

O papel da arte literária na crítica da economia política

Natalia Bousquet Batista*

Rodrigo Delpupo Monfardini**

Resumo: O objetivo deste trabalho é defender a hipótese de que expressões artísticas servem como base do processo ontológico para a expressão de formulações de ciências da sociedade, e que podem se apresentar como representação primeira de características e tendências do capitalismo a partir da crítica da economia política. Para cumprir o objetivo principal de avaliar como um conjunto de manifestações artísticas é capaz de fornecer uma primeira descrição de estruturas sociais que serão posteriormente sistematizadas e explicadas pelas teorias da sociedade, é necessário cumprir os objetivos secundários de defender que a arte é uma forma de conhecimento; defender em maior detalhe a ideia da arte como forma de conhecimento que serve de base para a própria teoria e mostrar como uma expressão artística é capaz de ilustrar o argumento e apresentar o contexto do surgimento de novas teorias. Para tratar deste tema utilizaremos a representação do argumento através das expressões artísticas em obras selecionadas de Fiódor Dostoiévski e Machado de Assis. Em síntese, neste trabalho defendemos que, é possível afirmar que as expressões artísticas e o conhecimento científico são mediados como base do processo ontológico e permitem ilustrar o argumento de teorias e servem de base para formulações de ciências da sociedade, economia política incluída, por apreender elementos e tendências incipientes no período de transição.

Palavras-chave: Ontologia; Artes; Capitalismo.

Literary Arts' Role in the Political Economics Critique

Abstract: The objective of this work is to defend the hypothesis that artistic expressions is the base of the ontological process for formulations of the society sciences, and can be the first representation of characteristics and tendencies of capitalism using the critique of political economy. To reach the main objective of evaluating how artistic manifestations is able to provide a first description of social structures that will be later systematized and explained by the theories of society it is necessary go through secondary objectives to defend that art is a form of knowledge; to defend in more detail the idea of art as a form of knowledge that serves as the basis for the theory itself and to show how an artistic expression is capable of illustrating the argument and presenting the context of the emergence of new theories. To deal with this theme we will use the representation of the argument through the artistic expressions in selected works of Fiódor Dostoiévski and Machado de Assis. In summary, in this work we argue that it is possible to affirm that artistic expressions and scientific knowledge are mediated as the basis of the ontological process and allow to illustrate the argument of theories and serve as a basis for formulations of the sciences of society, political economy included, for capture elements and trends in the transition period of capitalism.

Keywords: Ontology; Art; Capitalism

* Mestre em Administração pela Fundação Getúlio Vargas – EBAPE/FGV.

** Professor do curso de Ciências Econômicas da Universidade Federal Fluminense no Polo Campos dos Goytacazes e pesquisador do NIEP-Marx.

Introdução

O objetivo deste trabalho é avaliar como um conjunto de manifestações artísticas é capaz de fornecer uma primeira descrição de estruturas sociais que são posteriormente sistematizadas e explicadas pelas teorias da sociedade, teoria econômica incluída. Nesse sentido, buscar-se-á demonstrar que a força e a duração no tempo (ou a atualidade) de um conjunto de expressões artísticas não contemporâneas reside em sua habilidade de capturar tendências e forças operantes de determinada forma social. Em particular, a arte do período de transição para o capitalismo que continua sendo apreciada possui duração no tempo por ter um grau de abstração que a permite capturar os primeiros momentos de forças operantes dessa nova forma social, e isso em um período em que essas tendências se apresentam em caráter ainda muito embrionário para serem sistematizadas pela ciência.

Consoante a esse objetivo geral, buscar-se-á apresentar a arte como ilustração do argumento de caracterização de momentos de transição da sociedade capitalista. Dito de outro modo: toda teoria é produzida em determinado momento histórico, momento no qual, muitas vezes, determinadas tendências da sociedade se tornam mais visíveis, como nas crises, por exemplo (MEDEIROS, 2013, p. 117); e sendo assim, uma teoria passada que apresente tendências que operam hoje ganham maior força explicativa quando situadas no contexto histórico; um elemento importante desse contexto é a forma de sentir e pensar daquele período, algo cujo melhor retrato só pode ser o retrato artístico.

Para atingir esse objetivo geral, é necessário atingir três *objetivos específicos*: (i) defender que a arte é uma forma de conhecimento; (ii) defender em maior detalhe a ideia da arte como forma de conhecimento que serve de base para a própria teoria e (iii) mostrar como uma expressão artística é capaz de ilustrar o argumento e apresentar o contexto do surgimento de novas teorias. Cada um desses três objetivos será defendido em seção própria, a seguir.

1. A arte como forma de conhecimento

Nesta seção defende-se que a arte é não só uma forma de conhecimento, mas uma forma de conhecimento que serve de base para a própria teoria científica. Para isso, aponta-se inicialmente o conceito de conhecimento a partir da apreensão do objeto,

seguido de como a intuição especificamente artística é uma forma de conhecimento que serve de base para a ciência.

De acordo com Hessen (2003, p. 97), a teoria é o conjunto de processos sistematizados para a produção do conhecimento, situada no âmbito do conhecimento mediato, enquanto a arte, baseada na intuição e na sensação é situada no âmbito do conhecimento imediato. A intuição e a sensação são o escopo no qual as hipóteses são primeiramente formuladas para que, então, sejam sistematizadas pela ciência. Um conhecimento intuitivo se dá pelo olhar, e a intuição é a forma de conhecimento especificamente objetada pelo fazer artístico. Sua característica consiste em que, nele, o objeto é imediatamente apreendido, como ocorre principalmente na visão traduzida como expressões artísticas ou descrição de cenários cotidianos em determinados períodos de tempo. Em outras palavras, a ciência sistematiza e torna explícito um conhecimento que pode ser primeiramente produzido por meio da intuição artística.

O reconhecimento da intuição não pressupõe a negação do conhecimento científico. Há, na verdade, integração entre o comportamento teórico e o prático. No campo teórico, a intuição representa um conhecimento autônomo, legítimo frente à razão e emparelhado ao conhecimento racional-discursivo. No campo prático, predomina a demonstrabilidade e a razão. Conforme pretendemos apresentar, elementos sociais podem ser demonstrados inicialmente a partir da intuição através de expressões artísticas e depois sistematizados pela teoria (HESSEN, 2003, p. 99).

A intuição, portanto, não se opõe à ciência. A intuição passa a ser vista como imprescindível à ciência. A intuição está inserida na metafísica, teoricamente contida na ciência. A partir disso, será tratado em detalhe no segundo seção como o papel da filosofia de ciência para discutir a intuição na formulação de hipóteses (base não racional da ciência, a chamada metafísica, passa a ser admitida no discurso científico a partir de Popper) e o papel da teoria na percepção na absorção pela ciência (algo que fica claro na tese da dependência da teoria).

2. A arte como forma de conhecimento que serve de base à ciência

Nesta seção o objetivo é fazer a defesa da ideia da arte como forma de conhecimento que serve de base à ciência. Para isso, defenderemos que, no debate de filosofia da ciência no século XX, a defesa da objetividade baseada no empírico,

realizada pelo positivismo lógico, teve como resultado a tese da dependência da teoria, que afirma que a experiência sensorial está condicionada por uma teoria previamente dada.

No positivismo lógico, o critério de demarcação do conhecimento científico e não científico baseava-se no empírico. Esse critério empírico era o critério de verificação, segundo o qual a validação de uma proposição geral só é possível quando se observam todos os indivíduos da população de referência (por exemplo: para afirmar que todos os corvos são pretos, seria necessário observar todos os corvos, um a um). Deste modo, considerava-se científico todo o conhecimento destituído de metafísica, o que tem como resultado que as expressões artísticas não poderiam compor formas de conhecimento justamente por não serem passíveis de teste empírico nos moldes colocados. Era considerado científico todo conhecimento passível de teste através do critério de verificação (CALDWELL, 1982). Como se defendia que a ciência é empiricamente fundada, o objetivo era retirar a metafísica (o não-empírico) da ciência, e para isso o critério proposto foi o da verificação, segundo o qual é científica toda proposição passível de teste empírico.

O positivismo lógico, no campo da filosofia, extirpou os resíduos da concepção teológica da realidade entendida, reduzindo toda a realidade à realidade física. A hierarquização da realidade em função de um princípio não-teológico só é possível com base nos graus de complexidade das estruturas e das formas dos movimentos da realidade.

Do critério de verificação decorre o problema da testabilidade infinita, pois os fenômenos em geral não são passíveis de teste na totalidade de sua ocorrência uma vez que os sistemas são dinâmicos (por exemplo, para testar a proposição “todos os corvos são pretos” seria necessário verificar todos os corvos existentes, o que é impossível na prática). O critério de confirmação, proposto pelo grupo que foi denominado de Empirismo Lógico, é a alternativa que daria conta de resolver este problema, pois quanto maior o número de testes nos quais as proposições fossem validadas, maior seria o seu grau de confirmação. Ou seja, um conhecimento não mais seria considerado científico por ser submetido a testes em sua totalidade, mas corroborado por testes que levassem à mesma inferência, consolidando aquela forma de conhecimento. No entanto, no critério de confirmação assume-se a existência de termos teóricos como

generalizações, por oposição a termos observacionais, que não são verificados no empírico, mas amplamente utilizados na ciência (CALDWELL, 1982).

O empirismo lógico é incapaz de admitir a impossibilidade de se retirar a metafísica da ciência e por isso constrói um método, o critério de confirmação, que supostamente elimina a metafísica da ciência, renomeando-a na forma de termos teóricos. Deste modo, o empírico é teoricamente contido e a metafísica, ou ontologia, é inexpugnável do discurso científico (CALDWELL, 1982).

A partir das premissas de que o empírico é teoricamente contido e que a metafísica é interna à ciência Popper formula a tese da dependência da teoria, tese que foi amplamente utilizada por relativistas como Thomas Kuhn levando ao resultado de que as concepções científicas são referentes a contextos históricos particulares, de maneira que não há como alcançar uma verdade absoluta, extra-histórica, acerca do mundo, ou seja, que o empírico depende da teoria. Além disso, e mais importante, o caráter teoricamente contido do empírico significa que a apreensão sensível depende de uma teoria prévia, e essa teoria, em momentos de transformação histórica, cultural e social, se apresenta primeiro de modo intuitivo e, portanto, é primeiramente sistematizada e descrita pelas manifestações artísticas antes de serem trabalhadas e explicitadas em suas causas pela ciência. Em outras palavras, a tese da dependência da teoria ressalta a relevância, para a própria filosofia da ciência, da apreensão sensível na produção científica.

Para os relativistas, como Thomas Kuhn, as teorias fazem sentido na medida em que estão atreladas a uma história ou cultura específica. Como há várias teorias logicamente consistentes e empiricamente adequadas, existe um conjunto de crenças histórica e culturalmente construídas que servem de base para a ciência. É definido, então, um novo paradigma.

A evolução da ciência ocorre a partir de alterações nos paradigmas, quando o que se chama de ciência normal baseada com antigos paradigmas é substituído pela ciência extraordinária com novos paradigmas que conseguem resolver um conjunto de problemas que o paradigma anterior não dá conta de resolver. Os períodos de crise social são elementos importantes para a mudança de paradigma e, em última instância, para a evolução do conhecimento.

O limite da tese da dependência da teoria se apresenta no fato de gerar uma circularidade do teste empírico fazendo com que a teoria nasça pré-validada. É por isso que os críticos posteriores apontam a necessidade de uma formulação realista para fornecer uma explicação de como se dá a atividade científica.

Segundo Roy Bhaskar todas as concepções da filosofia da ciência, em maior ou menor grau, afirmam que o objetivo da ciência é o empírico. A partir dessa premissa, o autor defende que o objeto da ciência não é o empírico, mas aquilo que até o momento foi relegado ao que se chama metafísica. Surge então o conceito de ontologia, que servirá para quebrar a barreira entre arte e ciência, pois a primeira era deixada de lado (relegada) sob o nome de “metafísica”, que indica uma realidade bimundana, enquanto a ontologia trata o empírico e o intuitivo como diferentes estratos de um mesmo mundo (ou de uma mesma realidade).

A ciência que no passado se ocupava com os fatos isolados, hoje se torna cada vez mais orientado para os processos e as relações. A dependência entre os fatos e as generalizações é uma conexão e dependência recíproca; assim como a generalização é impossível sem os fatos, do mesmo modo tampouco existem fatos científicos que não contenham o elemento da generalização. O fato histórico é não só um pressuposto da investigação, mas também um resultado seu e cada fato, portanto é, na sua essência ontológica um componente e um reflexo da realidade.

Nesse contexto, enquanto a filosofia da ciência representa uma reflexão de segunda ordem sobre o fazer científico, a filosofia da arte é uma reflexão sobre o fazer artístico, significando uma forma de abstração de situações incipientes na sociedade que podem ser percebidas e expressas em um primeiro momento somente por meio da intuição e sensibilidade artística. Deste modo, o juízo estético (metafísico) é transformado em juízo teórico (empírico, lógico) a partir da formalização e sistematização do primeiro, não havendo indissociação entre eles (SILVEIRA, 2002).

A crítica ontológica se caracteriza por priorizar a crítica das bases ontológicas e não a crítica de distorções ou incorreções lógico-gnosiológicas de uma teoria. Deste modo, o procedimento crítico se justifica somente se forem identificados mecanismos que gerem essas distorções. A crítica ontológica é sistematizada do seguinte modo por Medeiros (2013):

A crítica explanatória ou ontológica refere-se, na verdade, a um tríptico procedimento crítico:

- (1) a demonstração da falsidade das crenças ou teorias criticadas;
- (2) a simultânea apresentação de uma explicação alternativa e mais abrangente da causalidade de fenômenos anteriormente significados através das crenças ou teorias em questão;
- (3) a indicação dos motivos reais que levam à produção e sustentação das concepções equivocadas, mistificadas e/ou ilusórias e, ainda, das condições sociais que facultam a própria crítica. (pp. 77-8)

Deste modo, Lukács aponta que é possível entender a possibilidade de conhecimento parcial em decorrência de práticas específicas. O fato de um procedimento analítico se revelar incompleto ou até mesmo falso, não corresponde à realidade, sem por isso impedir a efetiva consecução da finalidade concretamente posta ou, pelo menos, sem perturbá-la dentro de certos limites (LUKÁCS, 2012, pp. 56-7). Por determinado conhecimento se orientar no sentido de algo parcial, está dada a possibilidade de um conhecimento verdadeiro no tocante àquela prática específica, mas falso a respeito da totalidade da sociedade. Essa possibilidade se torna uma necessidade ao retomar o caráter teórico-dependente das práticas e o caráter prático-dependente das estruturas sociais, pois as concepções socialmente difundidas, mesmo que falsas, são necessárias a determinadas estruturas sociais.

Em resumo, o objetivo até este momento foi mostrar que mesmo dentro do debate do positivismo lógico, a concepção que mais abertamente anti-metafísica e, por conseguinte, contrária à ideia de que a arte é uma forma de conhecimento, surge a tese da dependência da teoria, hoje amplamente aceita na filosofia da ciência, segundo a qual não há dados empíricos brutos (desprovidos de teoria), mas sim um empírico que tem por base uma teoria ou proto-teoria que contém esse empírico. Entre as proto-teorias se localiza a intuição, elemento classificado como metafísico, mas necessário para a própria apreensão empírica do mundo. Nesse sentido, a tese da dependência recoloca o papel da intuição e, portanto, da arte, na produção do conhecimento. E, a partir dela, será possível, na seção 3, justificar, a partir da filosofia da ciência, o uso de obras artísticas para a produção do conhecimento científico, como foi feito, por exemplo, por Marx em relação às obras de Balzac.

3. Arte como forma de conhecimento que serve de base para a crítica da economia política

Cumprido o objetivo de mostrar como na própria filosofia da ciência, nas suas diversas correntes, a arte é admitida como fonte para o conhecimento científico, na atual

seção o objetivo é mostrar como essa relação se apresenta na ciência da Crítica da Economia Política em específico. Para isso, esta seção será subdividida em duas: a primeira com o objetivo de mostrar como a teoria da ciência econômica, sobretudo economia política, se utiliza da arte como forma de apreensão primeira dos fenômenos sociais; e a segunda com o objetivo de mostrar como uma concepção artística pode ilustrar o argumento a partir das obras de Fiódor Dostoiévski e Machado de Assis e também apresentar o contexto do surgimento das teorias, antevendo as profundas mudanças ocorridas no século XX.

3.1 Relação entre a arte e a ciência da crítica da economia política

A relação entre a teoria da ciência econômica será realizada a partir da crítica da economia política de Marx, pois ela surge justamente no momento de transição para o capitalismo, momento no qual, como se defenderá adiante, as legalidades e tendências da sociedade se apresentam mais claramente do que em momentos nos quais a forma social está consolidada.

Segundo Marx (1973) a produção das ideias, das representações e da consciência está antes de tudo direta e intimamente ligada à atividade material e ao comércio material dos seres humanos. É a linguagem da vida real, a apreensão dos sentidos que reproduzem a realidade para o ser humano como um produto histórico-social. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos seres humanos surgem como a emanção direta do seu comportamento material. A consciência é um fenômeno resultante de um processo histórico de vida.

Para Eagleton (2011), a partir da teoria de Marx é possível argumentar que a produção científica não é capaz de identificar e fornecer conhecimento científico de uma situação quando este processo está incipiente na sociedade. Exemplo disso está no capítulo 1 do Livro I de *O Capital*, no qual Marx comenta o estudo da forma do valor feito por Aristóteles, onde descreve uma situação empírica de troca à época, utilizando a equiparação de moeda e casa para posteriormente descrever que a forma-dinheiro da mercadoria é a consequência da forma de valor simples, ou seja, da expressão de valor de uma mercadoria em outra mercadoria qualquer a partir da relação de igualdade e comensurabilidade das coisas. Portanto, Aristóteles descobre uma relação de igualdade na expressão de valor das mercadorias, porém os limites do seu período histórico, no

qual não vigia o trabalho assalariado, mas sim o escravo, e portanto no qual vigia a desigualdade dos trabalhos, não possibilitou a descoberta para a relação de igualdade do valor (MARX, 2013, p. 188). Nesse mesmo sentido, deve-se afirmar que antes de explicar um fenômeno deve-se senti-lo, e a arte proporciona a experiência sensorial dessa primeira situação. A arte, portanto, permite aos indivíduos uma primeira apreensão da natureza desse fenômeno e, assim, começa a conduzi-los a um entendimento mais adequado e sistemático do fenômeno, que é o conhecimento científico.

As expressões artísticas atuam, portanto, como forma de representação do argumento para captura e apreensão de fenômenos característicos das modificações da sociedade, buscando descrever forças que serão teorizadas posteriormente através de uma melhor identificação e compreensão destes fenômenos. Os momentos de crises possibilitam identificar tendências operantes na sociedade, mas não explícitas por estarem na presença de outras tendências (MEDEIROS, 2013, p. 117). Nesse sentido, os períodos de transição são ricos na possibilidade de produção do conhecimento, do que é revelador que a produção artística mais significativa seja produzida nesses períodos.

Marx, no posfácio da segunda edição alemã de *O Capital* (2013, p. 68-72), afirma que a decadência da ciência econômica burguesa, a partir de 1848, com a emergência da classe trabalhadora como um novo sujeito histórico, revolucionário e produtor de expressões artísticas e de conhecimento, colocando em xeque a produção de um modo de vida matizado pelo capital. Neste momento, a ciência burguesa da economia chega a seus limites intransponíveis, perdendo a capacidade de olhar para a sociedade e representá-la, por entender a ordem capitalista como a forma última e absoluta da produção social, em vez de um estágio historicamente transitório de desenvolvimento. Para a economia política, o capital não é uma coisa, é uma relação social e atua independente de sua personificação social (burguesia), ou seja, de acordo com o ideal capitalista é possível se perder a noção de historicidade uma vez que o capital atua em um processo de manipulação que extrapola o nível de exploração do trabalhador, no nível da produção, atingindo todas as relações humanas, no nível do consumo, fazendo com que este sistema seja dado para a sociedade. O capitalismo apresenta ampla capacidade de sobrevivência e de auto perpetuação representado pelo capital. Ou seja, neste sistema é construído um indivíduo adequado a esta lógica, que

valoriza aspectos de desenvolvimento para maior acumulação, ampliando a lacuna entre as classes e se distanciando do entendimento da realidade.

Vaisman (2014), a partir dos estudos de Lukács, considera que houve um processo de decadência ideológica burguesa a partir de 1848, com a emergência da classe trabalhadora como um novo sujeito histórico e do declínio do pensamento enraizado no capital. Estes traços tiveram representação nas figuras do pensamento de Nietzsche e de Heidegger. A decadência ideológica se manifesta no reconhecimento de uma impotência do ser humano, não só de conhecer a realidade e da incapacidade de conhecer a verdade, que é algo que se atinge, se tanto, por meio da obra de arte, mas não por meio da razão, não por meio do conhecimento, não por meio da ciência, não por meio da filosofia, portanto, qualquer ideia de libertação ou emancipação pode ser considerado uma utopia, onde todas as pessoas possam viver bem em todos os níveis, não só no material, mas também no cultural.

O início da economia política como ciência remonta à época em que o indivíduo, o voluntário e casual assumem o aspecto de algo necessário sujeito a leis; e em que

o movimento social como um todo desenvolvido e levado à prática pela atividade consciente e pela realização dos fins particulares dos indivíduos se transforma em algo independente daqueles mesmos indivíduos; quando a recíproca relação social dos indivíduos se transforma em um poder autônomo superior aos indivíduos, que é representado como uma força natural, como o acaso ou qualquer outra (VAISMAN, 2014).

A teoria da sociedade como sistema só surge onde a sociedade já é, ela própria, um sistema; onde ela não só é suficientemente diferenciada, mas onde a diferenciação conduz a uma dependência e conexão; onde, portanto, a própria realidade se constitui como um todo articulado.

Deste modo, o período de transição para o capitalismo pode ser classificado, em última instância, como um período de crise social e que, portanto, aponta algumas tendências e contradições do capitalismo de modo mais claro do que é perceptível nos países de capitalismo avançado. Nesse sentido, a condição de capitalismo retardatário pode apresentar vantagens para a análise do capitalismo avançado. Adam Smith, por exemplo, toma como ponto de partida o capitalismo da Inglaterra, mas não a partir desse país, e sim a partir a Escócia, que era um capitalismo retardatário. De mesmo modo, Marx escreveu a teoria sobre o capital a partir de uma região que apresentava um capitalismo retardatário sobre observações de uma região capitalismo avançado.

A partir da crítica da economia política de Marx, ocorrida no momento de transição para o capitalismo, pode-se reforçar a relação entre a arte e a ciência pois, como será apresentado adiante através de três obras literárias, as legalidades e tendências da sociedade se apresentam mais claramente, em um primeiro momento, por expressões artísticas, produção das ideias, representações e consciência, e posteriormente são sistematizadas pela teoria em momentos nos quais a forma social está mais consolidada.

3.2 Concepções artísticas como ilustração do argumento dos períodos de crise

Para exemplificar o argumento das transformações sociais a partir da utilização de expressões artísticas para apreender as modificações serão utilizadas três obras literárias, sendo duas do russo Fiódor Dostoiévski e uma de Machado de Assis. Inicialmente apresentaremos o argumento com as obras Notas do Subsolo (1864) e Crime e Castigo (1866) de Fiódor Dostoiévski, posteriormente apresentaremos o argumento com a obra Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881) de Machado de Assis e, por fim, faremos um comparativo da expressão da transição para o capitalismo na Europa, com Dostoiévski e no Brasil, com Machado de Assis. Estes dois autores foram escolhidos porque escrevem no período de transição para o capitalismo.

Bakhtin (2005) aponta que o romance realista apresenta um alto grau de apreensão do tempo histórico real a partir da constituição da imagem do homem. Nesta ótica, o realismo não se limita a representar, mimeticamente (ou empiricamente), a realidade histórica e suas influências no homem, mas sim, retratar o homem em formação simultânea à transformação do mundo, absorvendo os fatos exteriores como substrato de sua própria imagem, ao mesmo tempo em que imprime sua marca nesse mundo também em formação. O realismo na literatura, portanto, pode ser caracterizado como um movimento desenvolvido com base nos aspectos ideológicos presentes no método da ascensão do abstrato ao concreto da teoria do conhecimento e da tese da dependência da teoria da filosofia da ciência.

Posto que, a arte pode defender o argumento de como a criação e expansão de conhecimento por ser dotada de aspectos metafísicos e sensíveis a apreensão da realidade sobretudo em momentos de crise social e de mudança de paradigma. A própria estrutura do romance, que trata de um indivíduo que perdeu o sentido da vida em

decorrência do aumento do poder das estruturas sociais, é uma decorrência da transição para o capitalismo: além de a mudança social fazer com que parte dos indivíduos percam a função, como diz Dostoiévski na nota de rodapé que inicia o Notas do Subsolo, na sociedade capitalista o crescimento das estruturas sociais destitui de sentido a vida dos indivíduos.

Dostoiévski, apresenta em suas obras um fundo realista ao refletir São Petersburgo onde miseráveis definham e perecem em bairros pobres. Relacionado a isto, Dostoiévski associa fatos da vida cotidiana desvendando as tensões e dramas individuais e sociais suscitados pela cidade capitalista e pelas tensões de uma época de transição a partir da luta interior e as inferências de indivíduos levados ao desespero e condenados à destruição.

A obra Notas do Subsolo (1864) apresenta ideias de um anti-herói que considera o desenvolvimento da consciência uma doença e que o leva a se comparar com um rato a viver no subsolo, como um "homem subterrâneo" ou "um homem de consciência apurada". O narrador é morbidamente obcecado com a sua própria impotência de lidar com a realidade que o cerca (se considera vil e menosprezado frente à sociedade: pobre, feio, desarrumado, inútil). Para ele o ser humano é um ser irracional, rebelde e não cooperativo. Esta obra se caracteriza como um monólogo autoflagelante no qual o narrador, um rebelde contrário ao materialismo e às transformações do capitalismo, que discute a visão negativa a partir das mudanças percebidas por ele.

Dostoiévski, em nota de rodapé, apresenta a obra como fictícia, entretanto pondera que pessoas como o personagem podem e devem existir na nossa sociedade, levando em conta as circunstâncias em que ela se formou. Dostoiévski afirma que "O personagem faz parte da geração que está vivendo seus últimos dias", reconhecendo o momento de crise da sociedade e de transição para o novo modelo.

A obra é dividida em duas partes: na primeira parte, denominada "subsolo", o personagem se apresenta e declara seus pontos de vista, além de procurar explicar os motivos pelos quais ele surgiu e teria de surgir no nosso meio. A segunda parte compreende as "Notas" propriamente ditas desse personagem a respeito de alguns acontecimentos de sua vida.

Neste sentido, é possível observar características do realismo, inserindo aspectos metafísicos para definir a noção de realidade e a mudança de paradigma ao apresentar

um personagem que não se insere nos novos padrões sociais determinados por esta mudança, mais precisamente, pela ordem social imposta pelo capital e apresentando novos valores como beleza, limpeza e ordem, antes não aplicados.

Em Notas do Subsolo é possível identificar duas paixões que trataremos a seguir: a paixão pelo dinheiro e pela lógica abstrata. Inicialmente trataremos a paixão pelo dinheiro e suas decorrências no processo de transição da estrutura social.

A evolução da sociedade para o regime capitalista, com o sistema de classes e novos valores sociais baseados no capital fornecem uma nova noção de sucesso e fracasso relacionado ao dinheiro que passou a ser associado a vergonha que o camponês na sociedade feudal não tinha. Na obra é possível observar a passagem em que o personagem inicialmente afirma: "Não me envergonho de ser pobre. Pelo contrário, encaro a minha pobreza com orgulho. Sou pobre, mas tenho a alma nobre... É possível ser pobre e ter nobreza de alma." (p.135). E logo após na narrativa, aponta: "Eu lhe disse a pouco que não me envergonho da minha pobreza; pois saiba que me envergonho, é do que eu mais me envergonho, é do que que mais tenho medo, mais do que se fosse um ladrão, porque sou tão vaidoso, que é como se tivessem arrancado a minha pele e eu sentisse dor até com o ar" (p. 140).

O personagem tenta se inserir no novo modelo em alguns momentos do romance, ao tentar ir a um jantar social, por exemplo. A ideia de que o fracasso pode resultar de uma escolha errada feita no lugar errado e na hora errada, de modo que o indivíduo não se inclua no círculo social abastado e adquira oportunidades cria, então, um homem que vive à espreita de se manter na hora certa, no lugar certo e com as pessoas certas. A tentativa do personagem foi frustrada no sentido de que não havia enquadramento psicológico e emocional para atender estas novas demandas sociais impostas. O fato de ocupar uma posição inferior na hierarquia social assume sentidos e efeitos subjetivos relacionados ao *status* adquirido.

Ao caracterizar os sujeitos incluído no novo modelo, na figura dos amigos do personagem (da escola ou da repartição), o autor aponta uma nova forma de sujeito, caracterizado pela limitação na sua faculdade de juízo, impelido ao gozo do consumo e a uma relação de troca dessimbolizada, baseada no capital. Este novo sujeito é precário, acrítico, vulnerável a flutuações identitárias e pronto para a inserção em novas conexões mercadológicas no intuito de adquirir bens que possam dar suporte à condição social na qual se insere.

Sobre este mesmo sentimento de fracasso individual em uma sociedade com novos valores baseados no capital, é possível se fazer uma associação com o poema em linha reta, do Fernando Pessoa, a partir de seu heterônimo Álvaro de Campos. Neste poema é relatado um homem que se apresenta como reles, porco, vil, parasita, ridículo, mesquinho, submisso, *etc.* e que observa os outros indivíduos inseridos se mostrando como indivíduos de sucesso, mantendo uma aparência de felicidade e superioridade frente à sociedade. Neste poema é facilmente identificado o eu, apresentado com o sentimento de fracasso e adequado a valores obsoletos no capitalismo e o outro, apresentado com o sentimento de sucesso e completamente inserido na sociedade capitalista.

Este primeiro momento apresenta uma característica da obra que pode ser determinada como a paixão pelo dinheiro e suas decorrências no processo de transição da estrutura social. Posteriormente trataremos da segunda paixão apontada pela obra e que diz respeito à lógica abstrata.

A discussão relacionada à lógica abstrata se baseia fundamentalmente na contraposição da razão e da vontade. Para o autor, por um lado, existe a razão como uma coisa boa, sem dúvida, mas razão é apenas razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, já a vontade, por outro lado, esta é a manifestação da vida como um todo, ou melhor, de toda a vida humana, aí incluindo-se a razão.

A partir dessa premissa, afirma: "o ser humano é tão apaixonado pelo sistema e pela conclusão abstrata, que é capaz de fazer-se de cego e surdo somente para justificar sua lógica", e questiona: "A razão não estará cometendo um erro quanto às vantagens? Quem sabe o homem ame não apenas o bem-estar? Quem sabe ele ame igualmente o sofrimento? Quem sabe o sofrimento é para ele tão vantajoso quanto o bem-estar?"

A paixão pela lógica abstrata é coerente com a paixão pelo dinheiro, dado que o capital exige quantificação abrangente (do que é exemplo às constantes referências a tabelas de logaritmos e o 2 e 2 são 4), ainda que isso viole o ser humano em outros aspectos. A partir disso é possível elaborar uma conclusão à respeito ao caráter dominante do empirismo em filosofia da ciência mesmo depois da falência do positivismo lógico: o empirismo e a quantificação são necessidades do capital, ainda que descumpram requisitos lógicos. Portanto, como coloca o Realismo Crítico, essas formulações se sustentam por necessidades ontológicas, e não por necessidades lógicas.

A obra *Crime e Castigo* (1866) relata a história de Raskólnikov, um jovem estudante pobre do interior que vai estudar em São Petersburgo e por falta de recursos para custear os estudos, deixa a faculdade de direito, desfazendo o sonho da sua família. Sua mãe recebe uma pensão anual de cento e vinte rublos, quantia insuficiente para manter o sustento da família. Devido às condições familiares Raskólnikov é explorado por uma velha usurária que cobra juros de agiota para lhe emprestar cobres sob penhora de alguns pobres objetos de estimação familiar.

Ao observar as condições nas quais a velha agiota submetia as pessoas Raskólnikov desenvolveu a teoria dos indivíduos "ordinários" e "extraordinários", que tem origem na experiência de grandes criminosos da história, como César, ou mesmo Napoleão, que derramou rios de sangue para consolidar a civilização burguesa, que tem em sua macroestrutura o sistema bancário como símbolo maior, e a história o absolveu. Deste modo, então, por que ele não poderia matar uma velha agiota que repete na microestrutura da sociedade o que o sistema bancário faz na macroestrutura?

A partir desta reflexão, Raskólnikov mata a velha agiota. Este ato desencadeia a narrativa que perpassa por personagens que lutam para preservar sua dignidade contra as várias modificações sociais da época. Raskólnikov jamais reconhece que cometeu um crime (crime permitido). Apenas pôs em prática a questão do limite quis experimentar-se para saber se pararia diante do limite e se converteria em mais um integrante da grande manada humana ou se ultrapassaria esse limite, arcando com todas as consequências daí advindas.

[...] Centenas, talvez milhares de existências encaminhadas; dezenas de famílias salvas da miséria, da desagregação, da morte, da depravação, das doenças venéreas - e tudo isso com o dinheiro dela. Mate-a e tome-lhe o dinheiro, para com sua ajuda dedicar-se depois a servir a humanidade e a uma causa comum: o que você acha, esse crime ínfimo não seria atenuado por milhares de boas ações? Por uma vida - milhares de vidas salvas do apodrecimento e da desagregação. Uma morte e cem vidas em troca - ora, isso é uma questão de aritmética. (DOSTOIÉVSKI, 1866, p. 80).

Após cometer o crime, a postura do Raskólnikov na trama aponta indícios de que não há intenção de poupança dos produtos roubados da usurária. Além disso, ele ajuda outras pessoas não por compaixão, mas talvez para se autorredimir, como por exemplo, quando ajuda uma mulher com a roupa rasgada no banco e após o atropelamento de um bêbado ao ajudar a família nas exéquias do morto para cumprir o ritual de excessos no velório e no enterro.

Por fim, Raskolnikov conclui que não cometeu crime porque a velha era apenas um "piolho", não estava à altura do objetivo dele, daí ele concluir que não matou um ser humano, matou "um princípio". E nisso consiste o seu fracasso: não foi um assassinato grandioso, capaz de salvar cem pessoas, mas de apenas uma pessoa insignificante. É a consciência desse fracasso que mais o faz sofrer, e sofrer também por haver matado acidentalmente a irmã da velha. Deste modo, a segunda morte representa maior peso para Raskolnikov, pois foi despreziosa e não representa maiores implicações ideológicas.

Além do enredo o autor apresenta questões marginais que permitem a análise do processo de transição para o capitalismo a partir do conflito de valores aos quais os indivíduos são submetidos num período de transição social. Com relação à aquisição de renda pelo trabalho, o autor representa o trabalho feminino em dois momentos: inicialmente na figura da irmã de Raskólnikov, Dúnia, que devido à condição financeira da família é obrigada a trabalhar como governanta em casas de família, onde é objeto sexual de um rico senhor de terras, o que a leva à perda do emprego. Dúnia, devido a sua preocupação com os demais, principalmente com o irmão, busca um casamento de conveniência com um capitalista para salvá-lo financeiramente. E posteriormente na figura de Sonia, filha de seu amigo Marmieládov, que é levada a prostituir-se para evitar que as crianças de sua madrasta morram de fome, principalmente após a morte do pai devido a um atropelamento. Estas duas situações apontam a necessidade do trabalho das mulheres para complementar a renda das famílias e as condições de trabalhos aceitáveis para uma mulher na época. Um fato interessante a se observar é o caráter machista da sociedade, pois mesmo nas condições aceitáveis de trabalho da época, como governanta, as mulheres eram vistas como objeto sexual e sofriam decorrências desta visão.

A imagem do capitalismo está representado na figura detestável de Lujin, candidato a noivo da irmã de Raskolnikov (Dúnia), conselheiro forense (cargo de *status* semelhante à patente de tenente-coronel), um homem de negócios. "O que mais valorizava e amava na face da terra era o seu dinheiro, obtido com trabalho e por quaisquer meios, e que o igualava a tudo o que havia acima da pessoa dele" (p. 317).

Quanto a Piotr Pietróvitch, pelo menos por muitos indícios é um homem bastante decente. Já na primeira visita que nos fez declarou que é um homem positivo, mas que partilha, segundo expressão sua, de muitas das convicções de nossas gerações mais novas' e é inimigo de todos os preconceitos (DOSTOIÉVSKI, 1866, p. 51).

Razumíkhin era um dos antigos colegas de Raskólnikov na universidade. "Era muito pobre e de certo modo soberbamente orgulhoso... Um rapaz extraordinariamente comunicativo e alegre, de uma bondade que chegava às raias do simplório. Aliás por trás dessa simplicidade escondiam-se profundidade e dignidade. [...] Podia acomodar-se até no telhado, suportar uma fome infernal e um frio incomum. Era muito pobre e se mantinha decididamente por seus próprios meios, ganhando algum dinheiro sabe-se lá como. Conhecia o abismo das fontes e que podia beber, naturalmente por meio do trabalho" (pág 265).

Razumíkhin, assim como Raskolnikov, porta os valores da sociedade anterior, mas consegue tolerar a nova sociedade por causa da sua grande tolerância física e grande bondade e preocupação com os demais.

Diferentes posturas frente às mudanças proporcionadas pelo período de transição para o capitalismo podem ser percebidas na representação de três personagens quando submetido às modificações no contexto social: em um extremo identifica-se Raskólnikov, apresentando completa inadequação ao novo sistema, por não se encaixar na lógica produtiva; no outro extremo identifica-se Lujin, apresentando completa adequação ao novo sistema e Razumíkhin, apresentando adequação parcial ao novo sistema devido a características pessoais que o permitiam se sentir mais adequado às novas configurações da estrutura social. Os três personagens apontados acima estudaram direito, mas têm uma postura diferente quanto à profissão e quanto à sua postura como cidadão.

As relações de Raskólnikov a partir do crime em diversas situações vividas representa um indivíduo não adaptado às condições sociais do modelo capitalista, fato explícito nos indícios de não intenção de poupança a partir dos produtos roubados da usurária e da repulsa ao casamento de conveniência da irmã com Lujin.

Por fim, Raskolnikov se entrega e confessa o crime, sendo levado à prisão na Sibéria. Ao ser perguntado sobre o que motivara a cometer o roubo e o crime, ele respondeu "com muita clareza, com a precisão mais grosseira, que a causa de tudo fora a situação deplorável, a miséria e o desamparo" (pág. 544). Com efeito, para Raskólnikov, psicologicamente o fato de ter cometido o crime é suavizado por considerar que a vida da velha usurária teria menos valor que a sua e que a morte da velha seria a não exploração financeira de uma série de pessoas que eram subjugadas à ela.

As duas obras de Fiódor Dostoiévski retratam a figura de dois personagens miseráveis que não se adequam à nova lógica de produção e de trabalho no modelo capitalista. Estes traços podem ser percebidos através dos valores dos personagens e das posturas assumidas durante os romances. Pode-se considerar, portanto, que as obras *Notas do Subsolo* (1864) e *Crime e Castigo* (1866) representam o argumento do momento de crise social de transição para o capitalismo no cenário europeu.

Em adição a isso, partiremos para a apresentação da obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis como representação do momento de transição para o capitalismo no Brasil no século XIX, apresentando transformações sociais geradas que fizeram com que a anterior classe dominante, a aristocracia escravocrata, progressivamente perdesse a sua função, o que se manifesta no personagem principal, Brás Cubas, como uma vida tediosa e vazia de sentido.

Brás Cubas nasceu no Rio de Janeiro em 1805, na condição social de nobreza, como membro da aristocracia. "A parteira se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de fidalgos" (p. 65). Na infância, monta a cavalo em seu escravo, Prudêncio, e quebra uma moringa na cabeça de uma escrava. Fatos esses desprovidos de repreensão por parte do pai que falava "Ah! Brejeiro! Ah! Brejeiro!" (p.68). Em 1822, ao se levado por seu tio João a uma festa, conhece Marcela, uma cortesã com quem vive seus primeiros amores, "durante onze meses e quinze contos de réis" (p. 79). Com isso, o pai e o tio vão embarcá-lo à força para Coimbra. Formado bacharel, realiza uma viagem pela Europa e depois retorna ao Brasil chamado pelo pai, para acompanhar os últimos momentos de sua mãe, quando já está com 27 anos, em 1832. Após o falecimento, ele descobre a "flor amarela da melancolia", afasta-se da cidade e vai para a Tijuca, onde encontra Dona Eusébia e sua filha, Eugênia, uma menina que possui um defeito físico, era coxa. Rouba-lhe o primeiro beijo e se afasta, pois não seria possível amá-la. Seu pai tenta retirá-lo desse momento, quando expõe sua vontade de vê-lo casado com Virgília e assumindo um cargo de deputado. Brás Cubas não casa com Virgília e perde o cargo de deputado para o ambicioso Lobo Neves "um homem que não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura" (p. 108). Seu pai morre logo a seguir, aparentemente decepcionado com o filho.

Depois da disputa pela herança com a irmã Sabrina e o cunhado Cotrim, há um hiato de dez anos, em que ele teria escrito para jornais e tido vida social discreta. Brás

Cubas, com 37 ou 38 anos, reencontra Virgília, casada com Lobo Neves e mãe de um menino. A partir deste momento se tornam amantes. Para realizar seus encontros, organizam um local na Gamboa, fora do alcance da sociedade fluminense, sob os cuidados de Dona Plácida, mulher que vive de favores nas dependências das propriedades dos Cubas. Chegam ao auge de seus amores. Com Virgília grávida, Brás vive a possibilidade de ter um filho e, logo a seguir, a frustração de vê-la perder o bebê.

A narração segue com uma sucessão de acontecimentos como a possibilidade de casamento com Nhã-loló e sua morte repentina na primeira epidemia de febre amarela; uma deputação sem brilho; a fundação de um jornal oposicionista; a atuação em uma Ordem Terceira, beneficente, considerada pelo narrador como sua fase mais brilhante; o acompanhamento das mortes de Marcela e Dona Plácida; o reencontro com Eugênia, a menina coxa, na miséria de um cortiço. Ao final, Brás Cubas morre em 1869 com a ideia fixa de inventar um emplasto para curar a hipocondríaca e melancólica humanidade.

Brás Cubas era um homem de família abastada, mimado desde a infância. Nascido em um país agrário independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro lado do mercado externo permitindo a existência de uma classe de proprietários de terra, que viviam de ócio a custas do trabalho escravo. A narração de sua vida relata uma existência marcada pelas futilidades sociais, pela volubilidade sentimental e pelo desprezo que manifesta pelos outros.

Esta obra apresenta os temas com sarcasmo, assim como uma comédia ou ópera-bufa, descrevendo a sociedade do Rio de Janeiro nas entrelinhas, ao analisar com sátira os temas sociais do positivismo, proposto por Comte, como ordem e progresso. Para o autor, o homem é sujeito à natureza e seus caprichos e não "soberano invulnerável da criação". No livro, a sociedade é caracterizada como o espaço do jogo entre aparência e essência, onde as pessoas interpretam papéis e fingem ser o que realmente não são. A impossibilidade de conhecer as profundezas da alma não impede o narrador de reconhecer a miséria moral da humanidade.

O esquema de de colonização brasileira produziu, com base no monopólio de terra, três classes de população: o latifundiário, representado na figura do Brás Cubas, o escravo, representado na figura do Prudêncio e o "homem livre", na verdade dependente, representado na figura da Dona Plácida.

As relações sociais da época apresentavam um elemento associado à questão do favor, que significa o mecanismo através do qual se mantém as relações entre negros, mulatos e brancos, entre escravos e senhores, entre alforriados e livres. Ressalvada a relação produtiva da base representada pelos escravos, assegurada pela força física. Criticado no romance na passagem em que o escravo Prudêncio é alforriado e tem para si próprio um escravo, ao qual vergalhava no Valongo (Cáp. LXVIII). Pode-se imaginar o quanto valia o favor, o "jeitinho", a atitude subserviente, atitudes que poderiam render benefícios que chegavam até à alforria, mas não garantiam nada, porque o poder dos proprietários era absoluto. Outra relação de favor associada pode ser percebida na passagem em que Lobo Neves quando vai assumir a presidência de uma província convida Brás Cubas para assumir o cargo de secretário (Cáp. LXXX).

A nova configuração, com a força de trabalho se tornando uma mercadoria, a partir da venda da força de trabalho, com o trabalho livre, fazendo com que a atividade humana seja computada e transformada em valor mercadológico e em salário ou pagamento impessoal a partir do equivalente geral nomeado dinheiro.

A condição social na qual Brás Cubas se encontrava, a partir da posição adquirida por herança de sua linhagem familiar que era suficiente para o manter durante toda a sua vida, sem necessidade de entrar na lógica produtiva: "Coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto." (p. 205). Deste modo, Brás Cubas representa um dos últimos indivíduos que possuíam aquela função social. Por não apresentar inserção produtiva, o personagem confabula teorias ao longo da obra como a das botas apertadas, da borboleta preta ou da janela aberta, teorias essas que apontam com sarcasmo o ócio abastado do personagem. Por fim, aponta o fato de não ter tido filhos e, portanto, não ter transmitido a nenhuma criatura o legado da miséria humana, indicação de que está falando justamente de uma geração de aristocratas que se encerra ali.

Situação semelhante pode ser observada na obra *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque, que trata de um indivíduo de uma ou duas gerações depois da do Brás Cubas e que perde a função social caracterizada pela decadência social e econômica. Neste livro Eulálio Montenegro D'Assumpção, um centenário senhor carioca de família aristocrática decadente, em seu leito de morte no hospital, relembra fatos de sua vida. Com o bisavô Barão dos Arcos, o avô comensal de D. Pedro II e o pai senador, o personagem desenha um painel de pessoas e fatos que permite compreender a

decadência da elite do Rio de Janeiro que foi pouco a pouco perdendo referenciais e tendo que se adaptar às bruscas mudanças sociais e aos novos valores que eram impostos. As mudanças políticas e econômicas apresentadas nas várias gestões presidenciais e o que nos toca diretamente, o contexto educacional, com uma metodologia tradicional, mostram claramente que a escola era para poucos e a instrução um privilégio da elite.

Eulálio se refere ao próprio pai dizendo que dele herdou tudo, o nome, a casa, a fama e o emprego. Em um contexto de angústia social com uma crescente necessidade de sucesso para a assunção de cargos a partir do favor: desde criança o sujeito estava programado pela família e pela sociedade em geral para ser bem-sucedido e para uma interminável busca por êxitos. Ou seja, neste tipo de sociedade impera um determinismo esmagador em que os jovens amadureciam já “prontos” *a priori*, tendo muito pouco o que descobrir e buscar. Por isso, Eulálio, em seu leito de morte, fica repassando episódios de sua vida às enfermeiras numa tentativa quase desesperada de vivenciá-los mais uma vez, como se estes fatos pudessem se desenvolver diferentemente e o rumo de sua vida se alterasse.

Por fim, é possível estabelecer um paralelo entre a apreensão de mundo dos personagens de Notas do Subsolo, Crime e Castigo (Raskólnikov) e Memórias Póstumas de Brás Cubas (Brás Cubas), pois os três vivem momentos de transição social e se encontram "desencaixados" neste processo e apresentam uma visão pessimista e melancólica sobre a realidade. Nas duas primeiras obras de Dostoiévski os personagens são pobres e não se adequam à nova sociedade de trabalho e acumulação de riquezas. Na obra de Machado de Assis o personagem é nobre e exerce um papel que seria extinto na sociedade, o papel da aristocracia dos proprietários de terra.

Dostoiévski e Machado estão inseridos na escola literária realista. Ambos compuseram grande parte de suas obras durante a segunda metade do século XIX e dialogaram com questões de um tempo em que representar a “realidade” nas artes, o mais fielmente possível, era o ideal máximo a ser buscado. As obras apontam um emaranhado de questões universais, atemporais e metafísicas que os personagens anunciam nas suas narrativas.

As obras apresentadas, no processo de sua afirmação histórica, criticam a nova forma social em que a civilização burguesa postula a autonomia da pessoa, a

universalidade da lei, a cultura desinteressada, a remuneração objetiva, a ética do trabalho etc. contra as prerrogativas do regime anterior.

O sistema de ambiguidades ligadas ao uso local do ideário burguês, uma das chaves do romance russo, pode ser comparado com o descrito em *Memória Póstumas de Brás Cubas*, no Brasil. As razões sociais desta semelhança são evidentes: na Rússia, a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, que entrava em choque com a instituição servil e com a inferioridade e vergonha nacional, observando o progressismo e o individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo. Na exacerbação desse confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. Machado de Assis, pelas questões apresentadas sobre as relações de favor, e antagonismo entre o idealismo e a escravidão, apresenta um aspecto semelhante a Dostoiévski.

Conclusão

A utilização de manifestações artísticas nos permite apreender de forma mais clara elementos do contexto social em períodos de crise, como na transição para o capitalismo. Nestes momentos a apreensão sensível, por meio de expressões artísticas, como a literatura, permite uma melhor caracterização dos elementos que emergem na sociedade e que a ciência não é capaz de absorver em um primeiro momento. A expressão artística, ao penetrar por meio dos fenômenos acidentais da vida social e expor a essência de uma condição, selecionando e combinando uma experiência concreta de forma integral representa esses momentos de transição que serão teorizados posteriormente pela ciência.

Neste trabalho foi possível apontar a relação entre a base econômica e a superestrutura ideológica através da ilustração do argumento do período de transição para o capitalismo, representando uma mudança de paradigma, através das obras de Fiódor Dostoiévski e de Machado de Assis. Foi possível estabelecer um paralelo entre os dois autores apresentando as semelhanças de escreverem no estilo realista e de apresentarem personagens que, a partir das alterações sociais determinadas pelo período de transição, perderam sua função social e as diferenças por se tratar da representação, no cenário europeu inicialmente, em Fiódor Dostoiévski com *Notas do Subsolo* (1864) e *Crime e Castigo* (1866) e da representação no cenário brasileiro, em Machado de Assis,

com um caráter retardatário e, de certo modo, influenciado pelo primeiro em Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881). Além do mais os personagens de Dostoiévski perdem a função social por se apresentam como miseráveis e incapazes de se inserir na nova lógica produtiva enquanto que o personagem de Machado de Assis perde a função social por representar uma aristocracia ociosa, baseada nas relações de favor, também infundadas no novo sistema produtivo.

Foi possível argumentar que a produção artística e a produção material são mutuamente mediadas e interligadas através do conceito de ontologia. As expressões artísticas servem como base do processo ontológico e permitem ilustrar o argumento de teorias e servem de base para formulações de ciências da sociedade por apreender elementos e tendências incipientes no período de transição. Deste modo, a abstração de um aspecto concreto a partir de expressões artísticas podem auxiliar no entendimento do fenômeno, pois as manifestações artísticas servem de ilustração do argumento realizado por teorias da sociedade, mostrando não só como as teorias explicam determinado período mas também como o contexto dessas teorias pode ser apresentado pela arte. Apresentou-se especificamente o caso da crítica da ciência econômica no período de transição para o capitalismo através de expressões artísticas de literatura elementos que basearam o argumento de que existe mediação entre geração de conhecimentos baseados em expressões artísticas e conhecimento científico.

Para atingir a este nível de argumentação, defendeu-se inicialmente que a arte é uma forma de conhecimento, e que pode representar uma apreensão primeira de tendências que operam em determinado contexto histórico e servir de base para a própria teoria; posteriormente defendeu-se em maior detalhe a ideia da arte como forma de conhecimento que serve de base para a própria teoria, retomando elementos de filosofia da ciência, apresentando como a defesa da objetividade baseada no empírico, realizada pelo positivismo lógico, teve como resultado a tese da dependência da teoria, que afirma que a experiência sensorial está condicionada por uma teoria previamente dada e finalmente mostrou-se como uma expressão artística é capaz de ilustrar o argumento e apresentar o contexto do surgimento de novas teorias a partir da crítica da economia política de Marx.

Referências bibliográficas

- ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro : Revista Brasileira, 1881.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- BHASKAR, R. *A realist theory of science*. London: Verso, 1977.
- CALDWELL, B. *Beyond positivism: economic methodology in the twentieth century*. Londres: George Allen & Unwin, 1982, 277 p.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Crime e Castigo*. [Tradução Paulo Bezerra]. Editora 34: São Paulo, 2001.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do Subsolo*. [Tradução Maria Aparecida Botelho Pereira Soares]. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011,1943.
- FRANCO, R. Balzac, o preferido de Marx, visto por G. Lukács. *Lettres Françaises*, n. 4, 2001.
- HESSEN, J. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JAMESON, F. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- LAKATOS, E.M.; MARCONI, M.A. *Fundamentos de metodologia científica*. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LUKÁCS, G. Neopositivismo. In: *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- MARX, K. *O Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MARX, K.; ENGELS, F. *On Literature and Art*. Org. Baxandall, L.; Morawski, S. New York, 1973.
- MEDEIROS, J. *A economia diante do horror econômico: uma crítica ontológica dos surtos de altruísmo da ciência econômica*. Niterói: Editora da UFF, 2013.
- SILVEIRA, F.L. *A teoria do conhecimento de Kant: o idealismo transcendental*. Cad. Cat. Ens. Fis., v.19, p. 28-51, 2002.
- VAISMAN, Ester. *Capitalismo criou ser humano adequado ao consumo*. São Paulo: Opera Mundi (Entrevistas e Perfis), 30 out. 2014. Entrevista concedida a Dodô Calixto e Rodolfo Machado. Disponível em: <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/entrevistas/38362/capitalismo+criou+ser+humano+ad>>
- WILLIAMS, R. *Base e superestrutura na teoria cultural marxista*. Revista USP: São Paulo. N. 65, p. 210-224, 2005.