

# O realismo do fantástico em Machado de Assis

## *The realism of the fantastic in Machado de Assis*

**Alysson Quirino Siffert**

Mestre e doutorando em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Coordena o Programa de Extensão “Contradição: Programa de Formação do Pensamento Crítico”, vinculado à Faculdade de Ciências Econômicas da UFMG.

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apontar como algumas configurações fantásticas ajudaram Machado de Assis a revelar tendências fundamentais da história do século XIX, sobretudo em sua específica dimensão brasileira. Veremos que o uso fantástico (seja em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ou em diversos de seus contos) ao mesmo tempo que afasta a obra machadiana de qualquer naturalismo, aprofunda sua aptidão realista de retratar as estruturas sociais e ideológicas do Brasil, cumprindo com isso um papel importante na evolução literária de Machado de Assis. Essa perspectiva de investigar o realismo nas próprias formas fantásticas usadas por Machado de Assis busca complementar a crítica literária que analisa sua obra sob um prisma histórico-dialético, como a realizada por Roberto Schwarz.

**Palavras-chave:** Machado de Assis; Fantástico; Realismo; História do Brasil.

**Abstract:** The aim of this article is to point out how some fantastic configurations helped Machado de Assis to reveal fundamental trends in the history of the 19th century, especially in its specific Brazilian dimension. We will see that the use of the fantastic (whether in *Memórias Póstumas de Brás Cubas* or in several of his short stories), while keeping his work away from any naturalism, deepens his realistic ability to portray Brazil's social and ideological structures, thus playing an important role in Machado de Assis' literary evolution. This perspective of investigating realism in the fantastic forms used by Machado de Assis seeks to complement the literary critique that analyzes his work from a historical-dialectic point of view, such as the one adopted by Roberto Schwarz.

**Key-word:** Machado de Assis; Fantastic; Realism; History of Brazil.

### O fantástico salto da “fase madura”

Na fortuna crítica de Machado de Assis, é amplamente reconhecido o salto qualitativo que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* representou tanto no interior da evolução artística desse autor quanto em nossa história literária como um todo. Roberto Schwarz, um dos mais competentes críticos machadianos, coloca essa questão como um problema a se estudar:

Em que consiste a força do romance machadiano da grande fase? Há relação entre a originalidade de sua forma e as situações particulares à sociedade brasileiro do século XIX? Que pensar do

imenso desnível entre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e a nossa ficção anterior, incluídas aí as obras do mesmo Machado de Assis? (SCHWARZ, 2000, p. 9).

Schwarz responde esses questionamentos com um ensaio minucioso onde analisa como *Memórias Póstumas* sintetiza em sua própria fatura estética, do contorno das frases ao perfil dos personagens, aspectos estruturais da realidade brasileira do século XIX, e muitos outros críticos também demonstraram que o grande diferencial da poética machadiana da “segunda fase” é essa capacidade de formalizar de modo crítico a situação histórica do país. Não obstante, o que ainda carece de investigação é a necessidade desse aludido salto de qualidade ter se ancorado em um solo fantástico, como a criação de um defunto autor. Nossa hipótese é que Machado de Assis recorreu a configurações fantásticas a fim de alcançar um realismo de grau superior: mais crítico, mais revelador e mais profundo – embora alertando que entendemos por “realismo” não a mimese naturalista das aparências cotidianas, e sim a capacidade de sedimentação do essencial da história nas próprias formas artísticas, conforme proposto por teóricos marxistas como György Lukács (defensor do termo “realismo”) e Theodor Adorno (que rejeita tal termo, mas que também fundamenta todo seu pensamento estético nessa internalização da história nas obras de arte).

À primeira vista, ter um narrador que já morreu parece se tratar de mero recurso estilístico: um apelo ao inusitado que se juntaria aos toques de humor apenas para prender a atenção do leitor. Ou então, ainda numa leitura literal e imediatista, morrer seria a oportunidade do narrador falar com mais honestidade, como o próprio Brás Cubas maliciosamente sugere ao leitor:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e não nos examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 2008, p. 95)

Na verdade, porém, o fato de Brás Cubas ser um autor que escreve do além não se trata de um vazio passatempo, limitado ao mero brilho de uma retórica ficcional ou ao humorismo pelo humorismo, e muito menos se liga a uma suposta honestidade do narrador. Tudo isso não ultrapassa as aparências mais superficiais do texto, o nível fenomênico que busca enganar o leitor mais ingênuo de modo intencional – o que faz parte da já muito estudada, mas nem sempre

compreendida, ironia machadiana. O conteúdo efetivo jamais se confunde com tal nível das aparências fenomênicas: antes o contradiz metodicamente. Pois a recorrência a uma estratégia de cunho fantástico (a morte do narrador antes da própria escritura da narrativa) indica um tipo de realismo que, embora a princípio se mostre oblíquo e fugidio, quando captado em sua verdadeira dimensão se revela pertinente e profundo, capaz de descortinar uma imagem crítica do Brasil da época imperial e de sua história anterior e futura.

Para esclarecer esse ponto, devemos lembrar a tese, muito enfatizada por Lukács e por Adorno, de que na obra-prima de um grande escritor nenhum traço fundamental aparece por mero acaso, sendo até os detalhes formais, via de regra, o reflexo de problemas históricos. Embora Roberto Schwarz soerga justamente sobre essa tese seu inteiro estudo de *Memórias Póstuma de Brás Cubas*, ele não investiga a necessidade de uma situação fantástica ocupar as primeiras páginas do livro. Schwarz enxerga isso como apenas mais uma de uma série de imposturas, ou até como um trocadilho barato do narrador, quando esse diz não ser um “autor defunto”, mas um “defunto autor”. A morte então, no seu entendimento, não passa de uma máscara linguística como qualquer outra, usada ao bel prazer de um personagem acostumado ao arbítrio e à mentira. Mas este não parece ser o caso, pois a morte difere ontologicamente de qualquer outro disfarce de um indivíduo vivo, e essa diferença fundamental não passaria despercebida, ou sem problematizações, em nenhuma obra de autêntico valor realista, como é o caso de *Memórias Póstuma de Brás Cubas*.

Com efeito, pela importância central desse romance na inauguração da “fase madura” de Machado de Assis, é razoável pensar que a criação de um Brás Cubas fantástico, ao invés de um recurso ao acaso ou de menor importância, seja na verdade um dos passos mais decisivos na evolução intelectual e artística desse autor, o que demanda um pouco mais de atenção dos leitores e críticos machadianos. Afinal, a invenção desse personagem em situação fantástica coincide com o momento que Machado de Assis se desvencilhava em definitivo dos horizontes estreitos de sua “primeira fase”, na qual a adesão às convenções conservadoras do pensamento burguês havia produzido livros “deliberada e desagradavelmente conformistas”, conforme classificou o próprio Roberto Schwarz, que em seguida ainda diz:

Machado se filiava [em sua primeira fase] à estreiteza apologética da Reação europeia, de fundo católico, e insistia na santidade das famílias e na dignidade da pessoa (em oposição ao seu direito). Donde o clima bolorento, ao qual o leitor moderno é particularmente alérgico, já que perdeu o costume, não dos regimes autoritários, mas de sua justificação moral. (SCHWARZ, 2012, p. 83).

A nosso ver, portanto, a situação defunta de Brás Cubas é de suma importância, pois é um dos momentos inaugurais da superação desse aludido conformismo romântico que dominou a primeira fase da obra machadiana. Mas por que era preciso fazer Brás Cubas falar fantásticamente de um lugar pós-túmulo, para se atingir uma qualidade estética superior e um realismo de mais alto nível?

A resposta, a que tudo indica, reside em quem Brás Cubas representa em termos sociais e

ideológicos, isto é: as elites brasileiras. Sob a visão acidamente crítica e realista que Machado de Assis então inaugurava, todos os donos do poder no Brasil passavam a ser vistos como similares a um corpo em putrefação: algo sem vida própria, sem autenticidade humana, aparentado ao mundo dos vermes. Nesse sentido, o fato de Brás Cubas ser um defunto é a indicação do que realmente eram, em sua essência social e econômica, as camadas dominantes brasileiras, que em geral se mostravam desprovidas de impulsos produtivos ou criativos autônomos, sendo por isso mais inertes e passivas do que realmente ativas e dinâmicas. E em um nível de generalização histórica ainda maior, podemos enxergar na rigidez implícita da condição de morto de Brás Cubas a rigidez da lógica de dominação no Brasil, cujas estruturas desumanas permanecem fixas mesmo com o passar das décadas e dos séculos, e onde a burguesia, ao conciliar com essas estruturas, também se mostra relativamente mais rígida, isto é, ainda mais conservadora do que em outros países.

Assim, a tão comentada ironia machadiana tem na verdade esse centro gravitacional de denúncia da realidade do país, dominada por senhores de escravos em nada confiáveis, sendo a condição defunta de Brás Cubas uma das mais radicais materializações dessa perspectiva crítica em nossa inteira literatura. Para reforçar esse símbolo, nada aparece por acaso no livro, como a informação sobre a fortuna que ele havia acumulado até ir para o túmulo, 300 contos de reis, o que em valores atuais equivaleria a uma riqueza multimilionária<sup>1</sup>. E isso em um Brasil imperial precariamente monetizado, no qual as fortunas em dinheiro eram ainda mais exclusivas do que são hoje. Ou seja: se trata de fato de um grande proprietário, pertencente às camadas mais abastadas da capital do Império, e sendo Brás Cubas, além do protagonista, o narrador do relato, nenhum desses detalhes é casual.

Por consequência dessa posição social, Brás Cubas é também o típico representante da ideologia dessas elites do Brasil, país atrasado e dependente no quadro capitalista mundial. Dotadas de um liberalismo iluminista de fachada, cuja hipocrisia máxima era continuar se enriquecendo sob o lastro da escravidão (sem apresentar nada do conteúdo progressista do iluminismo europeu original), essas elites brasileiras, enquanto tipos sociais, eram a encarnação direta e sem escrúpulos da falsidade. Mas se quase nada do que Brás Cubas diz deve ser levado em conta de modo direto e literal, não é porque ele é um indivíduo que finge até que morreu, e sim porque já morreu de fato, encontrando na morte a mais perfeita essência da falsidade, isto é, da ausência de autenticidade. Antes disso, a falsidade também já havia conduzido sua inautêntica vida, embora na forma contraditória do respeito às convenções sociais, como ocorreria com qualquer indivíduo. “Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade!”, como ele mesmo diz, o que significa que as contradições mais banais do cotidiano foram enfim superadas, restando os traços mais fundamentais do que ele representa. Pois a condição de morto é

---

1. Sob uma atualização monetária com base na libra esterlina (1 conto de réis = 20.000 libras de hoje), conforme sugere Laurentino Gomes (2010, p. 67), a riqueza final de Brás Cubas estaria na casa dos R\$ 45 milhões. E se tomarmos como referência o preço do ouro 22k de então e de hoje, usando para o Segundo Império os dados apresentados por João Pandiá Calógeras (1960, p. 51-69), esses valores dobram: aí teríamos os 300 contos de 1869 equivalentes a 90 milhões de reais de 2020.

o atributo que melhor sintetiza a típica essência de sua classe social.

A essa altura, o leitor de Roberto Schwarz decerto já percebeu muitos pontos de concordância entre nossa abordagem e a dele, o que de fato é verdade em diversos sentidos, sobretudo na alegação de que Brás Cubas representa as elites brasileiras, cujas evidências são inquestionáveis. Foi um grande mérito de Schwarz apontar até na linguagem do narrador um descaramento e um arbítrio sistemáticos, demonstrando nisso uma das formas com que Machado de Assis incorporou em seu personagem os traços essenciais da situação histórica do Brasil. A maior diferença entre nossa leitura e a de Schwarz reside apenas nessa interpretação sobre o que o elemento fantástico simboliza no livro, que para nós é algo mais fundamental, por ser uma síntese insubstituível do conteúdo crítico que estrutura a obra, além de uma introdução intuitiva a esse conteúdo. A morte representa sim uma espécie de impostura, mas é uma impostura mais profunda, por ser a metáfora de uma condição objetiva de classe, historicamente determinada, e não apenas o artifício retórico e volúvel de um charlatão – ainda que o morto adote naturalmente como sua linguagem a retórica da falácia e do charlatanismo.

É claro, portanto, que as palavras ditas por Brás Cubas não devem ser tomadas em seu valor de face, em sua superficialidade literal. A ironia machadiana nos demanda ir além. Brás Cubas, ao morrer, pretensamente virou alguém honesto, possuidor da “virtude” da “franqueza”, chegando ao descaramento de pedir ao leitor que confie em sua versão das coisas; porém, quem de fato estava se livrando das convenções, de modo autenticamente realista, era o escritor Machado de Assis e não seu personagem Brás Cubas. Este acabou por premiar no túmulo o elitismo ideológico que cultivara em vida, à semelhança dos faraós que são enterrados junto com suas riquezas e símbolos de poder. As *Memórias* que Brás Cubas escreve do além são seu fajuto sarcófago, feito com ouro de tolo. São motivadas, no fim das contas, pela mesma ambição da “nomeada” que lhe matou, essa vontade de se ver famoso a qualquer custo, e o preço que o espectro de Brás Cubas agora paga é não conseguir disfarçar sua anterior existência mesquinha, que se destaca por trás de todo o humorismo ilusório e da erudição fátua com os quais ele tenta assombrar o leitor. Fica no fim a imagem inequívoca de que nem vida Brás Cubas foi de fato um homem vivo, sendo a completa ausência de ação o que mais caracteriza sua biografia. Uma vez morto, essa falta de verdadeira vida adquire sua adequada roupagem, e o fato de Brás Cubas só então virar escritor já revela a natureza anti-humana e falsária de sua narração.

Assim, a nosso juízo, por trás do relato escrito postumamente por Brás Cubas, o que o leitor deveria enxergar é uma não-vida, uma existência sem qualquer sentido autêntico e sem qualquer evento digno de nota, sustentada desde o berço pelo mero acaso de ter nascido em uma família de posses e ter recebido herança, o que garantiu uma inércia passiva e parasitária que atravessou todos os seus anos até encontrar a palidez fria da morte, que, sem dúvida, é sua face mais adequada. A sinceridade do “defunto autor” só se sustenta nesse sentido mais profundo, isto é, no fato da condição de morto se encontrar em menor contradição com a real essência humana do que foi esse personagem enquanto vivo, quando uma gama de interesses o obrigava a usar máscaras e assumir poses ainda mais artificiais. Em outras palavras: o defunto autor, na

sua própria condição de morto, mais confirma do que supera o que foi a vida sem vida de Brás Cubas – porém nem mesmo ao morrer ele consegue admitir isso com plena clareza ou senso crítico, o que exigiria a elevação de consciência alcançada pelo escritor Machado de Assis, mas indisponível às nossas classes dominantes de então ou de agora.

Isso significa, em suma, que a morte de Brás Cubas, embora tenha feito nascer nele o fantástico ofício de escritor póstumo, permitindo-o criticar algumas falsidades cotidianas mais óbvias (como amizades e amores regidos por meros cálculos monetários), não foi suficiente para fazê-lo superar a postura burguesa inautêntica e desumana que o caracterizou em vida. A morte apenas confirmou essa postura, acrescida do cinismo mais direto de quem já está literalmente morto e que então já não precisa disfarçar tanto que sua vida não passou de um conjunto de projetos egoístas que se esfumaçaram sem se efetivar.

Com efeito, apesar de Machado de Assis, em sua fase madura, ter se tornado mais propriamente um cético do que um humanista, em *Memórias Póstumas* seu intrincado realismo toma partido da humanidade ao fazer de Brás Cubas uma figura essencialmente abjeta, merecedora da condição de defunto. O leitor do século XXI, ao ler esse livro, também pode concluir que o que é realmente fantástico no Brasil é que suas elites apodrecidas, fajutas e parasitárias ainda governam a vida nacional, o que acaba por impedir que nossos melhores potenciais humanos se materializem em existências plenas. E aí talvez entenderá que quem começou a nos revelar isso a nós mesmos foi o “bruxo do Cosme Velho”, o senhor Machado de Assis.

## “O alienista” contra o positivismo

No final de 1881, mesmo ano da publicação em livro das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis começa a publicar no jornal *A estação* aquele que seria seu conto mais famoso, “O Alienista”. Aqui é irrelevante a discussão sobre seu gênero formal, se se trata mesmo de um conto ou se pela sua extensão já é uma novela; o que nos importa é visualizar melhor, a partir dessa obra, outra recorrência a uma situação fantástica e a função disso no aprofundamento do realismo machadiano.

O já citado Roberto Schwarz interpreta a obra madura de Machado de Assis como uma brilhante investigação, por meio da arte literária, da falta de autenticidade das ideias do liberalismo e do iluminismo no Brasil escravocrata do século XIX. De fato, se observarmos a evolução dos escritos de Machado de Assis, veremos que ele foi se afastando cada vez mais de suas primeiras crenças liberais até alcançar uma visão profundamente crítica sobre as mais diversas camadas da realidade brasileira. Nesse sentido, a ironia machadiana e o refinado realismo de sua “segunda fase” não seria o salto inexplicável de um gênio (à maneira das visões românticas sobre os escritores), e sim a culminação de um amadurecimento crítico que perpassa as décadas de 1860 e 1870 e envolve múltiplos esforços de decifrar a sociedade brasileira através de atividades como a de crítico teatral, de crítico literário, de poeta, de dramaturgo, de cronista e por fim de contista e de romancista. Nesse largo processo de amadurecimento, é válido destacar a

crítica de Machado de Assis a Eça de Queiroz e à escola naturalista, realizada em dois polêmicos artigos de 1878, que aqui nos importa por já conter algumas sementes de sua crítica ao cientificismo positivista e, por trás disso, à inteira ideologia dominante na Europa e no Brasil. Diz Machado de Assis:

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assommoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. [...] Ora bem, compreende-se a ruidosa aceitação d' *O Crime do Padre Amaro*. Era realismo implacável, conseqüente, lógico, levado à puerilidade e à obscuridade. [...] Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o — digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, — em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário. [...] Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. [...] Com tais preocupações de escola, não admira que a pena do autor chegue ao extremo de correr o reposteiro conjugal; que nos talhe as suas mulheres pelos aspectos e trejeitos da concupiscência; que escreva reminiscências e alusões de um erotismo, que Proudhon chamaria onissexual e onímodo; que no meio das tribulações que assaltam a heroína, não lhe infunda no coração, em relação ao esposo, as esperanças de um sentimento superior, mas somente os cálculos da sensualidade e os “ímpetos de concubina”; que nos dê as cenas repugnantes do Paraíso; que não esqueça sequer os desenhos torpes de um corredor de teatro. Não admira; é fatal; tão fatal como a outra preocupação correlativa. Ruim moléstia é o catarro; mas por que hão de padecer dela os personagens do Sr. Eça de Queirós? [...] por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal? (ASSIS, 2013, p. 468-474)

Sessenta anos depois, György Lukács, no seu famoso e não menos polêmico artigo “Narrar e Descrever” (in: LUKÁCS, 1968), também iria criticar essa postura artística de se inventariar o fenômeno acessório em detrimento do essencial, demonstrando em bases teóricas mais detalhadas e firmes o que o bom senso de Machado de Assis já havia captado, isto é: que o método de composição da escola naturalista padece de sérios equívocos, como a superficialidade da ênfase no esmero descritivo, o rebaixamento do ser humano a um animal procriador ou enfermo, a apologia da especialização formal, ou a crença na objetividade imparcial e mecânica da ciência positiva. Lukács iria situar as raízes dessa prática naturalista no geral abandono de um autêntico realismo por parte dos escritores burgueses, em especial nas obras posteriores às opressões aos trabalhadores no contexto revolucionário de 1848, seguindo assim as observações de Karl Marx em relação ao irrealismo da economia neoclássica<sup>2</sup>.

Embora sem semelhante aprofundamento histórico, e sem buscar decifrar as causas sociais desse fenômeno, Machado de Assis, como vimos, também foi capaz de perceber que o necessário afastamento em relação ao idealismo romântico não deveria seguir o rumo apontado

---

2. No artigo “Marx e o problema da decadência ideológica” (LUKÁCS, 2010), Lukács demonstra que os efeitos da virada conservadora da burguesia após as revoluções de 1848 se espalharam por toda a cultura, incluindo as mais notáveis obras científicas, filosóficas e literárias, havendo a partir de então um progressivo abandono do realismo e uma consequente queda geral na qualidade das produções culturais.

por Emile Zola em seus romances de tese ou em seus manifestos, que colocavam a arte como uma especialização subordinada ao cientificismo de corte positivista. E em outubro de 1881 a polêmica iniciada na crítica a *Eça de Queiroz* iria adquirir um tom satírico e fantástico para alçar-se a um nível estético admirável no conto “O Alienista”, que também pode ser considerado uma das obras fundadoras da mencionada fase madura de Machado de Assis, ao lado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, finalizado menos de um ano antes, em dezembro de 1880.

Em “O Alienista”, portanto, Machado de Assis irá aprofundar sua crítica aos postulados da escola de Zola a partir de uma sátira ao substrato filosófico do naturalismo, isto é, o cientificismo positivista, que ia se tornando moda no Brasil com a geração republicana de 1870 e que em 1889 já iria pautar o lema de nossa bandeira nacional: *ordem e progresso*. Assim, tal crítica machadiana não é uma postura limitada à esfera cultural ou científica: antes ataca em bloco a inteira sociedade do século XIX. Com efeito, nesse conto sobre os feitos extraordinários do doutor Simão Bacamarte, o cientificismo exacerbado, o método positivista e a retórica do progresso se mostram como evidentes projeções ideológicas do poder da burguesia, a nova nobreza dominante tanto na Europa quanto no Brasil.

Já na frase de abertura do conto, Machado de Assis identifica claramente essa identidade entre a posição de respeito do alienista e os grandes poderes políticos e econômicos:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos 34 anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia. (ASSIS, 2007, p. 38)

Apesar da narração remeter o tempo do enredo para o século XVIII e ter certas aparências de Antigo Regime, o que se retratará acima de tudo é a lógica do poderio cientificista, tornado hegemônico apenas no século do próprio Machado de Assis. Mas vale de novo frisar que, no Brasil (criado sob base latifundiária, escravocrata e católica) a importação do liberalismo burguês foi um processo assaz conciliatório, sem grandes rupturas, que mais incorporou os filhos da antiga “nobreza da terra” do que os alijou do poder. Em outras palavras, foi nossa “nobreza da terra”, desde sempre subordinada ao comércio mundial, que gerou nossas elites burguesas, assim como foi um príncipe português da casa Bragança que conduziu nossa independência política. Nesse sentido, é outro triunfo realista de Machado de Assis retratar seu Simão Bacamarte como simultaneamente um provinciano tradicionalista do século XVIII, nobre formado em Coimbra, e um cientista burguês do século XIX, pois essas duas temporalidades também se combinavam na realidade brasileira.

Com efeito, o tom de crônica antiga e o enredo insólito jamais deixam de operar como parte dessa estratégia realista de Machado de Assis. Isto é: o recuo no passado e o relativo efeito de distanciamento, ao lado do exagero dos acontecimentos (que produzem um ambiente fantástico onde o impossível pode acontecer), servem de base para uma representação satírica das



determinações e modas da sociedade contemporânea ao escritor. Com isso, do início ao fim do conto podemos visualizar as características do moderno mundo oitocentista, a exemplo dos vultosos retornos em lucros que o hospício fundado por Bacamarte irá produzir, ou da própria forma que ele encontrará para financiar a construção de sua Casa de alienar loucos: um novo imposto aprovado em plenário pela Câmara municipal (esse símbolo universal da democracia representativa burguesa). Assim, em todos os passos do conto o que se satiriza são os postulados realmente vigentes e em moda do cientificismo do século XIX, que ao lado do liberalismo econômico e da democracia formalmente representativa compõe a ideologia justificatória dos novos senhores do tempo, os donos do dinheiro. E o tom machadiano de descrença em tais postulados alcança o sarcasmo logo de início, ao se retratar como Simão Bacamarte escolheu sua esposa. Trata-se de um claro ataque ao exagero de se colocar a metodologia positivista e o raciocínio utilitário acima de quaisquer outras considerações autenticamente humanas:

— A ciência — disse ele a Sua Majestade — é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo. Dito isto, meteu-se em Itaguaí, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência, alternando as curas com as leituras, e demonstrando os teoremas com cataplasmas. Aos quarenta anos casou com d. Evarista da Costa e Mascarenhas, senhora de 25 anos, viúva de um juiz de fora, e não bonita nem simpática. Um dos tios dele, caçador de pacas perante o Eterno, e não menos franco, admirou-se de semelhante escolha e disse-lho. Simão Bacamarte explicou-lhe que d. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes. Se além dessas prendas — únicas dignas da preocupação de um sábio, d. Evarista era malcomposta de feições, longe de lastimá-lo, agradecia-o a Deus, porquanto não corria o risco de preterir os interesses da ciência na contemplação exclusiva, miúda e vulgar da consorte. D. Evarista mentiu às esperanças do dr. Bacamarte, não lhe deu filhos robustos nem mofinos. A índole natural da ciência é a longanimidade; o nosso médico esperou três anos, depois quatro, depois cinco. Ao cabo desse tempo fez um estudo profundo da matéria, releu todos os escritores árabes e outros, que trouxera para Itaguaí, enviou consultas às universidades italianas e alemãs, e acabou por aconselhar à mulher um regímen alimentício especial. A ilustre dama, nutrida exclusivamente com a bela carne de porco de Itaguaí, não atendeu às admoestações do esposo; e à sua resistência — explicável, mas inqualificável — devemos a total extinção da dinastia dos Bacamartes. (ASSIS, 2007, p. 38-39)

Não podia ser mais eloquente a denúncia de Machado de Assis em relação à falsa ideologia cientificista: ao eleger a metodologia da ciência burguesa como único princípio organizador da vida, inclusive abdicando de considerações humanas tão naturais como a atração sexual em prol de cálculos utilitários, o doutor Simão Bacamarte inicia sua carreira de equívocos. O fato de não conseguir ter filhos mesmo tendo metodicamente escolhido uma esposa só para isso (mais um recipiente reprodutivo do que um verdadeiro ser humano, em sua visão) é a primeira sátira direta do conto, e já introduz a concepção de mundo que será transmitida.

Na sequência, diversas outras características da modernidade capitalista – representada pelos personagens e eventos do conto – serão julgadas com a pena da galhofa de Machado de

Assis: o cálculo cínico, a priorização de interesses egoístas sobre tudo, a vaidade mesquinha, a gana pessoal por dinheiro, por fama ou por poder, enfim, todo o rol de pilares do individualismo burguês. Ao lado disso, sempre paira a crítica sarcástica contra a afetação retórica e contra a pompa vazia, esses indícios extras da inautenticidade dos princípios liberais e cientificistas, sobretudo em solo brasileiro. Pois como diz Roberto Schwarz:

E' claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam as aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão [a base da nossa vida econômica e social]. (SCHWARZ, 2012, p. 12)

O conto “O Alienista”, portanto, obviamente simboliza um contexto histórico extraliterário, isto é: a ideologia e os valores dominantes da sociedade da época de Machado de Assis. Nesse sentido, poderíamos até dizer, usando um termo usual hoje em dia, que o conto é *empenhado*, ou seja, que o autor emprega a sátira como meio de questionar a sociedade, o que reflete uma postura de inconformismo e, ao mesmo tempo, um impulso realista. E nesse sentido, sobretudo no caso específico da crítica aos ideais positivistas e naturalistas, o trabalho de Machado de Assis chega a se assemelhar aos incursos marxistas contra esses ideais. Tal semelhança entre o autor brasileiro e os pensadores do materialismo histórico é especialmente evidente na denúncia ao vínculo entre o cientista e os poderes sociais das classes dominantes, a exemplo da grande influência do alienista no governo, de seu controle de aparatos e instituições opressoras, de sua aliança com a Igreja, ou do crescente acúmulo de dinheiro com a atividade de encarcerar os “loucos”, que em certo momento chegam a quatro quintos da população de Itaguaí. Esse exagero, aliás (a capacidade de dominar e encarcerar uma cidade inteira), é a grande marca do fantástico no conto, já que é uma consequência empiricamente improvável ou quase impossível de se verificar algum dia no mundo cotidiano, mas que serve justamente para revelar a real essência desse mundo: o domínio autoritário do pensamento burguês.<sup>3</sup>

## Contos fantásticos

Além de “O Alienista”, em torno de vinte outros contos de Machado de Assis possuem algum elemento fantástico como parte fundamental ao desenvolvimento da trama. Em geral, aqueles escritos entre 1859 e 1876 pertencem à fase relativamente imatura do autor, enquanto

---

3. A paradoxal aliança dos cientistas positivistas com o cristianismo, enfatizada no conto de Machado de Assis pelo fato de seu alienista ser sempre um homem temente a Deus e um perene confidente em relação ao padre da cidade, é também detidamente apontada pelo marxista György Lukács em sua *Ontologia do Ser Social – Parte 1*, sobretudo no capítulo, “Neopositivismo e Existencialismo”, item 4: “A filosofia contemporânea e a necessidade religiosa” (LUKACS, 2012). Já os também marxistas Adorno e Horkheimer constroem sua *Dialética do Esclarecimento* em torno da crítica ao aspecto manipulatório da ciência positivista burguesa, que teria se tornado um dos piores mitos modernos. Essa questão também é discutida por Michael Löwy em *Marxismo contra o Positivismo* (2008).

os escritos depois disso correspondem ao realismo melhor desenvolvido de sua chamada fase madura. Essa diferenciação em duas fases, como vimos, não é arbitrária, já que traduz diferenças substanciais na abordagem e no nível estético e crítico apresentado por Machado de Assis, embora naturalmente seja possível apontar entre elas alguns traços de continuidade – ou pelo menos de antecipação em termos estilísticos ou temáticos.

O primeiro conto de pendor fantástico de Machado de Assis, por exemplo, “A Bagatela”, escrito em 1859, quando ele tinha apenas vinte anos, se inicia com uma carta supostamente escrita por um morto, num remoto e pálido embrião do que duas décadas depois seria a grande abertura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como já estudamos. É forçoso frisar o “pálido” e o “remoto” de tal “embrião”, primeiro por conta da filiação romântica de “A Bagatela”, que vai trazer um enredo ingênuo, pautado pelo moralismo sentimental e repleto de clichês. Segundo, porque o próprio fantástico padece de timidez. De início é dúbio (já que não sabemos se a carta póstuma havia sido escrita por alguém efetivamente já morto), e por fim se torna inexistente, quando descobrimos que o alegado defunto, de nome Max, ou Máximo, na verdade não morreu e só concebeu o estratagema do seu sumiço e da carta póstuma para verificar a fidelidade de um amigo e de uma amada, a quem ele havia apelidado de Bagatela – palavra aliás constante do jovem Machado de Assis, que significa coisa de pouco valor e não deixa de expressar uma condenação moralista tacanha. Previsivelmente, esse Máximo não demora a testemunhar que os meros bons sentimentos não se sustentam por muitos anos: o seu amigo se casa com a Bagatela, rompendo as esperanças de uma fidelidade eterna, fidelidade que havia sido expressamente demandada na tal carta “do além”: “chego à recomendação que te queria fazer: — é grave, é um morto que te faz, Henrique. Cumpre obedecer religiosamente. Que Bagatela seja tua irmã, Henrique; sê o seu protetor, seu amigo, seu pai — mas, nada mais” (ASSIS, 2020a, s/p.). Uma vez decepcionado com a desobediência do amigo e da amada, vemos Máximo destruir em desespero um quadro amoroso que havia pintado, ao modo típico de qualquer melodrama romântico:

Corria-lhe o olhar sangrento e úmido de um a outro objeto, roçando de leve muitas recordações que se prendiam a duas criaturas queridas e amadas demais.

De repente, esse olhar moribundo parou na tela deslumbrante em que seu gênio lançara a última palavra... Parecia-lhe que legar aos vivos, aos indiferentes, aos felizes o admirável poema que ele esboçara seria uma profanação, um sacrilégio, uma impiedade e reunindo então as poucas forças que lhe deixava o veneno, arrastou-se penivelmente até o cavalete, tomou uma faca e em um sublime e último esforço rasgou e despedaçou freneticamente a tela... Depois seus braços se torceram, os dedos se lhe crispavam, soltou um grito surdo, um grito de angústia e de saudades supremas que o eco repetiu.

— Tudo acabara. (ASSIS, 2020a, s/p.)

Apesar dessas deficiências, nessa pequena história já é possível notar o início da crítica machadiana ao ultrarromantismo, um pendor realista que irá amadurecer mais e mais em seus contos, ao longo dos anos. Não obstante, em suas primeiras histórias de estirpe fantástica Machado de Assis ainda não consegue se desprender do convencionalismo burguês e moralista de

seu tempo, nem de repisadas fórmulas românticas, como os mistérios folhetinescos superficiais dos enredos e a idealização das personagens femininas, sempre perfeitas na beleza, nos bons modos, na fidelidade e na castidade – mas sem real vida interior. A sensação que fica ao ler esses contos, sobretudo à luz do realismo de seus romances maduros, é de que se tratam de exercícios literários tímidos e superficiais, que jamais superam uma crítica fácil das obviedades ultrarromânticas e que não apresentam nenhum olhar arguto e profundo sobre a realidade do país.

Ao longo da década de 1970, apesar de Machado de Assis demonstrar um progressivo amadurecimento intelectual, quase todos seus contos com elementos fantásticos continuarão muito aquém de qualquer realismo mais crítico e dialético. Isso é especialmente notável em “Rui de Leão”, de 1872, pois o personagem que dá o título a esse conto também voltará a ser o protagonista de “O Imortal”, de dez anos depois, isto é, de 1882, ano que já encontra o Machado de Assis bem mais maduro da “segunda fase”.

O primeiro Rui de Leão, o de 1872, participa de um enredo que não extrapola a descrição resumida de aventuras folhetinescas. Com efeito, só difere das obras indianistas dos românticos por sua linguagem mais concisa e assemelhada à da crônica histórica, e pelo papel do fantástico, que é mais decisivo do que nas demais obras indianistas. Assim se resume esse conto: tal fidalgo português, Rui de Leão, adquire a imortalidade em meados do século XVII, após tomar uma poção preparada por seu sogro, um pajé. Depois disso rejuvenesce e se torna bem quisto na tribo. Mas após a morte de sua esposa índia, ele cansa daqueles costumes indígenas, e volta a frequentar o “Mundo civilizado”, embora sem jamais questioná-lo em nada, que com isso tem sua lógica justificada (sendo inclusive implicitamente superior à cansativa sociedade indígena). Dessa forma, não há nada nesse conto capaz de extrapolar, simbolicamente, o nível superficial de um fácil entretenimento conformista.

Já na versão de 1882, que, como dissemos, ganha o título de “O Imortal”, **é possível notar características que marcariam** o Machado de Assis da “fase madura”, como ironias sociais a perpassar tudo e a capacidade de criar suspense e prender a atenção do leitor desde o início, com pouquíssimas frases e em linguagem bastante enxuta:

#### CAPÍTULO PRIMEIRO

— Meu pai nasceu em 1600...

— Perdão, em 1800, naturalmente...

— Não, senhor, replicou o Dr. Leão, de um modo grave e triste; foi em 1600. (ASSIS, 2020b, s/p.)

Também os fatos históricos que esse Rui de Leão da “fase madura” testemunha ou participa, como agente passivo ou ativo, são agora os momentos decisivos da história nacional, europeia e mundial, como as invasões holandesas do nordeste brasileiro, a Revolta dos Palmares e a Revolução francesa. Por se tratar de um conto, esse retrato não é capaz de ir muito além de um panorama breve, e contém certas críticas abstratas contra a ambição fútil da imortalidade, mas sob uma forma melhor tecida e menos tola que a do “Rui de Leão” de 1872, ao qual Machado de Assis faz explícita referência ao final desse conto de 1882: “Tal é o caso extraordinário, que

há anos, com outro nome, e por outras palavras, contei a este bom povo, que provavelmente já os esqueceu a ambos.”

Assim, é obvio que os textos de Machado de Assis se comunicam internamente, ao longo de sua obra; mas o importante aqui não é notar a intertextualidade por si mesma, e sim as diferenças, em termos de nível de realismo. Em “Decadência de dois grandes homens”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1873, o tema geral é parecido com o de um conto posterior, escrito em 1876, mas que Machado achou ser maduro o suficiente para incluir no livro *Papéis Avulsos*, de 1882: “Uma visita de Alcebiades”. Ambos os contos relatam a reencarnação, no século XIX, de renomados políticos da Grécia antiga: Brutos reencarna no protagonista e Júlio César em seu gato, no aludido conto de 1873, enquanto Alcebiades reaparece de corpo inteiro e típicas vestes atenienses no conto de *Papéis Avulsos*. Em ambos os contos há críticas aos costumes do século XIX; mas estas, no texto de 1873, se desprendem de uma atmosfera de mistério romanesco, com direito a um gato preto e uma metamorfose do protagonista em rato (tudo mero sonho de um cochilo), enquanto no conto “Uma visita de Alcebiades” se convertem em ironias bem humoradas contra as modas oitocentistas. Poucos anos separam a primeira versão dos dois contos, mas é grande a diferença no estilo: uma fábula folhetinesca, perpassada de esquematismos românticos e de tolices filosofantes, no primeiro caso, e um chiste coeso, quase modernista *avante la letre*, no segundo caso.

É certo que mesmo “Uma visita de Alcebiades”, escrito alguns anos antes de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não traz ainda a crítica ampla e estrutural contra as elites brasileiras do século XIX. Não obstante, já apresenta algo típico da ironia machadiana contra a mentalidade e os símbolos do *status quo* burguês (do mundo inteiro), como o terno preto e o chapéu, vestimenta cujo mal gosto é o que mata Alcebiades: “fui dali ao cabide, dispensei o chapéu, e pu-lo na cabeça. Alcebiades olhou para mim, cambaleou e caiu. Corri ao ilustre ateniense, para levantá-lo, mas (com dor o digo) era tarde; estava morto, morto pela segunda vez.” (ASSIS, 2007, p. 98)

Comparação semelhante podemos fazer entre três contos presos a casos amorosos de mistério, ao estilo romântico – “Os óculos de Pedro Antão”, de 1874, “Um esqueleto”, de 1875, e “Sem olhos” de 1876 – e, como contraponto, dois outros nos quais se destaca uma ironia mais original e madura: “A mulher pálida”, de 1881, e “A segunda Vida”, de 1884. Nos três referidos contos da década de 1870, Machado de Assis dá vazão ao gênero que teve origem no romantismo europeu e se popularizou sobretudo com a obra do americano Edgar Allan Poe: o do suspense de horror ou história de detetives, em que a todo tempo se busca decifrar uma explicação racional para aparentes mistérios. Em outros contos de sua fase imatura, Machado de Assis **já havia usado** a fórmula fácil do misterioso não ter passado de um sonho, mas agora as explicações são outras, e são os próprios protagonistas que as buscam, com voluntária insistência. Em “Os óculos de Pedro Antão”, após entrar em uma misteriosa mansão, o protagonista começa a conceber uma intrincada trama amorosa como explicação à recente morte do dono desta casa, a partir de instigantes objetos encontrados em seu interior: uma escada de seda, uns óculos

quebrados, umas cartas. Por fim se revela que seu exercício de detetive não passou da ilusão instigada por uma troça concebida pelo morto, em um desfecho algo inverossímil, que parece inventado artificialmente para fechar o conto de alguma forma:

Mendonça abriu o rolo. Continha uma folha de papel com as seguintes palavras:

Meu sobrinho. Deixo o mundo sem saudades. Vivo recluso tanto tempo para me acostumar à morte. Ultimamente li algumas obras de filosofia da história, e tais coisas vi, tais explicações encontrei de fatos até aqui reconhecidos, que tive uma ideia excêntrica. Deixei aí uma escada de seda, uns óculos verdes, que eu nunca usei, e outros objetos, a fim de que tu ou algum pascácio igual inventassem a meu respeito um romance, que toda a gente acreditaria até o achado deste papel. Livra-te da filosofia da história.

Calcule agora o leitor o efeito deste escrito, espécie de dedo invisível que me deitava por terra o edifício da minha interpretação! (ASSIS, 2020c, s/p.)

Já em “Um esqueleto”, de 1875, o fantástico se sustenta até o fim, com a loucura de um médico que mantém o esqueleto de sua primeira esposa, após tê-la assassinado por ciúmes infundados. Mas esse conto se pauta numa intriga que se vale de lances livrescos e de clichês moralistas sem revelar nada de interessante sobre o real comportamento das pessoas. E no “Sem olhos”, de 1876, o conto se desenvolve como uma típica história de fantasma, mas no final o narrador, que afirmara ter visto o fantasma de uma moça cujos olhos haviam sido varados por um suposto marido ciumento, conclui que na verdade foi movido pela sugestão desta história por um vizinho que a contou a ele, e que só por isso também viu o que a loucura deste vizinho o fazia ver: “— O seu caso é talvez mais simples que esses todos; o desvario do doente foi contagioso, e fez com que o senhor visse o que ele supunha ver.” (ASSIS, 2020d, s/p.).

Em todos esses contos, portanto, há a mesma atmosfera de mistério artificial cujas raízes se encontram no horror gótico e que ainda hoje permeia milhares de livros e filmes da indústria do entretenimento. São obras de realismo frágil, superficial ou nulo, e que, no caso de Machado de Assis, só sobrevivem ao tempo como indícios preparatórios de sua obra madura. Como iria dizer Manuel Bandeira: “Se o Mestre tivesse desaparecido depois da publicação de *Iaiá Garcia*, em 78, teria deixado uma obra em que a poesia e a prosa se equilibram no mesmo nível de mediocridade” (BANDEIRA, 2006, p. 11). De fato, como temos visto, foram as obras da segunda fase que transformaram Machado de Assis em um dos nomes mais importantes da literatura brasileira e latino-americana, e os referidos contos “A mulher pálida”, de 1881, e “A segunda vida”, de 1884, já pertencem a tal fase madura. São histórias que retomam alguns temas que acabamos de ver nos contos imaturos da década de 1870, porém agora em chave irônica, sem mais nada daquela bolorenta atmosfera de mistério romântico. “A mulher pálida” é um sarcasmo direto contra o ideal ultrarromântico expresso no título. O protagonista, jovem estudante pobre, solitário e melancólico (como na típica imagem romântica), após receber uma herança começa a desdenhar a moça que ele antes amara sem sucesso, e passa a recusar outras pretendentes, em sua busca da mulher mais pálida do mundo. Acaba morrendo nessa busca, o que deixa no ar que sua busca era por casar-se com a morte – numa simbologia dedicada à crítica ao

romantismo mórbido. O interessante também é notar, que, nesse conto, apesar de Machado de Assis novamente lançar mão de uma herança inesperada, essa herança agora já altera substancialmente, na prática, as posições sociais e com isso os comportamentos, as paixões e o destino dos personagens, anunciando o que depois se verá, de maneira mais desenvolvida, no romance *Quincas Borba*, de 1893.

Já o conto “A segunda Vida”, de 1884, retoma o tema da reencarnação após a morte, bem como o da loucura, que já havia aparecido em outros contos da primeira fase machadiana. Agora, porém, não há mais aquela atmosfera de mistério mórbido; antes o que se ressalta é um tom irônico e jocoso, e as pitadas de suspense se depreendem do próprio comportamento humano, isto é, do medo de um monsenhor diante o relato insano de um indivíduo que se imagina reencarnado:

— Como ia dizendo a Vossa Reverendíssima, morri no dia vinte de março de 1860, às cinco horas e quarenta e três minutos da manhã. Tinha então sessenta e oito anos de idade. Minha alma voou pelo espaço, até perder a terra de vista, deixando muito abaixo a lua, as estrelas e o sol; penetrou finalmente num espaço em que não havia mais nada, e era clareado tão-somente por uma luz difusa. Continuei a subir, e comecei a ver um pontinho mais luminoso ao longe, muito longe. O ponto cresceu, fez-se sol. Fui por ali dentro, sem arder, porque as almas são incombustíveis. A sua pegou fogo alguma vez? (ASSIS, 2007, p. 271)

Já podemos vislumbrar nesse conto algumas importantes relações de poder, como o monsenhor, logo na entrada do conto, mandar um moleque ir buscar a guarda policial para prender o louco, e aguardar ansiosamente a chegada desses policiais, com suas espadas represoras. E o que mais se ressalta é a aludida diferença de tom ao se tratar o tema da loucura e de uma suposta reencarnação: o estilo é agora muito mais conciso e certo a cada palavra, e o realismo psicológico atinge outro patamar, sem nada da ingenuidade ou do esquematismo dos contos machadianos anteriores a 1876.

Portanto, a transição de Machado de Assis à sua fase madura foi se consolidando passo a passo, a partir de meados da década de 1870, até se tornar definitiva com o salto realista de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e dos contos de *Papéis Avulsos*, nos quais se destaca o já estudado “O Alienista”. Ainda no ano de 1876, por exemplo, podemos colher tanto um exemplo de relativa imaturidade folhetinesca, expressa no conto “Sem olhos”, quanto outro, mais próximo ao seu estilo maduro: “Uma visita de Alcebíades”. No entanto, um ano mais decisivo que esse parece ter sido o de 1878, quando Machado de Assis escreveu o ensaio de combate ao naturalismo de Eça de Queiroz, e também contos já maduros como o “Na arca”, em que faz uma paródia da arca de Noé e dos tempos recentes, em tom bíblico irônico, e “O Machete”, no qual consegue dramatizar a luta pela originalidade da cultura brasileira, sem repetir nenhum dos postulados nativistas românticos. Sobre essa viragem à fase madura, diz John Gledson, conhecido estudioso da obra de Machado de Assis:

A dificuldade de conciliar esses dois imperativos [ser nacional e universal] era tanto maior para

um escritor de um país periférico em relação à cultura europeia, e jovem, ainda em sua meninice social, para empregar uma frase de uma crônica do mesmo ano, 1878, em que sua experimentação – sua inquietação – chegou a um auge. Em dezembro de 1877, com a idade prematura de 48 anos, morrera José de Alencar. Parece ter sido o sinal necessário para que Machado, seu incontestado sucessor como “chefe da literatura brasileira”, desse o “salto mortal” que o alçaria além dos limites nacionais para conquistar o mundo.

[O conto “O Machete”] foi publicado em março de 1878 numa revista, o *Jornal das Famílias*, onde Machado já publicara cerca de setenta histórias. Destas, “O Machete” foi o único que incluí nesta antologia [*50 Contos de Machado de Assis*] (de fato, trata-se de um dos últimos, pois a revista acabou naquele mesmo ano). Em geral, essas histórias, com títulos como “Casa, não casa”, “Nem uma nem outra”, “Qual dos dois?”, não despertam muito interesse hoje, pois são por demais ingênuas, e excessivamente orientadas pelos assuntos limitados da juventude casadoura do Rio de Janeiro. Contudo, algo estava acontecendo em 1878, e “O machete” nos mostra um pouco disso. Visivelmente desgostoso com o tipo de histórias que escrevia para o *Jornal*, podemos ver como, em “O machete”, Machado encarava seu problema de fora, por assim dizer, e com misterioso discernimento. Inácio, o infeliz violoncelista do conto, cuja mulher foge com um músico popular que toca o “machete” (outro nome do cavaquinho), diz, pouco antes do final da história: “penso em fazer uma coisa inteiramente nova, um concerto para violoncelo e machete. Enlouquece – mas, para Machado, essas “coisas inteiramente novas” que misturavam o sério e o frívolo, nas quais o que era local, brasileiro e cômico (o “machete”) se combinava com o que era universal, tradicional, “europeu” e trágico (o violoncelo), são exatamente o que ele desejava escrever – talvez já estivesse escrevendo. (GLEDSON, 2007, p. 10)

O Brasil entrava então na crise final do Império: após a Guerra do Paraguai (ou da Tríplice Aliança), que se alastrou de 1866 a 1870, fortaleceram-se as ideias republicanas e abolicionistas, enquanto o eixo econômico mudava do Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro, para as fazendas de café do estado de São Paulo, que iriam se basear na mão de obra imigrante e assalariada (ou arrendada). Em 1878, especificamente, o Barão de Mauá decretava a falência de seu banco e de suas atividades empresariais: era um importante símbolo da esperança modernizante que caía por terra. Machado de Assis, já casado e com emprego seguro há quase dez anos, testemunhou ocular as mudanças de gabinetes na capital do Império e de querelas jurídicas do Ministério da Agricultura (onde havia obtido um posto), perdera o entusiasmo iluminista que cultivara na juventude para se tornar cada vez mais cético. Isso seria a base ideológica que resultaria no seu estilo conciso e irônico, crítico a tudo e a todos, cada vez mais afastado dos modelos do romantismo e das conciliações moralistas anteriores. Vimos que tal postura lhe permitiu ser um crítico sagaz do naturalismo positivista, então moda mundial e em gestação no Brasil, e também que a maior força estruturante desse seu novo realismo foi a capacidade de retratar criticamente a essência das elites brasileiras. Agora, à guisa de conclusão, nos resta apenas analisar brevemente como tal realismo machadiano serviu de base para outros contos de estirpe fantástica escritos na década de 1880, posteriores às conquistas irreversíveis de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e que ainda não foram comentados.

O famoso conto “O espelho”, saído em *Papéis Avulsos*, em 1882, apresenta um símbolo que só se tornaria mais comum muitos anos depois, a partir do modernismo: o espelho como



índice da dissociação do “eu”, do estranhamento individual, da duplicidade da alma, da alienação, enfim, da problemática inflação da subjetividade e da atuação das convenções sociais sobre a personalidade. Meio século depois, Jorge Luis Borges também adotaria o espelho como um dos seus principais recursos formais (e de modo a parecer que era um dos primeiros a fazer isso), o que por si só já demonstra a precocidade da percepção de Machado de Assis em suas escolhas artísticas. No que tange ao realismo, o mais importante é essa ênfase nas causas sociais da alienação do indivíduo, de sua cisão interior em duas almas distintas, o que no conto de Machado de Assis se revela de modo fantástico ao se esfumarem a imagem do protagonista toda vez que ele se olha no espelho sem estar vestido com sua farda de alferes (símbolo de *status* em um Brasil já que ia se tornando o país do “coronelismo”):

O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil. Os escravos punham uma nota de humildade nas suas cortesias, que de certa maneira compensava a afeição dos parentes e a intimidade doméstica interrompida. Notei mesmo, naquela noite, que eles redobravam de respeito, de alegria, de protestos. 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. [...] desde que ficara só, não olhara uma só vez para o espelho. Não era abstenção deliberada, não tinha motivo; era um impulso inconsciente, um receio de achar-me um e dois, ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira, nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. 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. [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos [...] Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... [...] — Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; 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. [...] Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regime pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir... (ASSIS, 2007, p. 158-162)

Com efeito, Machado de Assis consegue trabalhar aqui diversas potencialidades realistas da representação fantástica do espelho, e faz isso sem nada do reducionismo psicanalítico ou das abstrações existencialistas que seriam tão típicas do século XX após o sucesso de Freud e de Heidegger. No maduro Machado de Assis, tudo é pautado por um inequívoco enraizamento nas estruturas sociais e nas formas ideológicas que determinam os pensamentos e as identida-

des de cada um, e com isso ele jamais se perde em divagações arbitrárias.

Por fim, uma última vertente do realismo machadiano que é possível agrupar no quadrante do fantástico são os contos maduros de perfil alegórico, ou que lembram parábolas, como o já aludido “Na arca”. Em “As academias de Sião”, publicado em 1884 no livro *Histórias sem data*, é patente a destreza universalista de Machado de Assis, que a partir de uma história situada no Sião, e à maneira das *Mil e Uma Noites*, faz um retrato do funcionamento da política real, atento à lógica da ampliação e conservação do poder. O protagonista deste conto é um rei de “alma feminina”, inábil para o exercício do mando, que, em um jogo metafísico sugerido por sua esposa, troca de alma com ela. Pois ao contrário do marido, esta nascera com uma alma máscula. Com isso o novo rei (de alma agora masculina), de pronto começa a impor a Lei de Talião, isto é: aplica métodos de repressão exemplar, o que amplia o poder do seu reino pela via das armas e do correspondente medo. Começa garantindo os impostos ao mandar decapitar alguns devedores, e procede com essa lógica férrea e ditatorial até planejar assassinar a rainha (então detentora da alma feminina do antigo rei), o que não é executado apenas por conta da dúvida de que se ele (o rei com alma máscula) vai ou não morrer junto. O conto é muito bem escrito e espirituoso, sem nunca deixar de refletir algo do efetivo exercício do poder estatal, e faz isso através de contradições sinuosas que não perdem tempo com nenhum moralismo – lembrando nesse ponto os esforços de Maquiavel, moderno fundador das ciências políticas.

Já “A Igreja do Diabo” é outro conto que imita as parábolas bíblicas e as coloca pelo avesso de modo debochado, em tom de paródia. O relato sugere (outra vez com certo olhar maquiavélico), que o triunfo da Igreja Católica e das demais religiões monoteístas não se baseou em nenhuma superioridade inata de seus princípios morais, mas sim em uma estratégia bem arquitetada de conquista material e expansão ideológica, que o Diabo procura emular:

Conta um velho manuscrito beneditino que o diabo, em certo dia, teve a ideia de fundar uma igreja. Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada. Vivia, por assim dizer, dos remanescentes divinos, dos descuidos e obséquios humanos. Nada fixo, nada regular. Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez.

— Vá, pois, uma igreja, concluiu ele. Escritura contra Escritura, breviário contra breviário. Terei a minha missa, com vinho e pão à farta, as minhas prédicas, bulas, novenas e todo o demais aparelho eclesiástico. (ASSIS, 2007, p. 183)

Com isso, o Diabo consegue expandir facilmente seu império sobre a humanidade: os vícios, os pecados e a corrupção geral se alastram sem grandes resistências. “A igreja fundara-se; a doutrina propagava-se; não havia uma região do globo que não a conhecesse, uma língua que não a traduzisse, uma raça que não a amasse. O Diabo alçou brados de triunfo”. No entanto, para a sua surpresa, começa a haver entre alguns de seus súditos momentos de heresia, ou seja, algumas virtudes praticada “às escondidas”, o que o conto também não atribui a nenhuma força moral válida por si mesma, mas sim ao espírito de contradição que domina o homem: “Que

queres tu? É a eterna contradição humana.” (ASSIS, 2007, p. 190)

Além disso, vemos nesse conto uma recorrência do realismo de tipo fantástico, comum em alguns dos maiores autores da literatura universal, que é o resgate do mito do Fausto. Trata-se, aliás, da peça mais fáustica de Machado de Assis, primeiro por tomar o Diabo como seu protagonista, e depois pela menção explícita ao Fausto: “Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos” (ASSIS, 2007, p. 184). Há também a repetição quase literal de uma famosa frase dita pelo Mefistófeles de Goethe: “Senhor, eu sou, como sabeis, o espírito que nega.” (ASSIS, 2007, p. 185). Já em relação ao pacto, esse Diabo machadiano de fato tenta expandi-lo a “todos os Faustos do século e dos séculos”, isto é, a uma massa incontável de novos súditos, isso ao lograr seduzir um por um com mil promessas de felicidade e de poder, no que repete a retórica mefistofélica sempre presente em qualquer relato fáustico:

Ele prometia aos seus discípulos e fiéis as delícias da terra, todas as glórias, os deleites mais íntimos. Confessava que era o Diabo; mas confessava-o para retificar a noção que os homens tinham dele e desmentir as histórias que a seu respeito contavam as velhas beatas.

— Sim, sou o Diabo, repetia ele; não o Diabo das noites sulfúreas, dos contos soníferos, terror das crianças, mas o Diabo verdadeiro e único, o próprio gênio da natureza, a que se deu aquele nome para arredá-lo do coração dos homens. Vede-me gentil e airoso. Sou o vosso verdadeiro pai. Vamos lá: tomai daquele nome, inventado para meu desdouro, fazei dele um troféu e um lábaro, e eu vos darei tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo...

Era assim que falava, a princípio, para excitar o entusiasmo, espertar os indiferentes, congregar, em suma, as multidões ao pé de si. E elas vieram. (ASSIS, 2007, p. 186)

Com efeito, esse conto resgata e reinterpreta tradições culturais de grande difusão mundial, da moralidade bíblica ao mito fáustico, sem cair na armadilha que o próprio Deus do conto alerta, contra a retórica do Diabo: “Tudo o que dizes ou digas está dito e redito pelos moralistas do mundo. É assunto gasto; e se não tens força, nem originalidade para renovar um assunto gasto, melhor é que te cales e te retires.” (ASSIS, 2007, p. 185). É óbvio que o próprio Machado de Assis, na qualidade de autêntico escritor realista, demonstrou força e originalidade suficientes para resgatar assuntos gastos e produzir uma obra viva, que se lê com proveito até hoje. E como tentamos analisar por aqui, o fantástico foi um dos recursos que mais o ajudou a alcançar isso, cumprindo assim um papel crucial nos princípios de sua fase madura.

## Considerações finais

Ao longo da evolução intelectual e literária de Machado de Assis, sua concepção de enredos e personagens fantásticos foi amadurecendo de modo simultâneo ao seu realismo, que se tornou cada vez mais crítico e perspicaz. Nos princípios de sua carreira de escritor, Machado de Assis experimentou contos que se mostraram muito presos aos modelos do fantástico de tipo **romântico**. Em fins da década de 1870, porém, após escrever artigos contra os postulados

da escola naturalista, Machado de Assis percebeu que uma literatura mais autêntica e original não deveria seguir nem os padrões ufanistas e sentimentais do romantismo, nem o mecanicismo positivista do naturalismo. Adotando, a partir daí, um realismo cético e refinado, o autor conseguiu renovar a função do fantástico em sua obra, o que será notável no narrador defunto de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, bem como em diversos contos dessa chamada “fase madura”. Nesse artigo, buscamos resumir e comentar essa evolução de Machado de Assis a partir das relações inseparáveis entre esse fantástico e esse realismo já plenamente maduros, que configuram uma obra capaz de retratar criticamente as estruturas sociais e culturais do século XIX brasileiro – e sob um tipo de interpretação que deve muito às teorias estéticas de corte dialético, sobretudo a concebida por György Lukács (na conceituação de realismo) e por Roberto Schwarz (na leitura da obra machadiana).

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

ASSIS, Machado de; GLEDSON, John. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ASSIS, Machado de; AZEVEDO, Silvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantaroro. *Machado de Assis: Crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Globo, 2008.

ASSIS, Machado de. “A Bagatela”. Conto sob domínio público, disponível sem paginação [s/p.] em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Bagatela,%201859.htm>. Acesso: 10/09/2020. Referência neste artigo: 2020a.

ASSIS, Machado de. “O Imortal”. Conto sob domínio público, disponível sem paginação [s/p.] em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20%20imortal,%201882.htm>. Acesso: 11/09/2020. Referência neste artigo: 2020b.

ASSIS, Machado de. “Os Óculos de Pedro Antão”. Conto sob domínio público, disponível sem paginação [s/p.] em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Os%20oculos%20de%20Pedro%20Antao,%201874.htm>. Acesso: 11/09/2020. Referência neste artigo: 2020c.

ASSIS, Machado de. “Sem olhos”. Conto sob domínio público, disponível sem paginação [s/p.] em: <https://www.machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO,%20Sem%20olhos,%201876.htm>. Acesso: 12/09/2020. Referência neste artigo: 2020d.

BANDEIRA, Manuel. "O poeta". In: ASSIS, Machado de. *Obra completa. Vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

CALÓGERAS, João Pandiá. *A Política monetária do Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1960.

GLEDSON, John. "Uma breve introdução aos contos de Machado de Assis". In: ASSIS, Machado de; GLEDSON, John. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Laurentino. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil - um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LOWY, Michael. *Marxismo contra positivismo*. São Paulo: Cortez, 2018.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: 2010

LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social*. Volume 1. São Paulo: Boitempo, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2012.

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

**Submetido em: 30/09/2020**

**Aprovado em: 03/11/2020**