

Marx e o Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente

Universidade Federal Fluminense – Niterói – RJ – de 24/08/2015 a 28/08/2015



TÍTULO DO TRABALHO			
RESSONÂNCIAS DE MACHADO EM CHICO BUARQUE – o que há de Brás Cubas em Eulálio D'Assumpção			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Bárbara Gontijo	Universidade de Brasília	UnB	Graduanda - Letras Português
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>Neste artigo, tem-se como objetivo analisar e demonstrar as prováveis aproximações existentes entre Leite Derramado (2009), de Chico Buarque, e Memórias Póstumas de Brás Cubas. Para a análise, recorre-se à crítica literária dialética; fundamentalmente os conceitos de realismo e tipicidade, critérios metodológicos possivelmente identificados em ambas as obras para a criação de um mundo artístico à parte – o qual supera a característica caótica da realidade e reconstrói uma realidade na qual aparência e essência são umas dialeticamente. Além disso, procuramos entender como as duas obras identificam as contradições presentes no progresso do Brasil.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Leite derramado; Memórias póstumas de Brás Cubas; Realismo			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
EIXO TEMÁTICO			
A LUTA LIBERTADORA DA CULTURA E DA ARTE			

RESSONÂNCIAS DE MACHADO EM CHICO BUARQUE – o que há de Brás Cubas em
Eulálio D'Assumpção

Bárbara Gontijo

Leite derramado – esta obra de literatura contemporânea –, seria, ainda, uma obra realista? Seria *Leite derramado* uma obra que reúne situações e personagens típicos, assim como *Memórias póstumas de Brás Cubas*? A partir, principalmente, das obras de Lukács¹ e de Celso Frederico², esse trabalho se dedicará a essas questões visando confirmá-las. A relevância deste trabalho está na necessidade de se pensar a validade da crítica literária dialética em obras literárias contemporâneas e também no fato aparente de não haver muitos trabalhos – quiçá nenhum – sobre *Leite derramado* em comparação com *Memórias póstumas de Brás Cubas* do ponto de vista da tipicidade e do realismo lukacsiano.

Lukács parte dos poucos estudos de Marx e Engels acerca da literatura para formular a sua teoria. No texto “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” (2010), ele traça o percurso crítico que reconhece no realismo o método de representação artística da realidade, que, segundo ele, é o critério necessário para a criação e o julgamento de uma obra de arte.

Para começar o estudo sobre os conceitos lukácsianos acerca do realismo, iremos fazer um breve resumo desse percurso.

Apesar de terem sido breves as anotações sobre os problemas capitais da literatura em Marx e Engels, é possível identificar nelas uma unidade conceitual orgânica e sistemática. Marx nunca se desvencilhou do materialismo histórico – nunca abandonou a convicção de que a única ciência unitária é o processo unitário da história. A história, para Marx, é o mote para que se possa entender e descobrir as leis gerais e particulares da natureza, da sociedade e do pensamento. Porém, há que se ter cautela para não confundirmos isso com um relativismo histórico. Por estarmos falando do método dialético, sabemos que nele o relativo e o absoluto são uma unidade contraditória, mas, e por isso mesmo, indivisível. O relativo está no absoluto – na verdade absoluta, por exemplo, o relativo pode estar ligado ao contexto histórico (tempo e circunstâncias).

Se continuarmos pensando nesse sentido, será natural o entendimento de que nenhum ramo particular da ciência tem uma história própria e isolada. É claro que parte dessa história é autônoma,

¹ LUKÁCS, G. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

² FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. O itinerário de Lukács. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

porém, segundo Marx e Engels, seria impossível compreender o desenvolvimento da ciência apenas com comprovações empíricas, ou com as condições contidas nas experiências possíveis, na realidade objetiva. Afinal, essa realidade objetiva é apenas um momento do tecido da história – existe como parte integrante de um conjunto formador do desenvolvimento histórico. Quando tocamos no desenvolvimento histórico, estamos falando, também, inevitavelmente, das complexas interações que o definem. Nisso, a economia assume papel principal.

Para se explicar a literatura, então, devemos englobá-la no quadro geral do desenvolvimento histórico. Gênese, essência, valor estético, influências das obras literárias – tudo isso é parte de um processo social geral e unitário que acontece quando o homem, enfim, se apropria do mundo pela sua consciência.

Portanto, a estética e a história marxista da literatura e da arte fazem parte do materialismo histórico e são uma aplicação do materialismo dialético. É a partir do primeiro que se pode entender a gênese da arte e da literatura. Mas quais são as leis gerais básicas do materialismo histórico?

O materialismo histórico vê a economia como um princípio determinante do desenvolvimento histórico. Desse ponto de vista, as ideologias seriam secundárias no papel de determinar o processo evolutivo de um conjunto histórico. No entanto, elas não são meras consequências de um termo primário (a economia). Por isso a dialética reconhece as complexas interações da evolução da sociedade – igualmente complexa, difusa, pluriforme. As reações dos desenvolvimentos ideológicos e econômico acontecem umas sobre as outras, apesar de a economia acabar por impor-se como base das ações e reações desses desenvolvimentos.

Para Marx, o desenvolvimento histórico está intrinsecamente ligado à energia criadora, à atividade, ao trabalho. É o trabalho que diferencia o animal do homem – é através dele que o homem de fato se torna homem. Importa, e aí também está a importância básica da economia, então, quais são as características, possibilidades e grau de desenvolvimento determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais.

No entanto, ao nos perguntarmos se progresso econômico e social estão ligados proporcionalmente à produção de uma boa literatura e de uma boa arte, Lukács responde:

(...) não é de maneira alguma necessário que a cada florescimento econômico e social corresponda infalivelmente em um florescimento da literatura e da arte (...) não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia necessariamente mais evoluída do que as de uma sociedade com um nível inferior de progresso. (LUKÁCS, 2010, p.16)

Na verdade, a maior dificuldade encontrada em uma sociedade em um nível inferior de progresso estará no fato de que, certamente, as contradições a serem desveladas serão mais e mais complexas.

O interesse de Marx e Engels voltou-se para a evolução moderna. Quais são os traços essenciais do presente? O que a evolução do sistema de produção capitalista pode proporcionar aos humanos? Sem dúvidas, Marx afirma que à arte e à literatura, o capitalismo é hostil. As características do ser econômico no capitalismo são desumanizadas; reificadas (coisificadas) por ocultarem a relação dos homens entre si (isto é, uma relação humana), fazendo parecer que estamos diante de uma relação entre coisas. É aí que reside a fetichização – um mundo que nos é apresentado de uma maneira inversa, deformado e livre de suas conexões. Fica cada vez mais difícil, para o homem, enxergar, desfetichizar a sociedade e, claro, a arte.

Qual seria, então, o papel de uma arte produzida numa realidade difusa, contraditória e fetichizada como essa?

A arte deve buscar a verdadeira essência das categorias fetichizadas; deve procurar a essência das relações sociais entre os homens e perseguir apaixonadamente a substância humana do homem – é preciso buscar a integridade humana e ir contra as tendências aparentemente insuperáveis que o desenvolvimento histórico aponta ao se deparar com o capitalismo. Todo verdadeiro artista será, então, principalmente, um grande defensor da integridade do homem e, conseqüentemente, um adversário das condições sociais hostis a ela.

Mas de qual procedimento esse grande artista se utiliza para criar a tal verdadeira obra de arte? Lukács, Marx e Engels exigiam dos escritores do seu tempo que – através da caracterização dos seus personagens – eles tomassem apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade.

Então, a crítica literária lukacsiana, a partir da década de 1930, defende o realismo como o único método capaz de reproduções verdadeiramente artísticas. Lukács rediscutirá, como marxista, alguns temas centrais da teoria do conhecimento para, então, estudar os fenômenos artísticos.

A dialética defendida por Lukács exige a superação da imediatez e do positivismo. Exige que não sejam suficientes as descrições, mas que se assuma a necessidade de se explicar os corpos visíveis – ao contrário de se considerar eles próprios a realidade. O ponto central da defesa do realismo como método que une aparência e essência está aqui: o pensamento cotidiano, ao enxergar apenas a imediatez e considerá-la como sendo a realidade, forma uma representação caótica dela. Ao falarmos das mercadorias, sabemos que elas são as guias da sociedade mercantil; elas, como fenômenos invertidos, não só fetichizam-se como reificam (coisificam) as relações. Indivíduos, portanto, tornam-se meras personificações de suas mercadorias econômicas (a inversão, mais uma vez, se manifesta: o ser humano se coisifica e as coisas se personificam).

O desafio encontrado pela arte é o de refletir a realidade como unidade contraditória de essência e aparência. Se o mundo empírico nos é apresentado de maneira difusa, desorganizada, fragmentada, a obra de arte verdadeiramente realista, ao criar um outro mundo, superará essa característica caótica da realidade com os instrumentos literários e reconstruirá uma realidade na qual a aparência corresponda à essência.

Portanto, segundo Lukács, a arte é uma forma específica de reflexo da realidade; uma forma fiel, que reflete uma totalidade intensiva – e aí pode estar o caráter educador e humanizador da arte. Afinal, ela devolve à realidade fragmentada o sentido nela diluído e deixa visível e evidente a ação humana frente aos aspectos sociais bloqueadores e hostis ao desenvolvimento humano. Para esse movimento de reflexo, o artista não cria as possibilidades, e sim apanha do mundo empírico as possibilidades e tendências inscritas nele próprio, tomando partido, porém sem ser tendencioso (não impõe suas convicções subjetivas e caprichosas desconfigurando a realidade).

A arte verdadeiramente artística, portanto, será a que utiliza o método realista. E o realismo também será o critério para o julgamento da produção artística.

A tipicidade é uma base para o método realista – tanto nos personagens, quanto nas situações:

A criação de caracteres e situações típicas faz com que as grandes contradições do mundo burguês perpassem os personagens ‘como se fossem seus próprios problemas individualmente vividos’. (FREDERICO, 2013, p.69)

Engels acreditava na concepção de Hegel de que o típico era a síntese do universal e do singular. Lukács se apoiará nessa ideia e também na perspectiva de Marx, que é principalmente histórica. Isto é, para Marx, o gênero humano é resultado “de um longo processo que se iniciou com a invenção do trabalho e a criação dos instrumentos para agir sobre a natureza”. (FREDERICO,

2013, p.106). Portanto, o tipo correspondente ao pensamento dialético difere de outros tipos conhecidos nas ciências humanas; o tipo típico é um “*exemplar* que exprime com máxima clareza a verdade de sua *espécie*” (FREDERICO, 2013, p.106) que nada tem a ver com o tipo social.

Nas palavras de Lukács, o tipo é

O compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. (LUKÁCS, 1970, p. 243)

Ao sintetizar um ser específico (*singular*) e concentrar as tendências da espécie (*universal*), temos o *particular*, o *tipo típico*. Isto é, os personagens construídos dessa maneira são aqueles que possuem uma incontestável singularidade, mas que também e principalmente concentram as tendências universais do desenvolvimento histórico, afinal o conceito de tipo é subordinado ao da conformidade das leis universais. Quanto mais determinações universais pudermos entrever em situações existentes no reflexo artístico, mais probabilidades teremos de afirmar que essas situações são típicas.

É interessante, no momento de estudarmos o conceito de tipo para Lukács, notar a oposição entre reflexo artístico e reflexo científico. O homem real, por exemplo, só poderá apresentar alguns traços – uns marcantes, outros sutis – do típico. Mas quando falamos de reflexo artístico, estamos falando do tipo no sentido de um conteúdo estético que oferece a síntese de um objeto que seria o tipo puro e simples.

No entanto, chamamos essa relação de relação de oposição e não de diferença dicotômica; afinal, a realidade refletida é a mesma em ambos os reflexos e eles se correspondem ao sintetizar “as relações mais desenvolvidas e mais concretas no mais elevado grau de sua contraditoriedade real” (LUKÁCS, 1970, p. 244)

Mas o recurso ao tipo é uma constatação suficiente para a composição de uma obra realista? Se pensarmos, principalmente, do ponto de vista do conteúdo, chegaremos a conclusão de que não é suficiente. A criação de figuras típicas é instrumento para se concretizar a obra de arte que visa “representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade” (LUKÁCS, 1970, p. 245).

As tipicizações devem pertencer a um sistema móvel e concreto – o conjunto da obra, que abriga momentos singulares –, para então tratar-se de uma tipicidade maior e mais abrangente, uma

tipicidade relacionada a uma etapa típica do desenvolvimento histórico, do desenvolvimento da vida humana.

Portanto, não será de difícil conclusão que o romance realista seja aquele que tem personagens típicos e situações típicas que entrecruzam seus destinos às possibilidades concretas existentes no desenvolvimento social (muitas vezes contraditório); a organização desse conjunto de tipos se dará de maneira hierárquica e, no final das contas, a obra como um todo será o típico – esse mundo à parte, essa totalidade acabada que reflete as ações humanas de maneira articulada e que deixa nascer a particularidade concreta – aquela que reproduz determinada etapa do desenvolvimento humano.

A tipicidade de uma obra de arte está nas particularidades que se relacionam; os destinos individuais dos personagens compõem, juntos, um mundo. Se entendemos que o típico é aquele que capta o universal e o singular, também entenderemos que o típico concentra características presentes no desenvolvimento da humanidade – e conseqüentemente, as contradições presentes nesse desenvolvimento. O típico capta o movimento de antagonismo e terá, inevitavelmente, profunda relação com o processo social. Essa captação pode se dar de diversas maneiras, pois a arte não se fixa num tipo único. A tipicidade pode estar tanto na construção de um personagem como em uma situação vivida por vários personagens. Eulálio é um tipo que movimenta situações típicas em *Leite derramado*, assim como Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Que características esses personagens e situações carregam que fazem com que eles possam ser considerados típicos?

O escritor, no momento de sua produção, escolhe um momento do desenvolvimento da vida humana para refletir. Ele deve fazer esse recorte – não existe a possibilidade de abarcar a totalidade, mas uma totalidade específica. No caso do nosso objeto de estudo, Chico Buarque optou pelo espaço de dois séculos. Um tempo específico no desenvolvimento histórico da humanidade e do Brasil – os ascendentes portugueses, o Império, a República e o Rio de Janeiro atual. *Leite derramado* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* são narrativas que partem de uma narrativa maior, a narrativa desse desenvolvimento. E é por isso que o típico da obra está na evidência de que, de certa maneira, ela se liga ao gênero humano.

Leite Derramado e *Memórias póstumas de Brás Cubas* tecem um panorama da sociedade brasileira. Uma das coisas que difere os romances é justamente a maneira como os autores escolhem fazer essa tecitura. Machado constrói um personagem que, após a sua morte, pode registrar e representar o seu tempo e os homens de seu tempo, além de dar indícios das conseqüências que estão por vir; já Chico, com seu protagonista de 100 anos à beira da morte, faz um panorama histórico, construindo uma linha do tempo. Enquanto Machado, sem deixar de ser

visionário, resolve escrever no contexto histórico de sua narrativa, Chico opta pelo resgate da história do Brasil como ponto de partida para a narrar as transformações de um progresso contraditório, chegando até os dias atuais.

Nos dois casos, poderíamos dizer que há uma tentativa de resgatar a história, buscando a integridade do homem como sujeito histórico que ele é. As duas obras são o tipo de totalidade intensiva que apanha do mundo empírico as possibilidades e tendências inscritas nele próprio, o que produz o típico, já que ele é criado quando

a arte quebra a imediatez da vida cotidiana para poder apresentar um reflexo vivo da realidade. Para captar a astúcia da realidade, para fazer despertar as possibilidades adormecidas no cotidiano, o artista cria *personagens típicos* vivendo *situações típicas*. (FREDERICO, 2013, p. 85)

Os dois protagonistas, em suas ações e exposições, deixam entrever as contradições de seu tempo ao mesmo tempo que expõem o seu singular; nos dois casos, o resultado são personagens de ideologias contraditórias, afinal, eles são produto de um processo histórico contraditório.

Com exposição de dois capítulos importantíssimos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, procura-se abordar uma situação típica vivida e movimentada por personagens típicos:

CAPÍTULO LI / *É MINHA!*

— É minha! disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a idéia entranhando no espírito, não à força de martelo, mas de verruma, que é mais insinuativa.

— É minha! dizia eu ao chegar à porta de casa.

Mas aí, como se o destino ou o acaso, ou o que quer que fosse, se lembrasse de dar algum pasto aos meus arroubos possessórios, luziu-me no chão uma coisa redonda e amarela. Abaixei-me; era uma moeda de ouro, uma meia dobra.

— É minha! repeti eu a rir-me, e meti-a no bolso.

Nessa noite não pensei mais na moeda; mas no dia seguinte, recordando o caso, senti uns repelões da consciência, e uma voz que me perguntava por que diabo seria minha uma moeda que eu não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua. Evidentemente não era minha; era de outro, daquele que a perdera, rico ou pobre, e talvez fosse pobre, algum operário que não teria com que dar de comer à mulher e aos filhos; mas se fosse rico, o meu dever ficava o mesmo. Cumpria restituir a moeda, e o melhor meio, o único meio, era fazê-lo por intermédio de um anúncio ou da polícia. Enviei uma carta ao chefe de polícia, remetendo-lhe o

achado, e rogando-lhe que, pelos meios a seu alcance, fizesse devolvê-lo às mãos do verdadeiro dono.

Mandei a carta e almocei tranqüilo, posso até dizer que jubiloso. Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências! não vos digo mais nada. Todavia, despido de quaisquer outras circunstâncias, o meu ato era bonito, porque exprimia um justo escrúpulo, um sentimento de alma delicada. Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da janela aberta.

— Fizeste bem, Cubas; andaste perfeitamente. Este ar não é só puro, é balsâmico, é uma transpiração dos eternos jardins. Queres ver o que fizeste, Cubas?

E a boa dama sacou um espelho e abriu-mo diante dos olhos. Vi, claramente vista, a meia dobra da véspera, redonda, brilhante, multiplicando-se por si mesma, — ser dez — depois trinta — depois quinhentas, — exprimindo assim o benefício que me daria na vida e na morte o simples ato da restituição. E eu espriava todo o meu ser na contemplação daquele ato, revia-me nele, achava-me bom, talvez grande. Uma simples moeda, hem? Vejam o que é ter valsado um pouquinho mais.

Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso.

CAPÍTULO LII / *O EMBRULHO MISTERIOSO*

Foi o caso que, alguns dias depois, indo eu a Botafogo, tropecei num embrulho, que estava na praia. Não digo bem; houve menos tropeção que pontapé. Vendo um embrulho, pão grande, mas limpo e corretamente feito, atado com um barbante rijo, uma coisa que parecia alguma coisa, lembrou-me bater-lhe com o pé, assim por experiência, e bati, e o embrulho resistiu. Relanceei os olhos em volta de mim; a praia estava deserta; ao longe uns meninos brincavam, — um pescador curava as redes ainda mais longe, — ninguém que pudesse ver a minha ação; inclinei-me, apanhei o embrulho e segui.

Segui, mas não sem receio. Podia ser uma pulha de rapazes. Tive idéia de devolver o achado à praia, mas apalpei-o e rejeitei a idéia. Um pouco adiante, desandei o caminho e guiei para casa.

— Vejamos, disse eu ao entrar no gabinete.

E hesitei um instante, creio que por vergonha; assaltou-me outra vez o receio da pulha. É certo que não havia ali nenhuma testemunha externa; mas eu tinha dentro de mim mesmo um garoto, que havia de assobiar, guinchar, grunhir, patear, apupar, cacarejar, fazer o diabo, se me visse abrir o embrulho e achar dentro uma dúzia de lenços velhos ou duas dúzias de goiabas podres. Era tarde; a curiosidade estava aguçada, como deve estar a do leitor; desfiz o embrulho, e vi... achei... contei... recontei nada menos de cinco contos de réis. Nada menos. Talvez uns dez mil-réis mais. Cinco contos em boas notas e moedas, tudo asseadinho e arranjadinho, um achado raro. Embrulhei-as de novo. Ao jantar pareceu-me que um dos moleques falara a outro com os olhos. Ter-me-iam espreitado? Interroguei-os discretamente, e concluí que não. Sobre o jantar fui outra vez ao gabinete, examinei o dinheiro, e ri-me dos meus cuidados maternais a respeito de cinco contos, — eu, que era abastado.

Para não pensar mais naquilo fui de noite à casa do Lobo Neves, que instara muito comigo não deixasse de freqüentar as recepções da mulher. Lá encontrei o chefe de polícia; fui-lhe apresentado; ele lembrou-se logo da carta e da meia dobra que eu lhe remetera alguns dias antes. Aventou o caso; Virgília pareceu saborear o meu procedimento, e cada um dos presentes acertou de contar uma anedota análoga, que eu ouvi com impaciência de mulher histérica.

De noite, no dia seguinte, em toda aquela semana pensei o menos que pude nos cinco contos, e até confesso que os deixei muito quietinhos na gaveta da secretária. Gostava de falar de todas as coisas, menos de dinheiro, e principalmente de dinheiro achado; todavia não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra coisa. Não se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpam-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim tolamente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. Era um achado, um acerto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalo, como os ganhos de um jogo honesto e até direi

que a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência.

— Estes cinco contos, dizia eu comigo, três semanas depois, hei de empregá-los em alguma ação boa, talvez um dote a alguma menina pobre, ou outra coisa assim... hei de ver...

Nesse mesmo dia levei-os ao Banco do Brasil. Lá me receberam com muitas e delicadas alusões ao caso da meia dobra, cuja notícia andava já espalhada entre as pessoas do meu conhecimento; respondi enfadado que a coisa não valia a pena de tamanho estrondo; louvaram-me então a modéstia, — e porque eu me encolerizasse, replicaram-me que era simplesmente grande.” (ASSIS, 2014, p. 134 a 137)

Ao construir Brás Cubas, Machado de Assis optou por um caráter duvidoso (e por isso temos um narrador tão volúvel, conforme estabelece Schwarz em sua análise da obra machadiana). Por que esse caráter é duvidoso? Certamente porque estamos falando de um personagem que concentra, em si, as contradições contidas no processo do desenvolvimento humano. O recorte histórico e social que Machado de Assis fez demonstra quais são as consequências de um progresso contraditório; por isso diz-se que Machado foi um autor visionário.

Chico Buarque, com o personagem Eulálio, não fez coisa muito diferente. Suas qualidades, assim como as de Brás Cubas, são qualidades que derivam de uma posição concreta determinada da sociedade. E em situações típicas podemos perceber isto:

Dissimulado, pérfido, incompetente, indolente, impontual, e até mau motorista, muitos improperios ouvi calado, por saber que em verdade não eram endereçados à minha pessoa, mas aos meus patrícios de modo geral. Dubosc vez por outra exagerava, era um engenheiro nervoso. Mal tinha chegado ao país e queria encontrar todas as portas abertas, ou senão explodi-las a dinamite. Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país. (BUARQUE, 2009, p. 43)

A memória é um recurso usado nas duas obras, afinal é por meio dela que os dois protagonistas relatam a sua existência:

Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. (BUARQUE, 2009, p.184)

Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida. (ASSIS, 2014, p.100)

Esse recurso não é escolhido por acaso. É resgatando o passado que os autores acreditam encontrar para onde a tendência aponta. É com o senso histórico que se pode olhar para o presente e para o futuro de maneira não-fragmentada.

Como exemplo das diversas situações típicas presentes nas duas obras, temos a questão do negro, fortemente abordada nelas. Se olhados de maneira isolada, o racismo e a desigualdade social são fatores mais do que absurdos, são inexplicáveis. Se não olharmos para trás, cairemos na ilusão de que estamos superando contradições muito mais complexas, porque construídas ao longo do tempo.

Nesse sentido, Chico Buarque confirmará visões à frente do tempo de Machado. Lendo sobre Prudêncio, o escravo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e sobre Balbino, o escravo de *Leite derramado*, veremos que Chico mostra como os personagens negros (representados na obra de Machado) continuaram sendo vistos e tratados no decorrer da história, até os dias atuais – por isso o capítulo que trata do “chicote histórico” é tão importante. O chicote do tataravô de Eulálio é o mesmo chicote simbolicamente usado por Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2014, p. 75)

E este episódio também podemos relacionar ao episódio da infância de Eulálio com o escravo Balbino:

Durante um período, para você ter uma ideia, encasquetei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino. Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha de ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atizar. Acontecia de ele alcançar a tal manga, e eu lhe gritar uma contraordem, não é essa, é aquela mais na ponta. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes. E eu já desconfiava que ele também se movia ali no alto com malícias, depois tinha um jeito meio feminil de se abaixar com os joelhos juntos, para recolher as mangas que eu largava no chão. Estava claro para mim que o Balbino queria me dar a bunda. Só me faltava ousadia para a investida final, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de lei -, primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas. Mas por esse tempo felizmente aconteceu de eu conhecer Matilde, e eliminei aquela bobagem da cabeça. No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. (BUARQUE, 2009, p. 19)

Machado, ao representar as possibilidades e tendências do desenvolvimento da humanidade, pôde, em *Memórias póstumas*, representá-las com o personagem Prudêncio, que aparece capítulos a frente da primeira vez em que é citado já livre, mas escravizando outro negro. Se Prudêncio deixou de ser escravo, também deixou de ser um sujeito preso à escravidão? O que Machado parece expor é uma escravidão que não tinha acabado e que não vai acabar tão cedo – suas reminiscências ficarão, de fato, como matéria difícil de ser sublimada ou superada:

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

— É, sim, nhonhô.

— Fez-te alguma coisa?

— É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

— Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

— Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, — transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto!

E isso Chico irá confirmar ao falar de Balbino anos depois de sua infância ainda preso no preconceito:

O próprio Balbino esteve outro dia no chalé para conhecer a Eulalinha, e aproveitou para nos trazer da fazenda um balaio cheio de mangas. A mim ele já incomodava um bocado, porque estava sempre rindo à toa, e andava com umas calças roxas que eu nunca tinha visto homem usar. (BUARQUE, 2009, p. 84)

E também ao falar do bisneto, vindo de uma família fundamentalmente branca e rica, “pretejou” e, em pleno século XIX, sofreu as reminiscências da escravidão:

O pequeno fazia de tudo para chamar sua atenção, mas ela não se impressionou nem quando ele começou a pretejar. Da noite para o dia os cabelos dele se encrespavam, o nariz de batata engrossou mais ainda, e quanto mais o menino escurecia, mais me perturbava a sensação de conhecer sua cara de algum lugar. Era curioso porque, tirante o preto Balbino e um ou outro criado, eu não tinha muita gente da raça nas minhas relações, nem nunca avistei a mãe do menino, a dos nomes fictícios. E a cor do menino provinha dela, logicamente, eu não poderia esperar de um neto comunista que se juntasse com moça de pedigree. Mas ora, ora, papai, disse Maria Eulália, está na cara que esse aí puxou à minha mãe mulata. Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena. De Matilde o menino só herdara o gosto por música barata, era escutar o rádio do vizinho e ele se embalava todo. Criança esperta, consegui-lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres. Porém no dia em que o levei para a matrícula, deu-se um zunzum na secretaria e um padrego meio bicha veio se desculpar comigo, não havia mais vaga para o Eulalinho. Inscrevi-o numa escola pública, onde ele iria conviver com gente de outro estrato social, mas fiz questão de que não perdesse de vista suas raízes. (BUARQUE, 2009, p. 149)

Podemos dizer, portanto, que essas situações e esses personagens são típicos porque trata-se de seres específicos (singulares) que reúnem tendências da espécie (universais), e disso resulta o tipo típico.

Com esse estudo, buscou-se comprovar que o realismo está presente como método na obra *Leite derramado*, sendo a principal reivindicação e argumentação o recurso à tipicidade. Como Machado de Assis e seus personagens já foram mais estudados à luz do conceito de tipicidade, decidimos fazer uma espécie de abordagem comparativa para exemplificar melhor as justificativas dessa defesa.

No entanto, a riqueza de conteúdo das duas obras deixa espaço para mais estudos, profundos e complexos, que podem muito bem tangenciar o realismo. Por exemplo, Matilde, em *Leite derramado*, é um interessante objeto de estudo – tanto em seu potencial como personagem típico como em sua relação típica com Eulálio. Dentro de *Leite derramado* também poderíamos estudar a reificação do ser humano, focando, por exemplo, especificamente na relação que Eulálio tem com os vestidos de Matilde. O título da obra também deixa espaço para muitas interpretações. A hipótese adotada nessa pesquisa é a de que o processo de desenvolvimento da humanidade é, até certo ponto, irreversível. Assim como a nossa vida singular, assim como a vida de Eulálio – por isso, *Leite derramado*. No entanto, com as inúmeras menções, na obra, ao leite materno, observamos brechas para mais interpretações.

Em suma, a questão desse trabalho ancorou-se principalmente na tipicidade realista e, mais superficialmente, na relação com a obra de Machado de Assis, considerada por muitos estudiosos de Lukács como realista. Se *Brás Cubas* pode ser um típico, porque Eulálio também não seria? Se *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um romance que nos fala sobre a nossa realidade, por que *Leite derramado* também não é? Ao expor trechos das obras que melhor falam sobre o caráter típico dos dois protagonistas e sobre as situações típicas vivenciadas por eles – com foco na questão do negro na sociedade brasileira, procurou-se evidenciar que *Leite derramado* é uma obra realista tanto quanto *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens. O itinerário de Lukács*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.
- HELENA, Flávia. “Avanço e retrocesso: configurações da modernização brasileira em *Leite derramado* de Chico Buarque”. In: *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.
- _____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MATSUDA, A. A. et al. “*Leite derramado*: uma narrativa da decadência do Brasil”. In: *Revista Letras*. Volume 15, n.16, 2013
- MATOS, Marco Antônio Franklin de. Chico e o pandemônio da memória. In: *Gramsci e o Brasil*, maio-2009.
- OLIVEIRA, Aluísio Barros de. “Evocações machadianas em *Leite derramado* de Chico Buarque”. In: *Revista Odisséia*, nº6, jul-dez 2010.
- PIRES, Leinimar de Jesus Alves. “Retratos do Brasil por *Leite derramado* de Chico Buarque”. In: *Afuera estúdios de crítica cultural*, nº8, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.