximo a rica sala para que todos a vissem de fora, tinha a mania do ateniense e durante a limpeza da casa encontrava enorme felicidade na ilusão de que todos os navios eram dele. Para Borba, ao contrário, o criado experimentava “um sentimento nobre e perfeitamente regido pelas leis do Humanitismo: é o orgulho da servilidade. A intenção dele é mostrar que não é criado de *qualquer* [...] prova cabal de que muitas vezes o homem, ainda a engraxar botas, é sublime” (Assis, 1955: 410).

O conteúdo de classe próprio da sátira se mostra abertamente na filosofia de Quincas Borba, e, como já anunciado no parágrafo anterior, por mais que alardeie suas dimensões universais, esse “sistema filosófico destinado a arruinar todos os demais sistemas” é socialmente determinado, tem a estatura da classe dominante local do Brasil do século XIX. As distorções interessadas da nova filosofia, apesar de apontarem constantemente para uma suposta conciliação de classes – “Sendo cada homem uma redução de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias.” –, apesar de se vestirem de remendos evolucionistas para cobrir as tais aparências contrárias – “descender do peito ou dos rins de Humanitas, isto é, ser um forte, não era o mesmo que descender dos cabelos ou da ponta do nariz. Daí a necessidade de cultivar e temperar o músculo [...] sendo a luta a grande função do gênero humano” –, não podem tecer uma trama suficientemente grande para esconder no interesse *de quem* essa filosofia se desenvolve.

Mas o trecho em que Quincas Borba afirma ser o frango que está sendo comido no almoço o “documento da sublimidade” do seu sistema filosófico talvez seja o momento em que mais fique evidente o sentido desse conteúdo de classe desmascarado pela estrutura satírica:

Nutriu-se de milho, que foi plantado por um africano, suponhamos, importado de Angola. Nasceu esse africano, cresceu, foi vendido; um navio o trouxe, um navio construído de madeira cortada no mato por dez ou doze homens, levado por velas que oito ou dez homens teceram, sem contar a cordoalha e outras partes do aparelho náutico. Assim, este frango, que eu almocei agora mesmo, é o resultado de uma multidão de esforços e lutas, executados com o único fim de dar mate ao meu apetite.

Da mesma forma que trincha o frango para comê-lo, o filósofo destrincha todo o processo de produção do objeto de seu almoço para chegar a uma conclusão filosófica em aberto contraste com a realidade da produção, desmascarando, assim, involuntariamente e de maneira imediata, como resultado da arquitetura satírica projetada e posta em ação por Machado, a deformação do sentido de realidade que domina o ponto de vista da classe que Borba e Brás Cubas representam. Na filosofia de Quincas Borba, a existência de um homem (o africano); o sistema escravocrata (importado de Angola, foi vendido e trazido num navio); o desenvolvimento do “aparelho náutico”; o trabalho, com base na exploração, de mais de vinte homens; enfim, “uma multidão de esforços e lutas” é reduzida à saciedade, não da fome, mas do “apetite” de um único indivíduo, que, por acaso, é aquele mesmo que no momento, além de possuir capital, tem a posse da narrativa. No entanto, como Brás Cubas, graças à estrutura satírica da narrativa, Borba também decai da sua condição de proprietário e sujeito da narrativa à condição de objeto da sátira. O poder de narrar livremente concedido a eles é, de certa forma, interdito de maneira imediata por suas próprias palavras, sem que sejam necessárias mediações narrativas apoiadas em análises, deduções ou argumentos exteriores em relação ao ponto de vista desses narradores, que tropeçam em suas próprias concepções de mundo apresentadas como encarnações sensíveis da contradição de classe vigente na sociedade brasileira. Isso

demonstra que a sátira difere muito da alegoria, pois Brás Cubas e Quincas Borba não são a representação abstrata de um grupo social, mas a encarnação sensível que reúne de forma imediata esse grupo a sua verdadeira essência.

A encarnação sensível da concepção de mundo da classe dominante nacional em Brás Cubas e Quincas Borba, por sua estrutura satírica, deixa ver no detalhe, que imediatamente é não típico, a essência oculta do projeto de classe por eles defendido nas memórias de um e na filosofia do outro. Trata-se de um projeto de vida –e de nação, na medida em que tal projeto de vida supõe envergar toda a realidade ao peso da satisfação de seus interesses subjetivos e classistas– que se mostra, pela dinâmica da sátira, mesquinho e amiudado, como a filosofia de Borba, na qual um frango equivale a um “documento da sublimidade” do Humanitismo, recitado “entre o queijo e o café”. A linguagem ornamental, pomposa e exagerada com a qual essa filosofia é descrita por Brás Cubas –“clareza da exposição”; “a lógica dos princípios”; “o rigor das consequências”– justaposta à imagem de Quincas Borba chupando “filosoficamente a asa do frango” exhibe o quanto tal filosofia da vida é vazia, apequenada e deformada pelo interesse de uma classe que, antes mesmo de alcançar as características da burguesia avançada europeia, já compartilha, na condição periférica e provinciana, da ideologia decadente dos países do centro capitalista. Esse é um conteúdo de classe que os “quatro volumes manuscritos, de cem páginas cada um, com letra miúda e citações latinas”, concebidos com “formidável rigor de lógica”, não só não podem ocultar, mas fazem subitamente aparecer.

O sucesso do realismo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, sua capacidade de configurar corretamente a realidade, está no fracasso da narrativa de Quincas Borba e Brás Cubas, no desmascaramento satírico do caráter deformado dessa classe e do projeto de nação que ela formula e impõe ao país. A estrutura satírica deixa claro que este projeto interessado, ao contrário do que afirma Quincas Borba, com a aprovação de Brás Cubas, não conduz ao melhor dos mundos de Pangloss, onde “a guerra, a miséria, a fome, as doenças”, entendidas como “simples quebra da monotonia universal”, seriam “supostos flagelos” cuja existência “não impediria a felicidade humana” nem “diminuiria o poder espiritual do homem sobre a terra, inventada unicamente para seu recreio dele, como as estrelas, as brisas, as tâmaras e o ruibarbo”.¹⁵ Ao fim e ao cabo, na sátira de Machado, toda a filosofia de Quincas Borba desdiz o que o filósofo prega: Pangloss, ao contrário do que diz Borba, era realmente tolo, exatamente como o pintou a sátira de Voltaire.

Essa estrutura das *Memórias póstumas de Brás Cubas* marca uma viravolta na obra de Machado, que já ficou bem estabelecida por Roberto Schwarz a partir da análise da composição do narrador –cujo ponto de vista paternalista para com os de baixo, nos primeiros romances, passar a ser o de cima, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

¹⁵ A estrutura satírica que rebaixa a filosofia de Borba encontra um fecho de ouro no parágrafo final do capítulo, no qual a enumeração de caráter lírico poético –“as estrelas, as brisas, as tâmaras”– é encerrada com a menção ao “ruibarbo”, planta da família das *Polygonaceas* usada como um poderoso laxante natural!

Digamos que no curto período entre *Iaiá Garcia* (1878) e *Memórias póstumas* (1880), quase dez anos antes da Abolição (1888), o escritor se terá dado conta do curso decepcionante das coisas, que não ia se pautar pelo providencialismo laico das doutrinas do progresso, nem pelos bons conselhos que os protegidos pudessem dar a seus protetores. Neste sentido, a delegação do papel narrativo às classes satisfeitas marcava uma virada e também o propósito de não insistir em perspectivas esgotadas (Schwarz, 2004: 25).

Schwarz também demonstrou que essa passagem do ponto de vista de classe para o seu oposto não se resume “na troca da crítica (moderada) pela apologética, ou do ângulo dos oprimidos pelo dos opressores”, mas é parte “do novo dispositivo formal”, no qual “Em negativo, o narrador plantado no alto do sistema local de desigualdades [...] é uma consciência abrangente, que incita à leitura a contrapelo e à formação de uma superconsciência contrária” (Schwarz, 2004: 25). Schwarz entende a viravolta machadiana e seu rendimento realista e crítico no sentido da “negatividade”: o caráter decepcionante do curso da história local está articulado a essa viravolta do método da composição, cujo resultado final incita a uma posição contrária à do narrador. Mas, considerando-se o caráter satírico que, conforme buscamos mostrar até aqui, organiza a estrutura da composição e garante o realismo desse romance, haveria em *Memórias póstumas* alguma “positividade”, no sentido de que o romance, além de captar os enormes limites históricos do capitalismo periférico, também ilumina, como possibilidade, alguma potencialidade histórica e concreta de avançar tais limites para chegar a outros?

Vimos no início deste texto que, de acordo com Lukács, a estética burguesa recusou, a grandes obras do período revolucionário burguês, a caracterização de sátira, que restou exilada na antiguidade clássica, bem distante dos elementos revolucionários da sátira e da burguesia ascendente. No Brasil, entretanto, não havia Schiller nem Hegel nem Vischer e muitos menos a revolução burguesa nos moldes da ocorrida na Europa.¹⁶ Enquanto, na Alemanha, a filosofia clássica se ocupava sistematicamente da teoria literária e remanejava o passado revolucionário da burguesia (e da sátira), ligado à Revolução Francesa, no contexto de uma burguesia que cada vez mais renunciava a todo meio revolucionário antes presente, a fim de resguardar seus interesses de classe; no Brasil, era por meio da literatura que se expressavam os elementos filosóficos que aqui chegavam e fermentavam a pequena elite intelectual do país nascente, o que levava a nossa literatura a se empenhar na construção de uma nacionalidade que exigia o remanejamento do passado colonial, segundo os interesses concretos do mando local, que, sustentado pelo trabalho escravo, estava imensamente distante de qualquer meio revolucionário, aqui imediatamente ausente. Diante dessa condição histórica, é possível chamar de satírica a obra da viravolta machadiana? Há nela o “ódio sagrado” (Lukács, 2011: 179) da classe nova em relação àquela que deve ser superada, de que fala Lukács a respeito da sátira do período revolucionário burguês?

¹⁶ Esse tema, cuja complexidade não é possível desenvolver aqui, enseja a lembrança da obra de Florestan Fernandes (1981) e de outras obras que procuraram dar prosseguimento a essa questão, como a de Coutinho (<<http://www.acessa.com/gramsci>>).

No prólogo à 3ª edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado afirma que “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um *sentimento amargo e áspero*,¹⁷ que está longe de vir de seus modelos” (Assis, 1955: 8). Essa afirmação indica que, para Machado, não estamos diante de um livro risonho, meramente humorístico, seu núcleo mais profundo é amargo e áspero. É certo que o leitor é atingido por esse sentimento, uma vez que a composição do romance recusa a ele qualquer reconciliação com o mundo de Pangloss defendido por Quincas Borba, com a admiração interessada de Brás Cubas. Entretanto, no interior da narrativa, *quem* sente tal amargura e aspereza? Brás Cubas sai da vida e de suas memórias do mesmo jeito que a ela chegou: galhofeiro e proprietário – nenhuma página sangrenta, nenhuma gota de amargura, uma vida sem asperezas, de quem não teve que comprar o pão com o suor do seu rosto e ainda sai da vida capitalizado: “achei-me com um pequeno saldo [...] – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de *nossa miséria*” (Assis, 1955: 419). A socialização da miséria, efetivamente, se dá apenas no campo abstrato, naturalista e estreito de sua concepção de classe, e, embora tenha um tanto de verdade, tal condição miserável só se verifica na dimensão de um Brás Cubas como objeto da sátira; como *sujeito* da narrativa, prevalece em sua consciência e predomina em sua vida narrada e no além túmulo a satisfação cínica de seus próprios interesses vazios.

Na configuração satírica e realista da matéria social figurada – a estrutura de classes extremamente desigual do país periférico e capitalista –, Brás Cubas, em sua condição de proprietário *da* e *na* narrativa, não pode evitar as relações com os de baixo, os pobres, os subalternos; encontra no seu caminho um Prudêncio, um almocreve, uma D. Plácida, uma Marcela e, também, Eugênia. Com todos eles mantém relações completamente desumanas, deformadas pela exploração desabrida e pelo desdém grosseiro à dignidade humana daqueles que estão numa condição socialmente inferior e não têm outra saída a não ser a de se curvarem à humilhação. Mas, com Eugênia, Brás Cubas esbarra em uma resistência que deriva de uma oposição de classe, verificada de maneira imediata no encontro entre ambos na época da mocidade, quando a moça – filha natural, remediada e coxa – contraria as expectativas de proprietário do jovem Cubas ao passar por ele, cumprimentá-lo “com a ponta do chicote” (Assis, 1955: 119), mas sem voltar a cabeça para olhá-lo como ele supunha que deveria acontecer. Tal resistência se mantém no encontro posterior, quando o velho Brás Cubas a reconhece num cortiço que ele visitava para distribuir esmolas: “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” (Assis, 1955: 414). Se Brás Cubas é o sujeito da narrativa que a estrutura compositiva transforma em objeto de sátira, Eugênia parece ser o sujeito do sentimento amargo e áspero, compartilhado pelo

17 Tal afirmação do autor sobre o seu livro de 1880 faz lembrar um outra, feita ainda em 1873 no artigo “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” (Assis, 1959: 32). Essa afirmação, além de estar conjugada à avaliação crítica que Machado fazia ao andamento da literatura brasileira de sua época e à sua postura diante das condições da vida intelectual brasileira ainda incipiente, demonstra que, para Machado, o conhecimento íntimo da realidade nacional era a principal exigência para a criação literária.

leitor e pelo criador do romance, e que faz a resistência emergir como parte da verdadeira tensão que compõe o saldo final do romance. Sentimento que, alinhado à pessoa moral de Eugênia, contrastada à feição caricatural de Brás Cubas, não conduz à resignação de uma falsa conciliação nem à posição desiludida, desesperada e fatalista frente à vida em geral.

Schwarz reconhece na composição de Eugênia “a única figura estimável do livro: tem compreensão nítida das relações sociais, gosto de viver e firmeza moral”; o crítico também caracteriza o episódio em que ela *atua* como “uma obra-prima de técnica realista”, porém observa que “seu papel é pouco mais que uma ponta” no conjunto da narrativa, que permanece (pelo menos imediatamente) sob a condução de Brás Cubas, num arranjo formal que, segundo o crítico, parece dizer o quanto “no contexto da vida brasileira as melhores qualidades dos pobres serão truncadas e desperdiçadas, o que configura e passa em julgado uma tendência histórica” (Schwarz, 2000: 103). Considerando-se a perspectiva da sátira e do realismo, no entanto, o arranjo narrativo pode dizer também, como possibilidade latente na dimensão da história sempre em movimento, que o projeto de sociedade no Brasil, ontem e hoje, não pode mais ser a caricatura das elites.

Bibliografia

- » Assis, M. de (1955). *Memórias póstumas de Brás Cubas*. San Pablo: W. M. Jackson.
- » Assis, M. de (1959). Instinto de nacionalidade. En Assis, M. de, *Crítica, notícia da atual literatura brasileira*, pp. 28-34. San Pablo: Agir.
- » Assis, M. de (2007a). O espelho. En Gledson, J. (ed.), *50 contos de Machado de Assis*, pp. 154-162. San Pablo: Companhia das Letras.
- » Assis, M. de (2007b). Uma visita de Alcebiades. En Gledson, J. (ed.), *50 contos de Machado de Assis*, pp. 91-98. San Pablo: Companhia das Letras.
- » Coutinho, C. N. *Marxismo e "imagem do Brasil" em Florestan Fernandes*. Disponible en <<http://www.acessa.com/gramsci>>.
- » Fernandes, F. (1981). *A Revolução burguesa no Brasil*. Río de Janeiro: Zahar Editores.
- » Hegel, G. W. F. (2000 – 2001). *Cursos de estética*. 4 vol. San Pablo: Edusp.
- » Lukács, G. (2011). A questão da sátira. En Lukács, G., *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*, pp. 163-191. Río de Janeiro: Editora UFRJ.
- » Lukács, G. (2010). Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. En Marx, K. & Engels, F., *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*, pp. 11-38. San Pablo: Expressão Popular.
- » Lukács, G. (2010). Marx e o problema da decadência ideológica. En Lukács, G., *Marxismo e teoria da literatura*, pp. 51-103. San Pablo: Expressão Popular.
- » Marx, K. (1997). *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- » Marx, K. (2002). *O capital: crítica da economia política*. Livro I. Volume I. Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- » Merquior, J. G. (1990). Gênero e estilo das Memórias póstumas de Brás Cubas. En *Crítica: 1964-1989*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- » Merquior, J. G. (2004). O romance carnavalesco de Machado. En Assis, Machado de, *Memórias póstumas de Brás Cubas*. San Pablo: Ática.
- » Rego, E. de Sá. (1989). *O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Río de Janeiro: Forense Universitária.
- » Rouanet, S. P. (2007). *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. San Pablo: Companhia das Letras.
- » Teixeira, I. (2005). Pássaros sem asas ou morte de todos os deuses: uma leitura de *Papéis avulsos*. En Assis, Machado de, *Papeis avulsos*. San Pablo: Martins Fontes.
- » Schiller, J. C. Friedrich von. (1991). *Poesia Ingênua e Sentimental*. São Paulo: Iluminuras.
- » Schwarz, R. (2004). A viravolta machadiana. En *Novos Estudos Cebrap*, núm. 69, pp. 15-34.
- » Schwarz, R. (2000). *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. San Pablo: Duas Cidades; Editora 34.