

Sterne e Machado de Assis: o futuro de uma promessa, sob o prisma do realismo estético de György Lukács

Sterne and Machado de Assis: The Future of a Promise
from the perspective of György Lukács aesthetic realism

Luis Eustáquio Soares*
Diana Carla de Souza Barbosa**
Soriba Diakhaby***

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar, com a contribuição da teoria estética de György Lukács, a relação entre forças produtivas ascendentes e ultrapassadas, tendo como fundamento um diálogo com a produção literária de Machado de Assis e o romance *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne.

Palavras-chave: Machado de Assis; Laurence Sterne; György Lukács; realismo estético.

Abstract: The aim of this article is to analyze, with the contribution of the aesthetic theory of György Lukács, the relationship between ascending and outdated productive forces, from a dialogue with the literary production of Machado de Assis and with the novel *Tristram Shandy*, by Laurence Sterne

Keywords: Machado de Assis; Laurence Sterne; György Lukács; aesthetic realism.

Recibido: 9 julio 2023 Aceptado: 12 noviembre 2023

* Brasileiro. Autor principal. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Coordena o Grupo de Pesquisa “Literatura, soberania nacional e multipolaridade: ficção e lírica” e, juntamente com a Professora Dra. Júlia Almeida, o “Núcleo de Pesquisa Diversidade e Descolonização. Contato: luis.soares@ufes.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1430-4705>.

** Brasileira. Coautora. Doutora em Letras – Estudos Literários – pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Atualmente professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura da Prefeitura Municipal de Vitória (ES), Professora e Mentora de Escrita Acadêmica. É coordenadora, juntamente com o professor Doutor Luis Eustáquio Soares, do Grupo de Pesquisa “Literatura, soberania nacional e multipolaridade: ficção e lírica” (Ufes), integrante do Núcleo de pesquisa Diversidade e Descolonização (NUDES/Ufes). Contato: contato.profdiana@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7556-0510>.

*** Senegalês. Coautor. Doutorando em Letras – Estudos Literários – pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS). Colaborador estrangeiro do grupo de pesquisa: GEPHADA (Grupo de Estudos e Pesquisa em História da África e Diáspora Africana) da Universidade Federal de Sergipe-Brasil. É membro do grupo de pesquisa “Literatura, Soberania nacional e multipolaridade: ficção e lírica.”, da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui graduação em Letras Português na Université Cheikh Anta Diop de Dakar (2019) e Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, UFES. Contato: soribadiakhaby95@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-90391488>.

Introdução

Considerando sociedades marcadas por polaridades de classe, a principal dialética do materialismo histórico diz respeito às relações contraditórias entre as forças produtivas ascendentes e as relações sociais de produção descendentes. Estas, ainda que resistam, serão superadas pelas primeiras. Como tudo é processo e, portanto, movimento ininterrupto entre o que advém e o que deixa de ser, amálgamas ocorrem, de modo que o futuro, ainda que subsuma o passado, jamais o elimina completamente porque nada emerge do nada.

No caso da civilização do capital, a interação dialética entre forças produtivas ascendentes e relações de produção descendentes assume uma particularidade *sui generis*, a saber: a da subsunção do processo geral do trabalho ao capital, como assinalou Karl Marx no primeiro volume de *O Capital* (de 1867), tendo em vista duas categorias analisadas no décimo quarto capítulo, intitulado “Mais-valor absoluto e relativo”¹. O primeiro, o mais-valor absoluto, baseia-se na superexploração do trabalho; o segundo, o mais-valor relativo, por sua vez, no desenvolvimento da produtividade, via, também, avanço do plus-valor, compreendido como revolução tecnológica.

O mais-valor relativo, na civilização capitalista, em seu processo de subsunção real do trabalho coletivo, tem como imanente razão de ser a subsunção da luta de classes como motor da história, não sendo por acaso que a publicidade chame de revolução ao fetichismo da última moda tecnológica, o que significa dizer: a revolução não pode ser humanamente protagonizada a partir de uma classe social, seja a burguesa, seja a operária. Com isso, após ter conquistado o poder político, com a Revolução Francesa de 1789, para a burguesia o cotidiano de seu domínio de classe deve ser predominantemente prosaico, capturado pela vontade do nada e do nada como vontade individual; o nada a fazer que não leva a nada, configurando a vitória do niilismo, ainda que disfarçada da ênfase subjetiva no “eu sou”, “eu faço”, “eu crio”, “eu penso”, “eu teorizo”.

György Lukács partiu desse pressuposto ao escrever o ensaio “O romance como epopeia burguesa”² (1999), no qual retoma o gênero epopeico do período heroico da Grécia antiga para, considerando a dissolução das narrativas populares medievais, asseverar que o romance seria a epopeia do mundo prosaico burguês, com suas relações sociais de produção mediadas pela mercantilização geral de tudo que existe, já não mais havendo a possibilidade de constituição de uma ascendência mítico-épica, encarnada na figura do herói, apta a representar a luta humana pelo porvir.

Na civilização dos valores de troca, a dimensão universal, inseparável da luta de classes, torna-se refém da unidimensional teleologia da reprodução ampliada do capital, que separa o indivíduo da totalidade dinâmica do ser social, particularidade que oportuniza a emergência do romance como epopeia burguesa e, desse modo, não épica, não epopeica. Nesse contexto, sua forma se torna incomensurável, destituindo tanto a viabilidade de representação da figura do herói unitariamente positivo, quanto a possibilidade de uma narrativa transcendental.

A imanência prosaica se generaliza, replicando o mundo desencantado, objeto de análise deste artigo, considerando: 1) a interface entre o escritor inglês, Laurence Sterne, de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*³ (1760), com a produção ficcional de Machado de Assis, autor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*⁴, obra que demarcou o início da fase madura da ficção do Bruxo do Cosme Velho, tendo sido publicada cento e vinte e um anos após a entrada em cena do escritor irlandês, autor, também, do livro *Viagem sentimental pela França e*

¹ Karl Marx, *O capital: crítica da economia política, Livro I. O processo de produção do capital*. (São Paulo: Boitempo, 2017), 577-280.

² György Lukács, “O romance como epopeia burguesa”, em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, trad. de Carlos Nelson Coutinho e de José Paulo Netto, (Rio de Janeiro: Editora UFRJ), 193-244.

³ Laurence Sterne. *Tristram Shandy* (Chicago: University of Chicago, 1952).

⁴ Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (São Paulo: Cultrix, 1977).

*Itália*⁵ (1768); 2) o realismo estético de György Lukács, sobretudo considerando o ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica”⁶, de 1938; “O romance como epopeia burguesa”⁷ e *Estética I: Cuestiones previas y de principio*⁸, “A questão da sátira”⁹, referenciais teóricos que serão utilizados com o propósito de analisar três particularidades da civilização burguesa pelo viés satírico, seja a que diz respeito ao período da burguesia ascendente britânica, enredo estético de *Tristram Shandy*; sejam as que foram plasmadas por Machado de Assis, divididas em dois perfis contrapostos, os que tipificam as relações de produção ultrapassadas do período colonial escravocrata brasileiro; e aqueles que dizem respeito à emergência, no Brasil, da classe arrivista, aliada à burguesia financeira de Londres; 3) outro aporte teórico a ser referenciado está relacionado ao livro *Para una teoría de la literatura*¹⁰, de Juan Carlos Rodríguez, por ter feito uma importante análise marxiana do período da burguesia ascendente britânica, tendo como referência precisamente o romance *Tristram Shandy* e por ter defendido a radicalidade histórica da literatura, no duplo e inseparável sentido de linguagem literária imanente e singular; e de diálogo vital com as forças e contradições vivas de seu contexto histórico-social.

A comparação entre o Bruxo do Cosme Velho e Sterne partirá, também, de uma definição de literatura que, sem perder de vista o realismo estético marxiano desenvolvido por Lukács, constitua-se como uma radical ruptura com sistemas metafísicos, razão de ser do diálogo com Jacques Derrida de *Khôra*¹¹ e de Jacques Rancière de *Dissensus: on politics and aesthetics*¹² (2010), tendo em vista o argumento de que literatura deva ser definida como a arte que destitui as origens metafísicas, estando relacionada: 1) com o processo democrático, definido como *poiesis* (criação e fazimento), quando sem origem e sem destino próprios ou transcendentais; 2) e com a digressão igualitária de tudo com tudo, traços comuns na produção ficcional dos dois escritores aqui analisados.

Assim, por meio do apoio teórico da estética marxiana de György Lukács, objetiva-se mapear o cenário mais amplo da constituição da civilização do capital, sem deixar de focar na relação entre o centro, Londres; e a periferia, o Brasil do século XIX, predominantemente constituído por relações escravistas de produção, sendo gradativamente “assaltado” pelo capital financeiro da metrópole. Está, desse modo, no horizonte de expectativa deste artigo, procurar visualizar, no contraponto polifônico entre Sterne e Machado, como a produção ficcional do Bruxo do Cosme Velho se constituiu como uma espécie de realismo estético da produção literária do escritor irlandês, ao evidenciar, mais de cem anos depois, o outro lado da burguesia ascendente britânica, a saber, as relações escravistas de produção e a subsunção imperialista da produção colonial, ao se aliar, por exemplo, com Palha, personagem de *Quincas Borba*¹³ (1891) que bem representa, no próprio nome, o que está e sempre esteve em jogo no interior das relações capitalistas de produção: “Tudo que é sólido e estável se desmancha no ar”¹⁴.

⁵ Laurence Sterne. *Viagem sentimental pela França e Itália*, Trad. de Luana Ferreira de Freitas (São Paulo: Hedra, 2008).

⁶ György Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, em *Marx e Engels como historiadores da literatura*, trad. de Nélio Schneider (São Paulo: Boitempo, 2016) 99-156.

⁷ György Lukács, “O romance como epopeia burguesa” em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, trad. de Carlos Nelson Coutinho e de José Paulo Netto (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009), 193-244.

⁸ György Lukács, *Estética: Cuestiones previas y de principio*, trad. de Manuel Sacristán (Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966).

⁹ György Lukács, “A questão da sátira” em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, trad. de Carlos Nelson Coutinho e de José Paulo Netto (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009), 163-192.

¹⁰ Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*, (Madrid: Marcial Pons, 2015).

¹¹ DERRIDA, Jacques. *Khôra*, trad. de Nícia Adan Bonatti (São Paulo: Papyrus, 1995).

¹² Jacques Rancière, *Dissensus: on politics and aesthetics*, (London: Continuum, 1910).

¹³ Machado de Assis, *Quincas Borba*, (São Paulo: Ática, 1982).

¹⁴ Karl Marx e Friedrich Engels. *Manifesto comunista*. (São Paulo: Boitempo, 2010), 43.

Machado e Sterne: a ficção dos bobos da corte

No século XIX, Machado de Assis foi o primeiro escritor brasileiro que se expressou, conscientemente, a partir da forma romance, compreendida como prosaica epopeia burguesa. E não o fez sem muito trabalho prévio, como é possível evidenciar lendo a carta que escreveu ao jornalista republicano Quintino Bocaiuva, datada de 1863, quando desejava ainda ser fundamentalmente um dramaturgo, aos vinte quatro anos de idade. Segue o trecho da mencionada carta:

Tenho o teatro por coisas mais sérias e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurarei e procuro fazer. – caminhar desses simples grupos de cenas, à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições de gênero – eis uma ambição própria de ânimo juvenil e que eu tenho a imodéstia de confessar.¹⁵

Com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*¹⁶ (1881), *Dom Casmurro*¹⁷ (1889), *Quincas Borba*¹⁸ (1891), *Esau e Jacó*¹⁹ (1904), *Memorial de Aires*²⁰ (1908), sem contar contos, crônicas e romances precedentes, o Bruxo do Cosme Velho conseguiu amalgamar uma acurada observação dos tipos humanos da sociedade brasileira, a partir da potência estética da forma romance, tendo como referencial o processo histórico latente de decadência da monarquia, com seus tipos representativos, como Brás Cubas, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Bentinho de *Dom Casmurro*, então substituídos por caracteres humanos representativos da força produtiva ascendente; como também Procópio Dias, Cotrim, Escobar, Palha, Santos de *Esau e Jacó*, narrativa em que a fortuna propiciada pela especulação financeira do período do encilhamento supera todas as demais, intensificando a impostura e o arrivismo, o engodo, o engano, o niilismo das relações sociais de produção referenciadas no mundo burguês britânico.

John Gledson, em *Machado de Assis: impostura e Realismo – uma reinterpretação de Dom Casmurro*²¹, definiu o narrador machadiano como narrador enganoso por perspectivar, nas entrelinhas, uma historicidade latente, que, a pretexto de retratar sem maiores pretensões, ainda que de forma casmurra, a família de Bentinho, como advogado do diabo de Capitu, “Não só mostra uma ordem social conservadora, empenhada numa tentativa dolorosa, e sob muitas formas, fracassada e autodestruidora de conservar seu poder e sua autoconfiança: o microcosmos familiar, visto como uma metáfora de toda a classe dominante”²².

Na relação entre ficção e história, os romances de Machado souberam caracterizar a historicidade latente do processo histórico real de deslocamento de duas classes sociais representativas da oligarquia brasileira: da escravocrata e da proprietária de terras para a classe do dinheiro e da especulação, com suas

¹⁵ Machado de Assis, *A Quintino Bocaiuva*, em *Correspondências* (Rio de Janeiro: Jackson Inc. Editores, 1946).

¹⁶ Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (São Paulo: Cultrix, 1977).

¹⁷ Machado de Assis, *Dom Casmurro*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977).

¹⁸ Machado de Assis, *Quincas Borba*, (São Paulo: Ática, 1982).

¹⁹ Machado de Assis, *Esau e Jacó*, (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975).

²⁰ Machado de Assis, *Memorial de Aires*, (São Paulo: Klick Editora), s/d.

²¹ John Gledson, *Machado de Assis: impostura e Realismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1991).

²² Gledson, *Machado de Assis: impostura e Realismo*, 13.

personagens típicas da “epopeia burguesa”, referenciadas no ganho imediato, no oportunismo, no individualismo cínico, na vontade do nada e no nada da vontade da acumulação financeira.

A respeito desse deslocamento de classe sociais, o historiador brasileiro, Raymundo Faoro, em *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*²³, tornou-se a referência, assim se posicionando a respeito:

Uma nova classe ronda a sua oportunidade para o comando, a classe Escobar, Palha, Cotrim, Procópio Dias, Santos, e sobretudo a classe de Nóbrega, todos filhos do nada, sem ócios, sem nome, sem linhagem, afastados da veledade do poder político como ornamento da renda permanente e inviolável a mutações²⁴

O narrador enganoso machadiano o é por mimetizar a esperteza da classe ascendente, ávida de especular terras, escravizados e títulos, levando ao autoengano os novos expropriados, como Rubião, de *Quincas Borba*. Trata-se, em perspectiva, de um processo de subsunção de uma classe, a colonial, dona de terra e de escravizados, pela que representa as novas forças produtivas da metrópole: a arrivista de um Escobar, Palha, Cotrim, Procópio Dias, Santos e Nóbrega. O narrador, na obra em tela, incorporou a plasticidade da segunda classe, conseguindo, desse modo, plasmar a totalidade dinâmica das relações sociais de produção do período de passagem do Brasil imperial para o Brasil republicano e protocapitalista, resultando daí o enredo sarcástico da obra em tela: Rubião, herdeiro de um cão (de um cinismo), que se tornou herdeiro de um proprietário anterior, inclusive no nome, o Quincas Borba, destronados (os herdeiros) por aqueles que não têm herança, logo nem passado, a saber: a personagem Palha e sua bela mulher cujo nome, não casualmente, é Sofia, interpretação que oportuniza a citação do último capítulo da narrativa:

Queria dizer aqui o fim do Quincas Borba, que adoeceu também, ganiu infinitamente, fugiu desvairado em busca do dono, e amanheceu morto na rua, três dias depois. Mas, vendo a morte do cão, narrada em capítulo especial, é provável que me perguntes se ele, se seu defunto homônimo é que dá título ao livro, e porque um que outro, - questão prenhe de questões, que nos levariam longe...Eial chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens risos, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens.²⁵

Afinal, sugere o narrador enganoso, “é a mesma coisa” ser o Quincas Borba proprietário ou o Quincas Borba cão, pois o Cruzeiro do Sul, essa perspectiva do distanciamento óptico do realismo de Machado de Assis, ao não discernir risos de lágrimas, desloca a particularidade, objeto cognoscente da arte, para outro plano: o histórico plano da passagem do tempo, revelando que as particularidades das classes proprietárias brasileiras têm sido verdadeiras expressões sensíveis de “ideias fora de lugar”, não tendo importância por elas mesmas, posto que são as relações que devem ser objetivadas, as das forças sociais ascendentes, com suas novas tipicidades prosaicas, em relação às descendentes, com suas poses aristocráticas.

Enquanto as classes proprietárias, vinculadas à transplantação cultural portuguesa, autodestroem-se, emergem os perfis especulativos. Os dois perfis têm suas próprias “ideias fora de lugar”. Os primeiros estavam implicados com o sistema colonial escravocrata e aristocrático de Lisboa. Os segundos, por outro

²³ Raymundo Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974), 216.

²⁴ Faoro, *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, 216.

²⁵ Machado de Assis, *Quincas Borba*, 190-191.

lado, representavam o capital financeiro imperialista inglês, razão suficiente para citar Roberto Schwarz, considerando uma entrevista publicada com o título “Cuidado com ideologias alienígenas”, em que é possível ler o seguinte: “Ideas estão no lugar quando representam abstrações do processo a que se referem, e é uma fatalidade de nossa dependência cultural que estejamos sempre interpretando a nossa realidade com sistemas conceituais criados noutra parte, a partir de outros processos sociais”²⁶.

As novas e ao mesmo tempo vetustas “ideias fora de lugar” da classe arrivista, mais que abstrações do processo histórico real brasileiro, no comportamento de um Palha, de um Procópio Dias, de um Santos e de um Nóbrega, transformaram-se em instrumentos ideológicos de dominação, de novas alianças com as classes sociais ascendentes da metrópole da ocasião. Entretanto, ao retratar esses ventrílocos do capital financeiro inglês, Machado de Assis fixou-se como um escritor atento à realidade brasileira, como de resto evidenciou John Gledson em *Machado de Assis: Ficção e História* (1986), por ter conseguido moldar a sua forma romance com o olhar atento à realidade social brasileira, como um legítimo escritor realista, por plasmar as particularidades de sua época tendo em vista o momento histórico de deslocamento de um país que ainda se constituía como colônia de Portugal para uma dinâmica de relações sociais de produção manietada pelo capital financeiro inglês.

E o que significa ser um legítimo escritor realista? Para responder a essa questão, é preciso recuperar a carta que Friedrich Engels escreveu à escritora inglesa Margareth Harkness, em 1888, quando então lhe disse que o triunfo do realismo estético advém da lucidez para evidenciar, no âmbito das relações sociais de produção, “as personagens típicas em circunstâncias típicas”²⁷. No ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica (de 1938), Lukács, referenciando-se na carta de Engels citada, ainda a propósito do realismo estético, argumentou:

O que interessa, portanto, é investigar mais dedidamente as condições da “vitória do realismo” no período da decadência. Tal vitória não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo histórico dialético complexo, da inter-relação frutífera do escritor com a realidade.²⁸

A hipótese em tela é a de que Machado de Assis, em interface com a forma romance, compreendida como epopeia da prosa cotidiana burguesa, soube perspectivar o “triunfo do realismo”, em seus romances, não obstante a recorrente decadência ideológica da sociedade brasileira; e o motivo não teria sido outro senão este: teve como tarefa estética representar as personagens típicas da classe proprietária brasileira agrária em face das circunstâncias típicas de um país em que o acelerado processo de urbanização era inseparável da onipresença da nova força produtiva que emergia impulsionada não por necessidades populares internas, mas pelo processo de mundialização das relações de produção ascendentes do capitalismo inglês, já predominantemente capturado pelo capital financeiro.

E o que é o capital financeiro? É o resultado do amálgama entre o capital bancário e o capital industrial, tendo em vista uma particularidade que o capitalismo assumiu, envolvendo: a) forças imperialistas extraeconômicas; b) associadas ao capital monopólico; c) que, armadas até os dentes, forçaram e forçam um irrestrito policiamento do desenvolvimento econômico-social dos povos, impondo uma hierarquia, no âmbito

²⁶ Roberto Schwarz “Cuidado com ideologias alienígenas” em *O pai de família e outros estudos*, (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), 143.

²⁷ Friedrich Engels, “O realismo de Balzac: Carta a Miss Harkness. Abril de 1888” em *Sobre literatura e arte*, Trad. de Albano Lima. 4ª ed. (Lisboa: Editora Estampa, 1974) 194-198.

²⁸ György Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, em *Marx e Engels como historiadores da literatura*, 126.

da divisão internacional do trabalho, cujo resultado é o desenvolvimento desigual e combinado em escala planetária.

É esse desenvolvimento desigual e combinado que é possível visualizar na interface entre Inglaterra e Brasil, tendo como eixo a produção literária de Laurence Sterne e Machado de Assis. Este publicou suas obras maduras entre a década de oitenta do século XIX e o início do século XX, período de dominância do capital financeiro do imperialismo inglês. O narrador irlandês, por outro lado, escreveu a sua monumental obra, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, em dez volumes, sendo que seus dois primeiros foram publicados em 1760 – data que marcou ao mesmo tempo o início da Primeira Revolução Industrial e o fim da Segunda Guerra do Ópio de Inglaterra contra a China –, constituindo não por acaso o apogeu do longo período histórico da emergência econômica e política da burguesia, iniciado, a depender do referencial, no século XVI, indo ao menos, em termos europeus, até a Revolução Francesa de 1789.

Dessa forma, esses mais ou menos trezentos anos constituem a época da burguesia revolucionária, que, ávida de conquistar o poder político, destronando a aristocracia, aliou-se aos camponeses e aos operários em formação, disputando o porvir. O pensador húngaro, György Lukács, com uma coerência singular, desde a década de trinta do século passado desenvolveu o argumento de que o realismo estético é sobretudo uma arte de períodos laicos, encontrando grandes dificuldades de se expressar em épocas de decadência ideológica. O fragmento abaixo de “Marx e o problema da decadência ideológica”, é relevante para este artigo porque apresentou o longo período (ou curto, tendo em vista a história do próprio capitalismo) da burguesia revolucionária a partir de Cervantes, Shakespeare e Sterne, dizendo:

Dom Quixote, Falstaff e Tobias Shandy são personagens intrincados, contraditórios, envolvem-se em situações muito complicadas e contraditórias, e a impressão que temos deles transita seguidamente do cômico ao sublime, ao comovente. No entanto, Cervantes, Shakespeare e também Sterne sabem exatamente quando, onde e em que medida seus perfis são ridículos ou trágicos, amáveis ou deploráveis.²⁹

Dom Quixote, personagem satirizado do livro homônimo de Cervantes, é aquele que tipificou as relações de produção ultrapassadas do mundo feudal, universalizando-se como a figura por excelência das lutas contra os moinhos de vento da história; e, por sua vez, Falstaff, bufão boêmio de algumas peças de Shakespeare, é aquele que, amigo de Henrique V na infância, é abandonado quando este último assumiu o trono da Inglaterra em peça que recebeu o seu nome, o do rei; já Toby Shandy é o personagem de *Tristram Shandy*, de Sterne, que lutou como irlandês, nas batalhas da Inglaterra – país que submeteu o seu próprio povo –, em busca de título nobiliárquico. A partir dessa análise, pergunta-se: o que aproxima e distancia todos esses personagens?

O que aproxima cada um deles é a tipificação satírica de relações sociais de produção ultrapassadas, tendo como referência o ponto de vista da burguesia revolucionária, classe que se apropriou das forças produtivas do capital e, em sua época histórica, para se consolidar, lutou a luta de classes com o objetivo de conquistar o Estado, para transformá-lo no Estado de seu domínio de classe. Dom Quixote, de Cervantes, representou o fim dos valores medievais em um mundo capturado pelo sistema de usura mercantilista, indispensável para a constituição das relações capitalistas de produção. Falstaff, no caso de *Henrique V*, particularizou-se por ter se condenado ao mundo da infância em relação ao mundo dos adultos, representado pelo rei que fora seu amigo quando crianças. Henrique V, figura histórica singular para a emergência do

²⁹ György Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, em *Marx e Engels como historiadores da literatura*, 99-156.

capitalismo britânico, por ter liderado um processo de unidade político-administrativa e militar do reino, fundamental para as batalhas que adviriam, as das relações capitalistas de produção.

Toby Shandy, de Sterne, particularizou-se por suas profundas contradições. De ascendência irlandesa, é ferido em uma guerra em busca de título nobiliárquico a ser supostamente fornecido pela potência que submetia sua nacionalidade irlandesa, a Inglaterra. Como um representante da classe proprietária irlandesa e se referenciando nas forças produtivas da Revolução Industrial, dominada pelos britânicos, tornou-se um personagem ambíguo, nem rural e nem urbano, sem deixar de ser um camponês cosmopolita, soldado rural fiel das guerras coloniais da Coroa Britânica.

E há, também, outras personagens; as pertencentes à plebe, com uma racionalidade milenar, lastreada nos valores de uso. Para tratar delas, será proposta uma interlocução entre Lukács de *Estética* (1963) e Juan Carlos Rodríguez de *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)* (2015). O filósofo húngaro, no livro em tela, desenvolveu uma teoria do reflexo estético da realidade com três pilares: 1) o reflexo científico, não antropomórfico, porque se constitui pela relação entre fenômeno e lei universal, sem relação com o fazer-se humano entre humanos, historicamente situados; 2) o reflexo estético, cuja categoria de referência é a particularidade humana, razão por que seria possível analisá-lo como uma forma de gnosiologia diversa da científica, pois se fundamenta pela representação objetiva da particularidade humana, que adquire uma dimensão antropomórfica ao lutar contra a desumanização e, desse modo, contra a alienação de sua humanidade, para si; 3) o reflexo cotidiano da realidade, baseado na relação indiscernível entre trabalho e linguagem e, assim, nos valores de uso.

Juan Carlos Rodríguez, de *Para una teoría de la literatura (40 años de historia)*, realizou uma singular interface entre modernidade e pós-modernidade, tendo em vista um “*continuum* capitalista cuyo fondo de explotación de las vidas no ha cambiado, sin embargo, nunca”³⁰. Se, por sua vez, o *continuum* do capital se materializa, como reprodução ampliada, a partir das forças produtivas ascendentes, como objetivá-lo no âmbito da história da literatura? O crítico literário espanhol, no contexto das variações históricas no interior da civilização burguesa, defende uma “radical historicidad de la literatura”, considerando sobretudo duas irrupções: a primeira, centrada no contexto da hegemonia estadunidense, relacionada à pós-modernidade; a segunda, que se referencia na modernidade capitalista, dominada pela Inglaterra, país em que, no século XVIII, o de Sterne, “las relaciones familiaristas burguesas se habían impuesto sobre el linaje de la sangre azul nobiliaria”³¹.

E não existem personagens mais instigantes, no interior do modo de produção capitalista, que aquelas que dizem respeito ao mundo do reflexo cotidiano da realidade, por, potencialmente, particularizarem-se como valor de uso, reflexo objetivo da realidade inseparável da relação entre o trabalho e a linguagem. Não é circunstancial que Juan Carlos Rodríguez, a propósito, tenha assinalado que Sterne de *Tristram Shandy* seja o romancista da radicalidade da historicidade da literatura, no que diz respeito à sua segunda irrupção (ou, primeira), qual seja: a que se inscreve no contexto do advento da modernidade capitalista, com seu familismo burguês referenciado no cotidiano, protagonizado, antes de qualquer país, pela Inglaterra, vanguarda das relações burguesas de produção no que diz respeito ao século XVIII e XIX, os da primeira e segunda Revoluções Industriais, respectivamente.

E qual é a personagem que particulariza o reflexo cotidiano da realidade em *Tristram Shandy*? É o Yorick, tipicidade que retoma, de modo intertextual, o homônimo bobo da corte em *Hamlet* de Shakespeare, não deixando de replicar-se em Sancho Pança de *Dom Quixote* de Cervantes, sendo que: “Yorick desde luego es el alter ego de Sterne tanto em *Tristram Shandy* como em su outro libro *El viaje sentimental*”³². Ora, se com

³⁰ Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*, (Madrid: Marcial Pons, 2015), 15.

³¹ Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*, 18.

³² Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*, 19.

Lukács de *O romance como epopeia burguesa*, esta última se define no interior de um mundo desencantado e prosaico, qual é o papel nela (da epopeia burguesa) de uma personagem como o Yorick, o bobo da corte? Que ressonância detém a morte, nesse contexto, uma vez que o Yorick de *Hamlet* é apresentado na peça homônima como uma caveira?

A resposta para essas perguntas, em interlocução tanto com Lukács quanto com Juan Carlos Rodríguez, pode assim ser formulada: Yorick, o bobo da corte, representa a particularidade humana dos valores de uso, inseparável do reflexo cotidiano da realidade, lastreado no trabalho e na linguagem e, também, na autoconsciência da mortalidade humana. No mundo dos valores de troca nobiliárquicos da aristocracia e das relações de troca do familismo burguês, o bobo da corte pode desempenhar um papel de problematização de viés satírico da máscara civilizacional das classes opressoras, ao evidenciar a igualdade imanente e existencial dos humanos, vivos porque mortais e mortais porque vivos.

Se o narrador de *Tristram Shandy* pode ser caracterizado como um Yorick cuja potência satírica se inscreve no lugar de fala de quaisquer, sem títulos e sem riquezas, o narrador machadiano não é diferente, sob esse prisma. Se é enganoso, como assinalou John Gledson (1991), é porque sabe que tudo é engano e volubilidade, seja no plano aristocrático, seja no interior dos valores de troca do familismo burguês. É um narrador sem lugar de fala próprio, uma vez que, como um bobo da corte, na perspectiva de *Hamlet*, realiza a *práxis* ficcional e niilista do futuro das ilusões: a morte.

É preciso ser um bobo da corte para rir não apenas de si mesmo, mas das sociedades divididas em classes, independente de ser escravista, feudal ou capitalista, embora, bem entendido, retomando a interlocução com Juan Carlos Rodríguez, o que está em questão para ambos os escritores é a relação entre a pose nobiliárquica em face da emergência cotidiana do familismo burguês, definido por Lukács como período de ‘decadência ideológica burguesa da seguinte maneira no ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica’,

Essa decadência começa com a tomada do poder político pela burguesia, quando a luta de classes entre ela e o proletariado se coloca no centro do cenário histórico. Essa luta de classes, diz Marx, fez soar o dobre fúnebre pela economia científica burguesa. Não se trata mais de saber se este ou aquele teorema era verdadeiro, mas se, para o capital, ele era útil ou prejudicial, cômodo ou incômodo, se contrariava ou não as ordens policiais³³ (LUKÁS, 2016, p. 100).

A categoria da decadência ideológica se refere a uma época em que a classe dominante, uma vez ratificado o seu domínio a um tempo econômico e político, não deseja mais mudar o mundo, mas conservá-lo, à sua maneira. À época da burguesia revolucionária, esta, por mais que detivesse o poder econômico, ainda não conquistara o poder político, razão por que protagonizou um sistema ideológico com traços laicos e emancipatórios, presentes por exemplo na filosofia iluminista e nas narrativas de ficção, como as de Sterne, Balzac, Stendhal, dentre outros.

A pedra de toque do diálogo entre Sterne e Machado sustenta-se no argumento de que o escritor brasileiro representou efetivamente (com sua produção ficcional), para Sterne, o futuro de uma promessa frustrada, feita pela burguesia revolucionária, a de um mundo de igualdade, fraternidade e solidariedade, para fazer referência às palavras de ordem da Revolução Francesa. Ambos usaram a sátira como recurso estético de suas produções literárias, com uma semelhança e uma diferença fundamental entre o brasileiro e o irlandês.

³³ György Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”, em *Marx e Engels como historiadores da literatura*, 100.

A diferença é o uso da sátira, tal como a definiu György Lukács em “A questão da sátira” (2009), considerando o seguinte fragmento: “Nos países e sob as formas mais diversas, a sátira burguesa nasceu da indignação revolucionária, do ódio sagrado; com o desaparecimento do caráter revolucionário da burguesia, esta sátira se extinguiu, tanto na teoria quanto na prática”³⁴. Por escrever na periferia do sistema capitalista mundial, em um país em que até 1888 dominavam relações escravistas de produção (e até hoje a abolição não se efetivou), a ficção de Machado não se ajusta ao conteúdo do trecho citado do teórico húngaro, pois não existia no Brasil uma indignação revolucionária burguesa. Pelo contrário: a decadência ideológica, ao mesmo tempo colonial/escravista e protoburguesa, era a regra.

À época de Machado, o país estava subsumido pelo imperialismo inglês e vivia uma dupla decadência ideológica: a colonial escravista e a da emergência do familismo burguês sobreterminado pela oligarquia financeira britânica. Nesse contexto, a sátira machadiana nada tem a ver com a dos períodos históricos revolucionários, como é o caso de *Tristram Shandy*, no contexto da burguesia revolucionária. É a sátira, digamos clássica de um Juvenal, autor romano de *Sátiras* (final do século I, início do século II) particularizando, liricamente, subjetividades típicas de relações de produção histórico-sociais de retaguarda, as relativas à decadência do Império Romano.

Em interlocução, pois, com Lukács, a diferença entre Sterne e Machado está relacionada à perspectiva satírica: o primeiro produziu uma sátira do familismo da burguesia revolucionária, negando o passado aristocrático e também as relações sociais de produção burguesas, ao se deixar marcar pela dicção afirmativa de um Yorick, digamos vivo, atuando no plano dos valores de uso e, assim, na própria existência; o segundo, por sua vez, retomou um Yorick morto, representado pela caveira de sua cabeça, não sendo casual que no fim de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o Bruxo do Cosme Velho tenha escrito: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da miséria humana”³⁵.

Sterne e Machado: a sátira das origens e a sátira da origem do nada

György Lukács, em “A questão da sátira” (2009), definiu o gênero satírico, digamos, moderno, da seguinte maneira: “A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o porquê e o contra o quê se combate, nem o próprio combate: é a própria forma da figuração que, em seu princípio e de modo imediato, assume a característica de um combate aberto”³⁶.

O crítico húngaro, em interlocução com Hegel, no ensaio citado, procurou analisar o gênero satírico no interior da civilização burguesa, relacionando-o à burguesia ascendente dos séculos XVII e XVIII e, desse modo, ao surgimento de autores satíricos como Rabelais, Cervantes, Voltaire. Para o autor de *Ontologia do ser social II*, “na questão da forma da sátira, a relação com o conteúdo de classe se expressa mais imediatamente do que na maioria dos problemas formais da literatura”³⁷.

O gênero satírico, em termos de Lukács, é o que destitui a unidade de gênero (se trágico, se lírico, se épico), com a batalha das formas, porque tem como conteúdo de classe a relação entre forças produtivas ultrapassadas e, portanto, classes sociais descendentes, na relação com as forças produtivas de vanguarda, com suas classes sociais ascendentes. E qual seria o traço comum, no contexto da burguesia revolucionária, das classes que representam as relações sociais de produção ultrapassadas? Sob o ponto de vista ideológico, é a metafísica das origens genealógicas, cosmogônicas, místicas. É, pois, uma forma de falsa consciência,

³⁴ György Lukács, “A questão da sátira” em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, 178.

³⁵ Machado de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 199.

³⁶ György Lukács, “A questão da sátira” em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, 168.

³⁷ *Ibid.*

constituída para justificar a estrutura hierárquica social por meio do nascimento e da educação, argumento que remete ao seguinte fragmento do livro *Khôra*, de Jacques Derrida: “O *genos* daqueles que, por natureza e educação, participam das duas ordens, filosofia e política”³⁸.

Na interpretação do filósofo francês, uma estrutura metafísica, sempre circular e a-histórica, constitui-se por meio de uma origem (*genos*), o bem-nascido, que, por isso mesmo, seria aquele mais bem-educado e, portanto, aquele que está autorizado a falar em público e também a governar a cidade. No trecho supracitado, Derrida estabeleceu uma interlocução com a seguinte passagem de *Timeu-Critias*, de Platão:

Observa, então, ó Sócrates, o programa que preparamos para a tua recepção. Com efeito, pareceu que Timeu, por de nós ser o mais entendido em astronomia e o que mais se empenhou em conhecer a natureza do mundo, deveria ser o primeiro a falar, começando pela origem do mundo e terminando na natureza do homem. Depois dele, serei eu, como se dele tinha recebido os homens gerados pelo seu discurso e de ti um certo número de homens educados de forma particularmente apurada³⁹ (PLATÃO, 2011, p.91-92).

Há metafísica, em interlocução com Jacques Derrida, quando a história se torna circular: uma origem, *genos* do bem-nascido, que se dilata no destinatário, aquele que é bem-educado (porque é, redundantemente, bem-nascido) de modo que está autorizado a fazer o discurso circular socialmente, alcançando visibilidade pública, sem deixar de “remeter, por escrito, a uma origem mais velha que ela mesma”⁴⁰. A literatura, no contexto da burguesia revolucionária, em diálogo ao mesmo tempo com Lukács e com o filósofo francês, constitui-se na contramão de sistemas metafísicos, fazendo-se como órfã, sem pai, sem origem, sem verdadeiro nascimento e, portanto, sem a presença a si da figura do bem-educado, porque herdeiro de *genos*, das origens.

Por mais que a interlocução entre Lukács e Derrida pareça eclética, na verdade não é, porque o romance como epopeia burguesa, associado à burguesia ascendente, põe em questão a estrutura metafísica feudal, assentada na relação entre uma origem (*genos aristocrático-clerical*) e o autorizado pela educação a escrever em conformidade às origens, como é o caso, por exemplo, das obras ficcionais produzidas como “belas-letras”. Em sua dimensão satírica, a batalha da forma é, nesse contexto, a batalha contra as formas metafísicas, as que se referenciam “no *logos* filosófico que, como se diz no *Fedro*, deve ter um pai responsável, um pai que responde”⁴¹.

A esse respeito o romance satírico, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, é exemplar. Seus dois primeiros volumes são publicados na data inaugural da Primeira Revolução Industrial, com epicentro na Inglaterra, 1760, período de vigência da burguesia ascendente. É uma obra cujo enredo se estrutura no interior de duas temporalidades: a do presente de sua publicação, 1760 até 1767, considerando o período de escrita dos dez volumes; e a do passado da família do narrador, Tristram Shandy, sobretudo com foco na relação deste com o pai, Walter Shandy, e com o tio, Toby Shandy, ferido na batalha de Namur em 1695, data que não por acaso, conforme se verá, marca a origem sem origem de uma narrativa literalmente excêntrica, porque sem centro, sem forma predefinida.

³⁸ Jacques Derrida, *Khôra*, trad. de Nícia Adan Bonatti, (São Paulo: Papyrus, 1995), 64-65.

³⁹ Platão, *Timeu-Critias*, trad. de Rodolfo Lopes, (Coimbra: CECH, 2011), 91-92.

⁴⁰ Jacques Derrida, *Khôra*, 66.

⁴¹ Jacques Derrida, *Khôra*, 66.

O tempo presente da narrativa é o que incorpora a perspectiva e os fluxos das forças produtivas ascendentes da burguesia revolucionária. O tempo passado, por sua vez, é narrado por meio de duas perspectivas, a saber: a relativa à data do acidente ocorrido com o tio do narrador, Toby, em 1695, ferido na virilha na batalha de Namur; e a do processo histórico que tem como um dos pontos de inflexão o nascimento de Tristram Shandy. A passagem, a propósito, que narra o acidente com o tio, no capítulo XXI, primeiro volume, é a que segue: “Yes, Madam, it was owing to a blow from a stone, broke off by a ball from the parapet of a horn-work at the siege of Namur, which struck full upon my uncle Toby’s groin”⁴².

Se, com Derrida, o bem-nascido e o bem-educado são herdeiros de um mesmo *genos*, talvez fosse o caso de acrescentar outra particularidade nesse sistema metafísico, a saber: a do militarismo, relacionada à carreira militar em que, mesmo não tendo *genos*, é possível adquiri-lo, ao se transformar em um herói de guerra. É precisamente essa possibilidade que o tio Toby perde ao sofrer um acidente que lhe fere gravemente a virilha: torna-se definitivamente sem *genos*, sem origem.

Tristram Shandy, o filho; Walter Shandy, o pai; e Toby Shandy, o tio, representam tipicidades humanas do mundo de proprietários rurais irlandeses, nem nobres, nem camponeses, nem clero, razão pela qual a particularidade deles não é outra senão esta: eles não as têm, a não ser porque se constituem como caracteres representativos de relações de produção descendentes, com um traço que deve ser ressaltado em diálogo com a definição derridiana de Khôra: “A khôra não é nem sensível, nem inteligível; ela pertence a um terceiro gênero”⁴³. E que terceiro gênero é esse? No romance é o do futuro da força produtiva da civilização burguesa, sob o ponto de vista da burguesia revolucionária; a do gênero sem gênero das novas classes sociais que estão para ser ratificadas: a dos operários e burgueses, esses sem origens, ao menos no plano do enunciado, porque no da enunciação, esse terceiro gênero pode ser interpretado como aquele que diz respeito ao narrador estilo Yorick, com seus valores de uso assentados no trabalho e na linguagem, a partir dos quais o próprio familismo da burguesia revolucionária se torna objeto da sátira.

O ano de 1695 é a data do acidente ocorrido com o tio e em certo sentido simboliza a perda de esperança, por parte da família Shandy, de conquistar o título nobiliário, por heroísmo militar. O ponto de inflexão seguinte, marcado pelo nascimento de Shandy, e ao mesmo tempo representado por este (sem *genos*), constitui o núcleo sem núcleo do romance, compreendido como epopeia satírica burguesa de um mundo sem aristocracia no plano do enunciado; e sem familismo burguês, no plano da enunciação. E é a partir desse duplo não-lugar, pleno de lugares, que a narrativa se dilata em digressão satírica, tendo em vista três perspectivas: a de Tristram Shandy, a dissolução das origens, a de Walter Shandy, seu pai, esse pobre alferes e porta bandeira do exército inglês, Dom Quixote da filosofia; a de Toby Shandy, o tio, misto de militar frustrado e Sancho Pança, com seu valor de uso adaptado ao mundo rural de *Commonwelth*, quando ainda existia.

No que diz respeito ao narrador, sobre ele a dedicatória que abre a narrativa tem muito a dizer:

To be Right Honourable
 Mr Pitt
 [...]
 I am, great sir,
 (and what is more to your Honour)
 I am, good sir,
 Your Well-wisher, and,

⁴² “Sim, senhora, foi por causa de um golpe que recebeu de uma pedra desprendida do parapeito de um hornaveque durante o sítio de Namur, e que atingiu em cheio a virilha de meu tio Toby” (Sterne, 1952, 226), tradução nossa.

⁴³ Jacques Derrida, *Khôra*, 9.

Most humble Fellow-subject,
The Author⁴⁴.

Dedicada ao ministro de guerra, durante a Guerra dos Sete Anos, William Pitt, pergunta-se de antemão, por que o subscritor da dedicatória acima se deixa marcar como um intemporal “Autor”? Por que, no capítulo VIII, do mesmo volume, outra dedicatória surge para homenagear um genérico Milorde, sendo assinada por ninguém menos que o narrador-personagem, Tristram Sandy? Se, com Derrida, “o que representa uma cera virgem, sempre virgem, precedendo absolutamente qualquer impressão possível, sempre mais velha, porque intemporal”⁴⁵, pode ser relacionado à orfandade e à bastardia, talvez seja o caso de dizer que tanto o Autor, quanto o narrador, Tristram Shandy, assim como o próprio Milorde, possam ser analisados como uma cera virgem, como sugere a passagem a seguir do capítulo seguinte, o IX, em que o Milorde da dedicatória precedente é apresentado como não sendo nem um nobre, nem um clero: “but is honetly a true Virgin-Dedicaticon untried on, upon any soul living”⁴⁶.

Autor, Tristram Shandy, Milorde seriam, assim, essa potência do nome sem origem e sem destino, assim como o título de “gentleman”, interpretado pelo tradutor do romance ao português, José Paulo Paes, no prefácio que escreveu para apresentar a obra, da seguinte maneira: “A condição de *gentleman*, cavalheiro, ostentada por Tristram Shandy desde o título de sua autobiografia, de pronto o filia à dita burguesia”⁴⁷, embora é preciso insistir: é apenas um signo vazio, satirizado no plano da enunciação do narrador “bobo da corte”, que não acredita em pronomes de tratamento com presunção hierárquica, venham da nobreza ou do familismo burguês.

Gentleman, o menor título, à época, concedido aos súditos pelo rei, torna-se, também, a potência vazia, sem origem e sem destino, de uma “cera virgem”, considerando que todos esses nomes, assim como Walter Shandy e Toby Shandy, constituam-se como expressão do shandismo, assim definido por Sérgio Paulo Rouanet, “Tempo e espaço na forma shandiana: Sterne e Machado de Assis: “uma atitude diante da vida”⁴⁸, análise que pode ser estendida ao escritor Sterne.

Todos esses nomes, como “ceras virgens”, tornam-se variações do shandismo, atitude satírica singular de dissolução combativa da forma, sob o ponto de vista não de camponeses, nem da nobreza, nem do clero, nem das relações sociais de produção ultrapassadas ou das ascendentes (embora se valham dos influxos destas últimas), mas de um lugar vazio que representa o futuro em potência satírica da burguesia revolucionária, finalmente perspectivado pelos valores de uso do narrador estilo Yorick, que toma o signo vazio pela coisa, o trabalho e a linguagem, incluindo o trabalho e a linguagem do ato de escrever o romance.

E qual era a promessa dessa burguesia ascendente, para destronar a aristocracia? Não seria a emergência de um governo democrático, do povo, para o povo? O filósofo francês, Jacques Rancière, ecoou essas questões em suas análises teóricas sobre a arte, salientando que, embora a promessa democrática da burguesia ascendente não tenha se realizado no plano da história concreta dos povos, ela teria deixado de ser uma promessa em certo regime de arte, o estético, em que, em interface com sua obra, *Dissensus, on politics and aesthetics* (2010): “The politics of literature thus means that literature as literature is involved in this partition of

⁴⁴ “Ao ilustríssimo, senhor Pitt [...] Aqui fica, ilustre Senhor, (e o que mais é para Vossa Senhoria) / aqui fica, bondoso senhor, com os seus Melhores Votos, Vosso mais Humilde Compatriota/ OUTOR” (STERNE, 1952, p.189), tradução nossa.

⁴⁵ Jacques Derrida, *Khora*, 54.

⁴⁶ “Mas que é, honesta e verdadeiramente, uma Dedicatória-Virgem, jamais provada por qualquer ser vivente” (Sterne, 1952, p. 198) tradução nossa.

⁴⁷ José Paulo Paes, Sterne ou o horror à linha reta, em *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. de José Paulo Paes, (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 15.

⁴⁸ Sérgio Paulo Rouanet, “Tempo e espaço na forma shandiana: Machado e Sterne”, em *Estudos Avançados*, n.51, 2004, 335.

de visible and the sayable in this intertwining of being, doing and saying that frames a polemical common word” (RANCIÈRE, 2010, p. 152)⁴⁹.

A política da literatura significa, portanto, que a literatura como literatura é indissociável da partilha do visível e do dizível, implicando-se com o entrelaçamento do ser, do fazer e do dizer, articulado com uma palavra comum, polêmica. O shandismo, como sátira às origens, constitui-se como narrativa singular do regime democrático, estético da arte, razão por que se expresse satiricamente pela palavra polêmica, não mais hierarquizando, no plano da partilha do sensível, o ser, o fazer e o dizer; partilha singularmente relatada pelo narrador, ao lamentar, como JÓ, o dia em que nascera, 1718, ao dizer: “– Which, o’my conscience, with reverence be it spoken, I take to be made up of the shreds and clippings of the rest”⁵⁰.

O shandismo, pois, como sátira às origens, é por si mesmo uma forma quixotesca dos combates democráticos, entretecidos por farrapos, emendas, rasuras das origens, inclusive com a possibilidade de pensar o próprio pai como parte desses trapos, tendo em vista o fato de seu sistema de partilha do sensível ter sido relatado como herdado do pai, como é possível ler, a propósito, nesta passagem: “my father’s system, which, I trust, will for ever hereafter be called the Shandean System, after his”⁵¹.

Esse sistema shandiano, o do próprio romance, ao homenagear o pai, não seria uma reverência às origens? A resposta a respeito é taxativa: não seria. E pela seguinte razão: o pai, na obra, representa um Dom Quixote das relações de produção ultrapassadas anglo-saxônicas, sendo um aristocrata que em verdade não é e nunca foi, resultando daí a sua seguinte descrição: “My father, as I told you, was a philosopher in grain, – speculative – systematic”⁵². O pai, como Dom Quixote, é uma errante letra democrática da literatura satírica e, em certo sentido, na sua ambiguidade quixotesca (é nobre e efetivamente não é), ao filosofar, deixa-se levar por sua orfandade, em um mundo sem origem em que tudo potencialmente se torna igual a tudo, como apenas é possível ser plasmado, em liberdade e igualdade, por um narrador estilo Yorick, que não separa o trabalho, inclusive o da escrita, da linguagem e da vida.

E Machado de Assis? Qual a sua relação com o sistema shandiano? Uma delas, não a principal, está explicitada na dedicatória de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que é possível ler: “Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo”⁵³.

Neste artigo, por outro lado, as “formas livres” de Sterne e Machado têm sido analisadas como consequência da emergência da burguesia ascendente, da qual resultou, no plano da literatura, o gênero romance, compreendido, em termos de Lukács, como epopeia burguesa e, com Derrida e Rancière, como escrita sem pai da forma democrática, sem origem e sem destino, razão por que, tendo em vista o ensaio “A questão da sátira” do teórico húngaro, a expressão “forma livre” possa aqui ser interpretada como livre batalha contra a metafísica das origens aristocrático-clerical e, por paradoxal que pareça, burguesas, com seu familismo lastreado no “eu sou”, formas presentes tanto no escritor irlandês como no brasileiro, bastando considerar, no caso deste último, o capítulo III, “Genealogia”, também de *MPBC*, no qual as origens

⁴⁹ “A política da literatura significa, portanto, que a literatura como literatura é indissociável da partilha do visível e do dizível, implicando-se com o entrelaçamento do ser, do fazer e do dizer, articulado com uma palavra comum, polêmica (RANCIÈRE 2010, 152), tradução nossa.

⁵⁰ “o qual, em plena consciência, e com a devida vênia se diga, julgo eu ter sido feito dos frangalhos e aparas dos demais” (Sterne 1952, 152), tradução nossa.

⁵¹ “O sistema de meu pai, o qual confio que será doravante chamado de Sistema Shandiano em honra de meu pai” (STERNE 1952, 227), tradução nossa.

⁵² “Meu pai, como vos contei, era um genuíno filósofo, – especulativo – sistemático” (STERNE 1952, 227), tradução nossa.

⁵³ Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 23.

supostamente nobres dos Cubas estavam vinculadas a antigas batalhas contra os mouros, como prêmio “da façanha que praticou arrebatando trezentas cubas aos mouros”⁵⁴.

Entretanto, mais que buscar semelhanças e diferenças, dialeticamente é importante rascunhar as interfaces. Em Sterne as formas livres satirizam as origens aristocrático-clericais para afirmar a digressão sem fim da promessa democrática, no plano da literatura, da igualdade de tudo com tudo, tendo em vista a perspectiva revolucionária da burguesia ascendente. No caso de Machado, como não havia burguesia ascendente no Brasil, sua sátira, como batalha da forma, transformou-se em niilismo, tendo a morte e o nada, e assim o pessimismo, como referências onipresentes.

No caso de Sterne, o Falstaff de *Tristram Shandy*, Yorick, coveiro e bufão, tem a palavra final, pois, ao responder a uma pergunta feita pela mãe do narrador, diz: “A Cock and Bull, said Yorick – And one of the best of its kind, I ever a heard”⁵⁵. A narrativa seria, pois, uma fábula das relações de produção ultrapassadas, perspectivadas pelas forças produtivas ascendentes, por meio da batalha da forma satírica do romance como epopeia burguesa.

O “Yorick” machadiano, entretanto, por estar morto, evidencia satiricamente todo o processo histórico precedente como uma caveira ou uma *Suma Teológica*, como é possível ler na seguinte passagem do capítulo VII, “Delírio”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Logo depois, senti-me transformado na *Suma Teológica* de S. Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; ideia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos o fecho do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgínia decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto⁵⁶.

Em Machado, a história humana é satiricamente concebida como uma *Suma Teológica* e isso inclui o passado da burguesia revolucionária britânica, razão pela qual, retomando a interlocução com Juan Carlos Rodríguez, a ficção do Bruxo do Cosme Velho pode ser lida como a expressão niilista do “*continuum* capitalista”, que é por si mesmo o *continuum* colonial, escravocrata, tendo sofrido uma mutação fundamental, com a emergência do *continuum* imperialista, de modo que, de *continuum* a *continuum*, em diálogo com *Quincas Borba*, considerando o preâmbulo da morte de Rubião, como se erguesse uma coroa, “pegou em nada, levantou nada e caiu nada”⁵⁷.

Perante, assim, todo o acúmulo trágico de *continuum* de exploração e saqueio, sobretudo considerando a expansão colonial, capitalista e imperialista do Ocidente, resta pincelar outro final, o de as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra em que o narrador estilo Yorick, representação satírica das oligárquicas relações de produção escravocratas, destitui de vez a promessa da burguesia revolucionária, presente em *Tristram Shandy*, ao dedicá-la, ao menos nos termos deste artigo, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes”⁵⁸ de seu cadáver.

⁵⁴ Ibid, 28.

⁵⁵ “Uma história de Galo e Touro, respondeu Yorick. – E, no seu gênero, das melhores que jamais ouvi” (Sterne 1552, 556), tradução nossa.

⁵⁶ Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 33.

⁵⁷ Machado de Assis, *Quincas Borba*, 190.

⁵⁸ Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 19.

O fim é o começo

Em carta escrita à escritora inglesa Miss Harkness em abril de 1888, a propósito do romance desta última, *City Girl*, Friedrich Engels, tratando do tema do realismo estético de Balzac e da crônica dos costumes que realizou da sociedade francesa, em sua *Comédia Humana*, de 1816 a 1848, a certa altura, confessou: “Em volta desse quadro central, pinta toda a história da sociedade francesa, onde aprendi mais [...] que todos os livros de historiadores, economistas e profissionais de estatística da época”⁵⁹.

É curioso que em *Por um novo Machado de Assis: ensaios* (2006), John Gledson tenha escrito algo semelhante sobre a produção literária do escritor carioca, ao registrar: “De fato, posso dizer que aprendi história do Brasil com Machado de Assis”⁶⁰. A dimensão gnosiológica da arte, compreendida como representação estética da vida humana e, portanto, do fazer-se humano, socialmente, embora diversa da do conhecimento científico – pois detém a sua autonomia – é tão indispensável quanto este último, por romper com as origens, tornando-se ao mesmo tempo pessoal e social, subjetiva e objetiva, particular e pública; humanamente histórica.

A literatura órfã, sem origem e sem destino, é também a da revolução democrática, assim analisada por Jacques Rancière em *Políticas da escrita*.

Mas será que a literatura não se afirma como tal onde esta posição ideal do narrador se desfaz; quando o “eu” ou o “nós” que começa a narração logo a abandona (*Madame Bovary*); quando o “eu” não se apresenta e nos deixa na confusão sobre a parte do autor, do narrador e do personagem (*A la recherche du temps perdu*); quando ele conta até a história que não pôde saber (*Tristram Shandy*) ou que já não pode mais contar (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)⁶¹.

No interior do modo de produção do capital, a história da classe trabalhadora se tornou o *continuum* da história da humanidade sofredora, em um contexto de partilha desigual e combinada do sensível entre classes, povos, países, raça, gênero. É no interior dessa estrutura de classe mundial que se visualiza a diferença fundamental entre Sterne e Machado. O primeiro conta a história que não pôde saber, porque como representante da burguesia revolucionária, acredita no futuro, dando-se ao luxo (é seu estilo Yorick), em interface com Juan Carlos Rodríguez, de narrar uma história em que “lo que sucede es que no sucede nada”⁶²; o segundo, por sua vez, conta a história que não pode contar, porque em uma sociedade marcada por relações superadas de produção, tanto para a classe que representa o passado, a oligarquia agrária e escravocrata, quanto para a que anuncia o futuro (a arrivista, ávida por libras e dólares), narrar o existente só se torna possível como sátira da morte individualmente coletiva.

Com Engels, Lukács e Gledson, seria possível (em fim e em começo, para efeito de uma aberta conclusão sem origem e sem destino) afirmar que a produção literária de Sterne e do Bruxo do Cosme Velho, se perspectivadas e contraponteadas, ampliando o *zoom*, podem ser concebidas como gnosiológicas obras literárias sobre a história da civilização burguesa, com suas personagens típicas, seja no que diz respeito: 1) ao seu tempo histórico, século XVIII, o da burguesia ascendente com as particularidades humanas de *The life and opinions of Tristram Shandy*; e XIX, o da burguesia financeira de Londres e sua contraparte em tipos como Palha,

⁵⁹ Friedrich Engels, “O realismo de Balzac: Carta a Miss Harkness. Abril de 1888” em *Sobre literatura e arte*, 197.

⁶⁰ Gledson, *Machado de Assis: impostura e Realismo*, 293.

⁶¹ Rancière, *Políticas da Escrita*, trad. de Raquel Ramallete, (São Paulo: Editora 34, 1995), 38-39.

⁶² Juan Carlos Rodríguez, *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*, 20.

Santos, Nobrega de Machado de Assis; 2) e ao seu espaço geográfico produtivo planetário (desigual e combinado), a partir do qual, no futuro de uma promessa, a Inglaterra da burguesia ascendente ao fim e ao cabo plasmou-se efetivamente, na periferia do sistema do capital, não como povir histórico, mas como retorno sinistro de relações escravistas de produção, com seus tipos nobiliárquicos caricaturais e seus arrivistas do início da fase imperialista do capital; literalmente a coroa e a cara do Império Britânico.

Desse modo, e curiosamente, os romances da fase madura de Machado, se lidos sarcasticamente como o futuro da promessa da burguesia revolucionária, representado pelo shandismo despojado de Sterne, invertem o jogo da batalha das formas entre as forças produtivas ascendentes e as relações de produção descendentes, evidenciando que o porvir histórico, em sociedades marcadas pela exploração da classe trabalhadora, retoma sem cessar a origem de seu próprio passado; e não como transcendência metafísica, mas como a caveira de Yorick.

Bibliografia

Fontes impressas

- Assis, Machado de. “A Quintino Bocaiuva”. Em *Correspondências*. Rio de Janeiro: Jackson Inc. Editores, 1946.
- Assis, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- Assis, Machado de. *Crônicas (1859-1863)*. Volume 1. São Paulo: Mérito, 1962.
- Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Assis, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- Assis, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Klick Editora, s/d.
- Assis, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Ática, 1982. Assis, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Assis, Machado de. *Obra completa*. 4 Volumes. 3ª.ed. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.
- Balzac, Honoré de. “Ilusões perdidas”. Em *A comédia humana*. Volume 7. Traduzido por Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2013.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, Edición del IV Centenario. São Paulo, Prol Gráfica, 2004.
- Derrida, Jacques. *Khora*. Traduzido por Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1995.
- Engels, Friedrich e Marx, Karl. *Manifesto comunista*. Traduzido por Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo, 2010.
- Engels, Friedrich. “O realismo de Balzac: Carta a Miss Harkness. Abril de 1888”. Em *Sobre literatura e arte*. 194-198. Traduzido por Albano Lima. 4ª. ed. Lisboa: Editora Estampa, 1974.
- Faoro, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.
- Gledson, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. Traduzido por Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- Gledson, John. *Machado de Assis: impostura e Realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- Gledson, John. *Por um novo Machado de Assis – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Harkness, Margaret. *A City Girls: a realistic story*. Peterborough: Broadview, 2017.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Traduzido por Marco Aurélio Werle. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- Juvenal; PERSIUS. *Juvenal and Persius*. Edited and Translated by Susanna Morton Braund. Cambridge: Harvard, University, 2004.

Lukács, György. “A questão da sátira”. Em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, 163-192. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

Lukács, György. *Estética: cuestiones previas y de principio*. Traduzido por Manuel Sacristán. Barcelona: Editorial Grijaldo, 1966.

Lukács, György. “O romance como epopeia burguesa”. Em *Arte e sociedade: escritos estéticos*, 193-244. Traduzido por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Lukács, György. “Marx e o problema da decadência ideológica”. Em *Marx e Engels como historiadores da literatura*. 99-156. Traduzido por Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.

Lukács, György. *Para uma ontologia do ser social II*. Traduzido por Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

Marx, Karl. *O Capital. Livro I: Crítica da economia política*. Traduzido por Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

Paes, José Paulo. “Sterne ou o horror à linha reta”. Em *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Traduzido por José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Platão. *Timeu-Críticas*. Traduzido por Rodolfo Lopes. Coimbra: CECH, 2011.

Rancière, Jacques. *Dissensus: on politics and aesthetics*. London: Continuum, 1910.

Rancière, Jacques. *Políticas da Escrita*. Traduzido por Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

Rodríguez, Juan Carlos. *Para una teoría de la literatura: 40 años de historia*. Madrid: Marcial Pons, 2015.

Schwarz, Roberto. “Cuidado com ideologias alienígenas”. Em *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

Shakespeare, William. *Complete works*. London: Wordsworth, 2007.

Stendhal. *Le Rouge et le Noir. Paris?* Flammarion, 2013.

Sterne, Laurence. *Tristram Shandy*. Chicago: University of Chicago, 1952.

Sterne, Laurence. *Viagem sentimental pela França e Itália*. Traduzido por Luana Ferreira de Freitas. São Paulo: Hedra, 2008.

Sterne, Laurence. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Traduzido por José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Fonte eletrônica

Rouanet, Sérgio Paulo. “Tempo e espaço na forma shandiana: Machado e Sterne”. *Estudos Avançados*, n. 51, (2004): 335. Acesso em outubro de 2022.

<https://www.scielo.br/j/ea/a/NtM48XQxMKR4NdppKJgy94R/?format=pdf&lang=pt>.