
“No meio daquele cemitério
brincava um raio de sol”:
sátira e malandragem em um conto de
Machado de Assis

“A ray of sunshine was frolicking in
the midst of that cemetery¹”:
satire and *malandragem* in a tale of
Machado de Assis

Ana Laura dos Reis Corrêa

Doutora em Literatura pela Universidade de
Brasília. Professora de Literatura no
Departamento de Teoria Literária e
Literaturas e no Programa de Pós-Graduação
em Literatura da Universidade de Brasília.
anauradosreiscorrea@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5452-991X>

Recebido em: 14/02/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

¹ Citação do conto “Ideias de canário”, de Machado de Assis, extraída da tradução do português para o inglês realizada por Jack Schmitt & Lorie Ishimatsu. *The Devil's Church and Other Stories*. Texas: University of Texas Press, 1977, p. 126.

Resumo

O texto investiga a presença de componentes fabulosos, da dimensão do extraordinário, no conto “Ideias de canário”, de Machado de Assis, como um modo de composição satírico associado a elementos relacionados à “dialética da malandragem”, tal como definida por Antonio Candido em seu estudo sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*. A partir do debate, no interior da crítica dialética brasileira, acerca da malandragem, este artigo procura pelo sentido histórico de uma possível sátira malandra, que, animada pela astúcia que caracteriza personagens de formas artísticas populares, como o folclore e os contos de fadas, configura um mundo sem culpa e livre da violência mítica que, em tempos hostis, ameaça a construção de um futuro histórico efetivamente humano.

Palavras-chave: “Ideias de canário”.
Sátira. Elementos fabulosos.
Dialética da malandragem.

Abstract

*This text investigates the presence of fabulous components, of the dimension of the extraordinary, in the short story “A Canary’s Ideas”, by Machado de Assis, as a satirical composition associated with elements related to the “dialectic of malandragem”, as defined by Antonio Candido in his study of the novel *Memories of a Militia Sergeant*. Based on the debate within the Brazilian dialectical critique over malandragem, this article inquires into the historical meaning of a possible rogue satire which, enlivened by the astuteness that distinguishes the characters of popular artistic forms, such as folklore and fairy tales, configures a world without guilt and free from mythical violence that, in hostile times, threatens the construction of an effectively human historical future.*

Keywords: “A Canary’s Ideas”.
*Satire. Fabulous components.
Dialectic of malandragem.*

O conto “Ideias de canário” foi publicado pela primeira vez em 1895, na *Gazeta de Notícias*, quatorze anos após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), obra que concretiza a viravolta na estrutura dos romances de Machado de Assis, especialmente no que diz respeito à composição do narrador, que, conforme Roberto Schwarz (2004), passa da terceira à primeira pessoa e atua na narrativa segundo o princípio da volubilidade, configurando-se como um narrador não confiável. No presente texto, partimos do pressuposto de que essa atitude compositiva do autor encontra na sátira o seu eixo central, em torno do qual se articulam diferentes expedientes narrativos, dentre os quais, a constituição do narrador é um deles, provavelmente o mais importante, mas, evidentemente, não o único. Sendo a sátira, não um gênero, mas um método criativo (LUKÁCS, 2011), sua composição se abre para uma liberdade de arranjos que inclui desde o grotesco e o fantástico aos elementos inverossímeis. Na leitura desse pequeno, mas imensamente instigante conto de Machado de Assis, “Ideias de canário”, o inverossímil, que se configura, principalmente, na atuação de um personagem fabuloso – um canário falante –, exerce uma função central para o resultado realista e provocador que a sátira produz. Tal forma de compor a sátira, por meio de elementos extraordinários, está presente em várias obras de Machado, porém, nesse conto, ela se apresenta de maneira bastante condensada, o que aumenta a intensidade da peculiaridade desse modo satírico de narrar.

Na primeira parte deste artigo, procuramos examinar de que maneira o narrador-personagem, Macedo, um herdeiro de Brás Cubas e um naturalista acabado, desce da posição de sujeito da narrativa para a de objeto da sátira, a partir do contato com o canário extraordinário; um movimento compositivo que também rebaixa a aparência triunfante do projeto determinista de mundo dos proprietários e homens bem postos na vida social brasileira à sua posição real frente aos problemas dessa mesma sociedade: a incapacidade de lidar com as exigências de um futuro histórico humanamente possível.

Em seguida, na segunda parte, enfrentamos um desafio proposto pelas próprias “Ideias de canário”: seria malandra a sátira encarnada no canário extraordinário, que, inserido no mundo ordinário como propriedade privada do ornitólogo Macedo, escapa, astutamente, de seu proprietário? A configuração astuta do pássaro matreiro parece compartilhar certos elementos com a dialética da malandragem, apontada por Antonio Candido (2015), em seu célebre ensaio (escrito em 1970) sobre *Memórias de um sargento de milícias*, como “princípio estruturante” do único romance escrito por Manuel Antônio de Almeida, publicado pela primeira vez em 1853, em forma de folhetim, no *Correio Mercantil*. Considerando as diferenças entre o conto e o romance, buscamos identificar, não, uma filiação do primeiro ao segundo, que certamente foi bem conhecido por Machado de Assis, mas, sim, examinar problemas comuns a duas obras que partilharam, contemporaneamente, o mesmo chão histórico. Dentre esses problemas, elegemos a relação entre ordem e desordem, no romance, e ordinário e extraordinário, no conto; o

peculiar abrandamento do antagonismo de classe presente nas duas obras; e o caráter astucioso decisivo para a configuração de ambas. Para tanto, recorreremos aos artigos de Roberto Schwarz (2006) e Edu Teruki Otsuka (2007), que, no interior da crítica materialista brasileira, se dedicaram a enfrentar os limites expandidos e, em seguida, repostos pelo brilhante ensaio de Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias*. Dessa discussão crítica, procuramos extrair as faíscas que pudessem iluminar a leitura feita aqui de “Ideias de canário”, o que nos levou à parte final deste texto.

Antonio Candido encerra o seu “Dialética da malandragem” com um tópico denominado “O mundo sem culpa”, que se trata, sem dúvida, da parte mais polêmica e instigante de seu ensaio sobre o romance, o qual, à maneira dos contos de fadas, se inicia com a expressão “Era no tempo do rei”. Na parte final do ensaio, o crítico reconhece em *Memórias de um sargento de milícias* a configuração de um mundo em que a moral e a ordem pequeno-burguesas são postas em xeque tanto pela contaminação recíproca entre a astúcia e a irreverência da sabedoria popular, tingida pelas tintas do folclore universal e local, como pelos componentes históricos do Brasil do século XIX, cuja determinação histórica se condensa no setor intermediário entre a classe proprietária e os trabalhadores escravos – os homens livres –, que, sem trabalho no país de economia escravista, sobreviviam às custas de meios furtivos. Para Candido, o romance é uma “fábula realista”, que retira “o significado da lei e da ordem” para deixar “entrever os contornos de uma terra sem males definitivos e irremediáveis”. Para Schwarz (2006), nesse momento do ensaio, a malandragem se divorcia de sua dialética histórica e materialista, para adentrar no mundo sem culpa, que não resiste à prova da realidade atual. Essa divergência de análise é muito fecunda para compreender o triunfo das ideias do canário machadiano, que termina sua aventura pelo conto livre da prisão de Macedo e em um mundo que se define como “um espaço infinito e azul, com o sol por cima”.

O triunfo do canário é a vitória do extraordinário sobre o ordinário, é o triunfo do realismo alcançado pelo distanciamento voluntário da realidade, por meio dos elementos inverossímeis do conto. Para verificar o caráter histórico e a atualidade de tais componentes fabulosos, decisivos para o triunfo do canário e para a constituição do mundo sem culpa, terminamos nossa análise retomando as reflexões de intelectuais marxistas sobre os contos de fadas: György Lukács (2020) e Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin, a partir da resenha de um ensaio de Miguel Vedda (2010) sobre o tema. Os argumentos de Lukács de que o mundo redimido dos contos de fadas afirma para os homens que a realidade em que vivemos não é a única possível e é resultado de nossas eleições, assim como o pensamento de Bloch, Kracauer e Benjamin sobre a oposição, estabelecida pela astúcia, entre o conto maravilhoso e o mito, nos ajudam a refletir mais profundamente sobre o fundamento histórico e sobre a atualidade da relação entre o mundo sem culpa de *Memórias de um sargento de milícias* e o triunfo do pássaro falante em “Ideias de canário”. Embora essas narrativas não se constituam como contos de fadas,

ambas trazem em si, na forma específica de cada uma, um profundo sentido histórico, imprescindível para o enfrentamento de tempos hostis como os que vivemos. Agora, vamos a ele, no texto e na vida.

1. O narrador–personagem, de sujeito da narrativa a objeto da sátira

No título “Ideias de canário”, em conformidade com o que é apresentado no conto todo, já se percebe o movimento de construção da narrativa que é típico da obra de Machado de Assis na maturidade: o movimento satírico, que justapõe imediatamente elementos em oposição (LUKÁCS, 2011) – ideias x canário – para alcançar um efeito realista, isto é, para trazer à superfície da forma literária a matéria social, cujas forças em oposição, as contradições reais, nem sempre são inteligíveis na vida cotidiana. Nesse caso, as contradições se expressam inicialmente nas seguintes oposições: filosofia burguesa liberal positivista e cientificista – ornitologia (ideias) x práxis rebaixada dessa filosofia, ironizada na figura de um pássaro, um ser não humano que é mais filosófico que os filósofos positivistas, mais esperto que os cientistas naturalistas que estudam os pássaros (canário); literatura filosófico–positivista e cientificismo (ideias) x evocação desvirtuada, propositadamente deformada, de uma fábula de cunho moralista (canário). É importante ressaltar que o conto não toma o partido de nenhum dos polos, pois o que parece interessar e ficar em evidência é a unidade contraditória entre ambos, a incidência de um sobre o outro e a mudança na perspectiva anterior acerca de cada um deles, pois a justaposição acaba por modificar cada um dos polos, fazendo–nos vê–los de uma forma nova, satírica, que ainda não havia sido vista antes.

Esse conto de Machado de Assis, assim como quase toda a sua produção da maturidade, é também um enfrentamento do problema estético e histórico da representação artística. A pergunta repetida pelo narrador–personagem ao longo do conto – “O que é o mundo?” – é, de certa forma, a pergunta do escritor diante da vida, diante de seu tempo e do chão histórico que pisa. Qual a forma adequada para determinado conteúdo social? Qual a aparência estética à altura da essência real que aparece, de forma contorcida, na superfície da vida? No momento em que Machado escreveu esse conto, no final da segunda metade do século XIX, prevalecia o método de composição naturalista, ao qual Machado se opôs claramente, como revela sua obra crítica (basta ler sua crítica ao *Primo Basílio* de Eça de Queirós (ASSIS, 2008)), e também sua produção literária, que se edificou sobre bases estéticas anteriores – de Luciano a Voltaire, Swift e Sterne, Stendhal e Balzac – para criar uma arquitetura original e robusta, capaz de sustentar o peso e de dar forma viva à nova configuração das estruturas sociais de seu tempo. A recusa do naturalismo em Machado significou também tomá–lo como problema artístico e histórico a ser figurado na sua própria obra literária, repleta de personagens naturalistas, eles mesmos caricaturais. Isso lhe exigiu uma atitude compositiva bastante refinada, cujo eixo

central é a sátira, que encontrou na diferença entre narrador–personagem e autor a forma adequada para se concretizar. O personagem–narrador de Machado é, muitas vezes, caricatural, como o são os personagens naturalistas. Porém, se esses são convergentes com a perspectiva autoral, da qual são porta–vozes regidos com rédeas curtas pela subjetividade do autor, que não se coloca como matéria sujeita à transfiguração criativa, em Machado, os personagens naturalistas são alçados a narradores e são guiados, mas com rédeas soltas, pela mão do autor, que não opõe resistência às viravoltas e às exigências da ação criativa transfiguradora.

Em “Ideias de canário”, o personagem que se incumbe da narrativa – Macedo – é um naturalista acabado. Sua visão de mundo é filosófica, mas sua filosofia é a do cientificismo, como a dos positivistas da época. Logo depois de um encontro acidental com o canário, numa loja de belchior, o narrador–personagem assume na sua narrativa o seu intuito de “fazer um longo estudo do fenômeno” (ASSIS, 2007a, p. 442)¹, isto é, do canário falante. Macedo trata com seriedade filosófica e científica um fenômeno completamente extraordinário. Mas esse caráter extraordinário parece incentivar, na perspectiva do narrador–personagem, seu verdadeiro intuito: “poder assombrar o século com a minha extraordinária descoberta” (p. 442). Intuito que sugere estarmos diante de um dos herdeiros de Brás Cubas, que em 1881 proclamava não ter transmitido “a nenhuma criatura o legado de nossa miséria” (ASSIS, 1955, p. 419). Contrariando seu antecessor, Macedo parece ter recebido a herança e, como Cubas, se mostra muito interessado no “amor da glória” (ASSIS, 1955, p. 16).

Como Cubas, Macedo não é movido pela caridade cristã, que parece demonstrar inicialmente diante do frágil passarinho abandonado numa gaiola tão “velha como o resto”, quase com “o mesmo aspecto da desolação geral [da loja de belchior]” (p. 441). Essa suposta caridade o faria perguntar sentimentalmente: “— Quem seria o dono execrável deste bichinho, que teve ânimo de se desfazer dele por alguns pares de níqueis?” (p. 441). A essa indagação piedosa, Machado justapõe imediatamente o comentário impiedoso do canário: “Não tive dono execrável (...) São imaginações de pessoa doente; vai–te curar, amigo...” (p. 441). Ao ouvir a resposta trilhada pelo pássaro, Macedo é completamente fisgado pela sua própria doença hereditária, a “sede de nomeada” (ASSIS, 1955, p. 16), e rapidamente é ele mesmo quem vai arrematar o canário pensante por alguns pares de níqueis: “Paguei–lhe o preço” (p. 442). Embora diga que se sinta “indignado do destino do pássaro” (p. 441), Macedo, na verdade, vê ali “uma ideia grandiosa e útil” (ASSIS, 1955, p. 14), como a que matou Brás Cubas, e, se as ideias de canário não têm valor de troca apreciável imediato para Macedo, elas representam o passaporte do pseudocientista

1 A partir daqui, as citações do conto “Ideias de Canário” no corpo do texto serão indicadas apenas pelo número de página de acordo com a edição referenciada: ASSIS, Machado de. *Ideias de canário*. In: _____. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 440–444.

periférico para chegar “ao Museu Nacional, ao Instituto Histórico e às universidades alemãs” (p. 443).

No conto “Ideias de canário”, com a motivação de Macedo, Machado de Assis internaliza no texto e na sua própria forma de narrar uma potente crítica à visão de mundo e à composição estética naturalistas. O método de Macedo é hiperdeterminado, é naturalista, no sentido de que representa algo decorrente de uma visão deformada da realidade pelos caprichos de uma classe engaiolada na sua própria contradição insolúvel e que deseja manter a vida e o andamento da história entrincheirados nos limites de seu projeto estanque, interessado, fútil e vazio de futuro. O projeto de Macedo repete os passos da composição literária naturalista: 1) descritiva – “Comecei por alfabetar a língua do canário, por estudar-lhe a estrutura, as relações com a música, os sentimentos estéticos do bicho, as suas ideias e reminiscências” (p. 442) –; 2) monográfica – “Feita essa análise filológica e psicológica, entrei propriamente na história dos canários, na origem deles, primeiros séculos, geologia e flora das ilhas Canárias, se ele tinha conhecimento da navegação, etc.” (p. 442) –; 3) cientificista – “Conversávamos longas horas, eu escrevendo as notas, ele esperando, saltando, trilando. (...) não porque faltasse matéria, mas para acumular primeiro todas as observações e ratificá-las” (p. 442-443).

Mas em “Ideias de canário”, se Macedo é um narrador-personagem naturalista, a sua narrativa é contraposta, pela estrutura satírica do conto, a uma outra visão: as ideias do canário, que, justapostas satiricamente às do narrador-personagem, vão mostrando o caráter descabido e irrealista, não do canário pensante e falante, mas do próprio narrador-personagem. É o que já se nota na sequência narrativa em que Macedo vê o canário na loja de belchior e cria uma interpretação lírica, mas equivocada, do pássaro: “Logo que olhei para ele, entrou a saltar mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro, como se quisesse dizer que no meio daquele cemitério brincava um raio de sol” (p. 441). Como o próprio canário vai expressar logo em seguida, o que Macedo pensa que o pássaro quer dizer nada tem a ver com o que canário efetivamente diz: “— Não sei que seja sol nem cemitério. Se os canários que tens visto usam do primeiro desses nomes, tanto melhor, porque é bonito, mas estou que confundes.” (p. 441). A discordância entre o que é dito e o que Macedo pensa ouvir é um contraste imediato próprio da composição satírica que alcança um efeito realista ao pôr à mostra a divergência entre o que aparece e o que realmente é; ressalte-se que *o que realmente é*, ou seja, o efeito realista, não se identifica exatamente com a fala do canário, mas resulta do movimento de contraposição direta entre duas percepções opostas – a do narrador-personagem e a do pássaro –, que serão sobrepostas de forma imediata do começo ao fim do conto, embora no enredo do texto seja inegável o triunfo final do canário. Para que essa divergência se apresente assim de forma súbita, a sátira recorre frequentemente ao exagero, ao grotesco, ao extraordinário. Nesse conto de Machado, o extraordinário – a existência de um canário pensante – é a forma de encarnar sensível e imediatamente o contraste entre a visão de mundo do narrador-personagem,

em contradição com as ideias e atitudes do canário, e do mundo como ele realmente é. Desse contraste surge a resposta estética e histórica do conto à pergunta repetida pelo narrador que, pelos seus limites de classe, não sabe mesmo respondê-la: “Que coisa é o mundo?” (p. 442).

Logo no início do conto, um narrador em terceira pessoa apresenta ao leitor o personagem-narrador Macedo e define a narrativa de “Ideias de canário” como “um caso tão extraordinário² que ninguém lhe deu crédito” (p. 440). Assim, desde o princípio, o extraordinário ganha centralidade no conto, mas não apenas pelo assunto ou pela presença de um personagem como o do canário que pensa, fala e age por vontade própria, mas, sobretudo, pelo fato de que é justamente esse elemento extraordinário que atua de forma decisiva na construção do efeito realista do conto; ou seja, contrariando o que diz o primeiro narrador, o caráter extraordinário do conto é que dará crédito ao caso narrado. A história se tornará crível aos olhos do leitor não por ser uma verdade factual, mas justamente por não o ser. Ao contrapor elementos mágicos da fábula à verdade instrumentalizada do cientificismo naturalista, o conto traz ao leitor a verdade de contradições históricas irrefutáveis, de dimensões ao mesmo tempo locais e universais, individuais e globais, e que levam o leitor a buscar o mundo ou “que coisa é o mundo?” no seu oposto, a ficção, que, nesse caso, estrutura-se sobre o extraordinário, para alcançar o real.

A resposta à pergunta insistente não parece estar reduzida à apreensão de uma lição de moral bem comportada, como o esperado pelo leitor no âmbito da fábula, em sua recepção mais domesticada; ademais, nesse conto, o animal que fala é tudo, menos bem comportado, sua atitude é inequivocamente satírica, rebelde, não servil e, principalmente, astuta. Se não está a serviço da moral e dos bons costumes, nosso canário também não consente em ser uma alegoria. O canário teima em afirmar não ser aquilo que o narrador-personagem descobre por trás da “cor, [d]a animação e [d]a graça” (p. 441) exibidas de dentro da gaiola, que destoava do cemitério de coisas velhas e banais por não estar vazia, como era de se esperar em tais lojas de belchior. Tudo o que Macedo reconhece de imediato no canário é expresso a partir da condição de quem vê o que é “como se” fosse outra coisa. Ele vê um pássaro que pulava na gaiola, mas reconhece nele: 1) “uma nota de vida e de mocidade”, em meio àquele “amontoado de destroços”; 2) o “último passageiro de algum naufrágio, que ali foi parar íntegro e alegre como dantes”; 3) “um raio de sol” a brincar no cemitério (p. 441). Entretanto, as imagens e nomes atribuídos por Macedo ao canário aparecem na narrativa, como ele mesmo sugere, sem função alegórica, uma vez que, quando o extraordinário entra em cena, isto é, quando o canário fala, o narrador-

² Neste texto, a escolha do termo “extraordinário”, para nomear os fenômenos inverossímeis e fabulosos presentes na narrativa de “Ideias de canário”, foi fundamentada na definição dada a tais fenômenos pelo narrador em terceira pessoa: “Um homem dado a estudos de ornitologia, por nome Macedo, referiu a alguns amigos *um caso tão extraordinário* que ninguém lhe deu crédito”. (ASSIS, 2007a, p. 440, *grifos meus*).

personagem aceita que todas as suas definições estilizadas do pássaro não têm validade e são usadas apenas como ornamento, porque Macedo fala “a gente retórica”. O canário é, então, um personagem com singularidade e não uma alegoria de algum valor abstrato.

A situação narrativa indica que o extraordinário passa a ser recebido pelo leitor, assim como acontece com o narrador-personagem, como algo crível, apesar de, ou exatamente por, ser irreal; ou seja, o canário precisa ser mesmo um canário, para que, ao falar, seja extraordinário. De uma forma que lembra o mundo dos contos maravilhosos (LUKÁCS, 2020), o leitor não é tomado de estranhamento ou tensão ante o fato de um ser irracional pensar, falar e agir autonomamente. Ele contempla à distância a atuação do canário na narrativa e, sem inquietações quanto à impossibilidade de haver um canário assim na realidade já conhecida por ele, adere às leis daquele pequeno e novo mundo que surge no conto sem pedir licença à razão estabelecida. O leitor também não se pergunta em momento algum do conto como é possível que tal situação extraordinária exista na própria narrativa, pois a pergunta repetida por Macedo – “Que coisa é o mundo?” – é a que passa a interessar, mas não por ela mesma, que, na boca do ornitólogo, adquire um sabor pseudofilosófico, e sim em função das respostas diferentes que surgem em gradação a cada “trilar” do canário falante.

O canário, que é mais astuto que o cientista, responde à questão pseudofilosófica com uma visão imediatamente material e empírica: o mundo é o que ele vive, o que ele vê. Mas essa visão de mundo não é estanque, tem gradações e sofre modificações – “o mundo é uma loja de belchior (...) Fora daí, tudo é ilusão e mentira” (p. 442); “O mundo (...) é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima (...) Tudo o mais é ilusão e mentira” (p. 443); “O mundo (...) é um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (p. 444).

Embora tal visão seja imediatista e possa dar a entender que o canário só considera aquilo que pode ver e ignora a realidade que existe para além de sua “consciência” imediata, o fato de que essa visão se transforme ao longo do conto, tornando-se mais ampla e aberta (loja < jardim < espaço infinito e azul), sugere a possibilidade de mudança, de ampliação da consciência, de um mundo em movimento, que se contrapõe à perspectiva estanque e diminuída do cientista positivista. A última enunciação da concepção de mundo do canário, ao contrário das duas anteriores, não é finalizada com a frase pseudofilosófica de raiz platônica e idealista (que para alguns pode evocar o mito da caverna e a Teoria das ideias): “Tudo o mais é ilusão e mentira” (p. 442 e 443). A omissão da máxima de raiz mítica sugere um afastamento da estrutura do mito e confere uma mobilidade dinâmica à visão de mundo do canário. Tal movimento, por ser gradativo, ascendente e ampliador, não se confunde com o mero relativismo, pois se transforma à medida que a condição de vida do canário também se modifica: de mercadoria à venda na loja de belchior para objeto de estudo do ornitólogo até chegar à condição de “sujeito” livre no espaço infinito e azul, com o sol por cima, para além da ilusão e da mentira. Isso indica uma mudança de

perspectiva, de percepção da realidade (o mundo), que está ligada a uma mudança da condição material concreta na existência do canário; indica uma superação das condições anteriores e afirma a possibilidade da mudança em contraponto à visão de mundo engessada do ornitólogo positivista.

Há uma contraposição entre essas duas visões e posições *do* e *no* mundo. Há a extraordinária, do canário, que evolui e se transforma, e há a ordinária, do ornitólogo, que se mantém dentro dos limites dos “maus costumes de professor” (p. 444) e que pretende “continuar (...) naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular” (p. 444). Há uma contraposição entre a vida engaiolada e a liberdade de mudar. Há uma inversão de papéis muito interessante, pois o professor, o cientista, o estudioso, o homem rico e bem posicionado na sociedade é ludibriado pelo canário, que parece ter se utilizado de Macedo para sair da sua posição inicial de engaiolado na loja de belchior, numa “gaiola pendurada da porta. Tão velha como o resto [da loja]” (p. 441), passando por uma posição intermediária na casa do ornitólogo em “uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame, pintada de branco, (...) donde o passarinho podia ver o jardim, o repuxo e um pouco do céu azul” (p. 442), para finalmente chegar a uma outra posição, de liberdade no espaço infinito e azul.

Toda essa inversão está estruturalmente relacionada ao foco narrativo. O conto, como já dito, começa com um narrador tradicional em terceira pessoa que vigora apenas durante o primeiro parágrafo para, logo em seguida, a partir do segundo, ser substituído por um narrador em primeira pessoa: Macedo, ornitólogo e proprietário, é dono de uma casa numa chácara bem situada; capitalizado, tem como ofício não um trabalho de fato, mas apenas “ocupações científicas” (p. 443); não tem família, substituída por dois criados prontos a servi-lo. No contato entre ornitólogo e canário, o leitor vai percebendo que o sujeito da narrativa (Macedo) vai se tornando objeto do pássaro. Macedo, embora seja culto, cientista, estudioso – o que lhe imputaria a condição de um ser racional –, vai se tornando cada vez mais objeto de uma obsessão irracional pelo canário – “não saía de casa, não respondia a cartas, não quis saber de amigos nem parentes. Todo eu era canário” (p. 443) –, até ficar enfermo: “dormia pouco, acordava duas e três vezes por noite, passeava à toa, sentia-me com febre” (p. 443). O médico que vai atendê-lo em casa diagnostica: “era excesso de estudo” (p. 443), e recomenda-lhe o seguinte remédio: abster-se do mundo, *alienar-se* – “não devia ler nem pensar, não devia saber sequer o que se passava na cidade e no mundo” (p. 443). Era quase como tornar-se, não o canário, mas a gaiola, que logo ficará vazia e sem vida como deveriam ser as gaiolas no cemitério das lojas de belchior.

O canário, por sua vez, trata-se de um ser irracional, que, como todos os pássaros, apenas saltava “mais abaixo e acima, de poleiro em poleiro” (p. 441), mas vai se revelar no conto como uma espécie de um sábio ardiloso, que oferece ao ornitólogo “a definição do mundo” (p. 443), talvez pautada num senso de oportunidade regido pelo interesse, que

parece legítimo, de escapar da loja, da gaiola e do suposto dono, para chegar ao lugar de direito de um pássaro: “um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (p. 444). Quando Macedo o vê como mercadoria, propriedade do dono da loja de belchior ou de qualquer outro, o canário lhe responde: “Que dono? Esse homem que aí está é meu criado, dá-me água e comida todos os dias” (p. 442). Quando Macedo, o sujeito da narrativa, elege o canário como seu objeto de estudo, o passarinho, além de se tornar o centro, o senhor da vida de Macedo, lhe escapa, fugindo da gaiola, como disse o criado, por ser “astuto” (p. 443). Ao final, a maior das inversões: Macedo, depois de padecer muito à procura do pássaro falante desaparecido, o encontra, mais uma vez por acaso, numa “das mais belas e grandes chácaras dos arrabaldes” (p. 444), e o que o canário lhe diz? “— Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?” (p. 444). Essa justaposição imediata das duas visões opostas – a de Macedo, que julga que o desaparecido é o *seu* canário, e a do canário, que trata o próprio Macedo como o verdadeiro desaparecido – é o movimento satírico da narrativa machadiana que produz o forte efeito realista de sua obra madura: o sujeito da narrativa, um proprietário, culto, livre e representante daqueles que ocupam um lugar ao sol na sociedade é, na verdade, o objeto da sátira. Macedo é mais propriedade, mais irracional, mais engaiolado, que um canário que vive em “um espaço infinito e azul, com o sol por cima” (p. 444).

Assim, são elementos da fatura que obedecem ao movimento satírico da composição: a contraposição imediata de visões de mundo opostas, a centralidade do extraordinário e a construção do narrador que, mesmo sendo ornitólogo e proprietário, é ludibriado pelo canário e desliza da condição de sujeito da narrativa a objeto da sátira. É por meio dessa estrutura da narrativa que o efeito realista se produz, não como juízo moral nem como alegoria de um valor abstrato, mas como forma literária de um conteúdo não literário: trata-se do “momento em que uma forma real, isto é, posta pela vida prática, é transformada em forma literária, isto é, em princípio de construção de um mundo imaginário” (SCHWARZ, 2006, p. 142). É por meio dessa dinâmica satírica que uma contradição estrutural da vida social brasileira e da cultura burguesa decadente no interior do desenvolvimento histórico do capitalismo emerge na obra de Machado. Se, nas *Memórias póstumas*, a sátira desmascara em Brás Cubas a natureza caricatural de forças históricas regressivas concretas, em “Ideias de canário”, tais forças também se tornam visíveis como realmente são, ao serem imediatamente contrapostas a algo identificado a certa malandragem de um canário, que desfetichiza a aparência triunfante do projeto determinista de vida, mundo e nação da classe dominante brasileira (articulada ao processo histórico global) e traz à superfície a sua essência real: o quanto é vazio, irracional e engaiolado o projeto falido, mas dominante, das elites.

2. Malandragem: extraordinário e ordinário, antagonismo de classe e astúcia

A contraposição satírica presente no conto “Ideias de canário” configura, seguindo o fio de nossa análise, uma situação de *antagonismo*, na qual uma das partes – o narrador–personagem – é a figuração literária de uma tendência atuante na vida social brasileira em articulação com o andamento do capitalismo central. Na vida prática, tal tendência se encarna na classe dominante local, que, no conto, encontra solução estética na forma do narrador ornitólogo, proprietário e, ao que tudo indica, rentista. Trata-se de um antagonismo de classe, portanto, porém bastante peculiar, pois, embora exista violência nesse confronto, ela parece estar encapsulada pela dimensão do extraordinário, que, no conto, é refratário à tensão e produz um certo relaxamento das regras sociais já conhecidas, conduzindo a disputa entre Macedo e o pássaro a um desfecho coroado pelo “final feliz”, mas apenas para a outra parte, o canário.

Os bocados de violência de tal antagonismo são engolidos pelo leitor sem que ele perceba, como quem ingere um remédio amargo cujo travo está amenizado pela mistura de outros ingredientes mais doces e risonhos, garantindo assim a produção do seu efeito no organismo. É violento o introito do narrador–personagem na loja de belchior; Macedo é empurrado, junto com o leitor, para dentro do caso extraordinário: “indo por uma rua, sucedeu que um tálburi à disparada, quase me atirou ao chão. Escapei saltando para dentro de uma loja de belchior” (p. 440). Ao entrar naquele cemitério de “cousas velhas” (p. 440), que, confundidas com o dono do estabelecimento – “um frangalho de homem” (p. 440) –, escondiam “a tristeza austera e desenganada das vidas que foram vidas” (p. 440), Macedo vai encontrar o que ele julgou ser, a princípio, “um raio de sol” (p. 441) no meio de toda aquela escuridão, para logo em seguida ser surpreendido pela recusa peremptória e debochada do canário ao epíteto atribuído a ele pelo narrador. O interesse e a simpatia pelo pássaro, naturais para um ornitólogo, se transformam em pasmo e admiração, que levam Macedo a pactuar, sem perceber, com um registro mágico que extrapola as regras da razão científica e da retórica por ele dominadas: “Pasmado das respostas, não sabia que mais admirar, se a linguagem, se as ideias. A linguagem, posto me entrasse pelo ouvido como de gente, saía do bicho em trilos engraçados” (p. 442).

Macedo adere, sem suspeita, à forma extraordinária, avessa à ordem estabelecida, mas pretende lidar com ela utilizando seus métodos ordinários, costumeiros e identificados à ordem comum – “Tu não perdes os maus costumes de professor” (p. 444) –, dirá o canário ao final do conto. Essa relação inadequada entre a forma extraordinária e o método ordinário empregado pelo narrador–personagem também contém em si o grão da violência que Macedo exerce, sob os auspícios da ordem, sem perder os costumes de ornitólogo e, principalmente, de proprietário: compra o pássaro – “Paguei-lhe o preço” (p. 442) –; prende-o em uma gaiola, mas com vista privilegiada para o jardim, o repuxo e *um pouco* do céu azul – “mandei comprar uma gaiola vasta, circular, de madeira e arame,

pintada de branco, e *ordenei* que a pusessem na varanda da minha casa” (p. 442, *grifos meus*) –; e dá início a seus estudos científicos “sem dizer nada a ninguém, até poder assombrar o século com a *minha* extraordinária descoberta” (p. 442, *grifo meu*). Macedo age como proprietário, segundo a ordem da propriedade privada, e seu intento maior parece ser o de privatizar o extraordinário, o que, no conjunto do conto, não deixa de pôr em jogo o caráter pacífico do direito constitucional à propriedade privada. O ornitólogo disseca mentalmente a estrutura do pássaro, interrogando-o, durante longas horas, sobre sua língua; suas relações com a música; seus sentimentos estéticos, ideias e reminiscências; a história dos canários (sua origem e primeiros séculos); a geologia e a flora das ilhas Canárias e os seus possíveis conhecimentos de navegação (p. 442). O narrador-personagem chama esse interrogatório interessado de conversa – “conversávamos” (p. 442) –, como se se tratasse de um encontro gratuito, uma relação livre e desinteressada entre iguais. Entretanto, quem já conhece a verve satírica das ideias do canário, que via nas ideias do ornitólogo “imaginações de pessoa doente” (p.441), só pode imaginar que essa conversa tenha sido um verdadeiro suplício para um canário inteligente como o de Machado de Assis. Entretanto, enquanto conversavam e Macedo tomava notas, o canário, segundo afirma o narrador-personagem, estava “esperando, saltando, trilando.” (p. 442). Esperando o quê? É a pergunta que o leitor se faz diante dessa atitude bem comportada, domesticada e cooperativa do canário, tão diversa da demonstrada, no início e no final do conto, irreverente e zombeteira. Nesse trecho do conto, parece vigorar brevemente a mimese estrita, tradicional, o extraordinário parece ser momentaneamente suspenso e o nosso canário falante parece estar disfarçado de um canário qualquer, ordinário. Mas essa suspensão pode ser ela mesma um disfarce, uma espécie de mimetismo, que, para além de defesa, é ataque.

O disfarce, na verdade, está presente em todas as falas e atitudes do canário e é índice de sua violência dissimulada. O pássaro insulta o narrador-personagem – “Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo” (p. 441); “vai-te curar, amigo...” (p. 441) –, mas o faz sempre melodicamente, gorjeando. O canário vai dissolvendo a agressividade de seu ataque em atitudes matreiras, para depois condensá-la, ao final da narrativa, em uma ampla e livre gargalhada trilada contra o ornitólogo Macedo, que, indignado pelo fato de o canário não reconhecer mais a existência de sua propriedade – “nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular...” (p. 444) –, joga-lhe na cara a lembrança de que fora por ele resgatado da loja de belchior. O canário, já livre e faceiro, sobre o galho de uma árvore, responde: “De belchior? trilou ele às bandeiras despregadas. Mas há mesmo lojas de belchior?” (p. 444). Os ataques do canário são da ordem do extraordinário, não seguem as leis ordinárias do mundo de Macedo, e golpeiam esse mundo, como, em um jogo de capoeira com suas regras próprias, uma rasteira desmonta e leva ao chão o oponente. No mundo do canário, a obrigação servil, a moral pequeno-burguesa e a lógica do favor, cobradas pelo ornitólogo e

proprietário, são derrubadas pelo canário. O pássaro falante põe em xeque a existência da propriedade e da razão positivista, amalgamadas como uma coisa só na ordem vigente que subsidia a violência exercida por Macedo, fantasiada de simpatia e piedade no início do conto. Assim, apesar de herdeiro de Brás Cubas, no que diz respeito ao montante de seu “amor da glória” e de sua “sede de nomeada”, o narrador–personagem Macedo é, nesse conto, ludibriado pelo canário, que parece sair com alguma vantagem sobre o narrador–personagem, cientista e proprietário bem posto na sociedade, mas sobre quem, agora, começa a pairar o descrédito, a dúvida acerca de seu juízo e razão. Assim, as primeiras palavras do canário para Macedo, a despeito da posição social elevada do narrador–personagem, parecem se cumprir como uma espécie de predição mágica: “— Quem quer que sejas tu, certamente não estás em teu juízo” (p. 441).

A contraposição entre extraordinário e ordinário, o antagonismo de classe peculiar que apontamos em “Ideias de canário” e, sobretudo, a atuação astuta, matreira e ludibriadora do canário, quando vistos no contexto da crítica e do sistema literário brasileiro, não deixam de lembrar alguns traços do que de mais essencial Antonio Candido encontrou em *Memórias de um sargento de Milícias*, de quem Machado de Assis também foi leitor. Vejamos, então, um pouco mais de perto, esses três elementos que reconhecemos no conto machadiano em análise e suas relações com alguns dos aspectos do ensaio “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido: a oscilação entre ordem e desordem, a também peculiar transposição das classes sociais no interior da narrativa, e, especialmente, a malandragem e “o mundo sem culpa”, que constitui a parte final do ensaio.

Em seu ensaio “Dialética da malandragem”, Candido (2015) descobre na estrutura literária do romance de Manuel Antônio de Almeida uma dinâmica estruturante da vida social brasileira, que, embora concentrada em um setor determinado dessa sociedade – os homens livres e pobres, situados entre a escravidão e a classe dirigente local do Brasil da primeira metade do século XIX –, alcança “uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício” (2015, p. 38), garantindo, assim, o senso de realidade na ficção, para além da representação dos dados concretos específicos. Tal generalidade, entranhada na realidade social e interna à fatura do romance, é identificada pelo crítico como uma *oscilação entre a ordem e a desordem*, e é generalizada porque, na hipótese do crítico, se trata de uma tendência essencial da vida brasileira dissolvida “nos meandros da construção literária” (2015, p. 38). Na ficção, a oscilação entre ordem e desordem se estende por toda a obra, mas se concentra especialmente “nos princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia” (2015, p. 39). A relação entre ordem e desordem, que desagua, no mínimo, em um questionamento e, em última instância, em uma subversão de valores, encontra sua síntese simbólica na vestimenta do velho Major Vidigal: a casaca de uniforme abotoada e

luzindo em seus galões sobreposta à calça doméstica arrematada por tamancos. A figura autoritária e representante da ordem e da lei é flagrada em uma situação narrativa que revela a sua participação na desordem ao liberar da prisão e, ainda, dar o posto de sargento de milícias ao protagonista Leonardo Filho, em troca dos favores que uma antiga amante prometia ao seu “erotismo senil”. O Major, que se apresentava como a “consciência ética do mundo”, subverte suas próprias normas e se equipara “a qualquer dos malandros que perseguia” (2015, p. 37), condensando em si mesmo a unidade contraditória entre ordem e desordem, reinante na ficção e na realidade, onde a confusão entre os dois polos configura-se como tendência geral da sociedade da época: “ordem dificilmente imposta e mantida, cercada de todos os lados por uma desordem vivaz, que antepunha vinte mancebias a cada casamento e mil uniões fortuitas a cada mancebia” (2015, p. 38).

Em “Ideias de canário”, como tentamos demonstrar, a contraposição entre extraordinário e ordinário, que mantém relações com o mundo da ordem e da sua subversão, é também um movimento estruturante da narrativa que propicia a transfiguração de uma forma social em forma literária: o poder de mando e de propriedade da classe dominante local e a sua contraparte, sem poder e sem posses, que reage como pode às arbitrariedades do alto fantasiadas de intenções civilizadas. Há também, no conto, uma unidade contraditória entre ordinário e extraordinário; como dissemos, Macedo adere sem resguardo ao fenômeno extraordinário, mas busca, em vão, aprisioná-lo dentro de uma ordem que não pode ser mantida nem mesmo com o engaiolamento do canário e com a imposição dos métodos da ciência positivista. O alicerce ordenado do ornitólogo, minado pela vivacidade do canário extraordinário, termina se revelando incapaz de manter de pé o projeto de vida de Macedo, que acaba por atravessar os limites seguros de suas próprias leis e, assim, adentrar no mundo mágico do canário para, ao fim, ser ludibriado por ele. O canário, por sua vez, também está submetido ao ordenamento da lógica de Macedo: é comprado como mercadoria, aprisionado em uma gaiola e submetido às ocupações científicas e aos desejos de glória do ornitólogo. Entretanto, o pássaro, gorjeando definições filosóficas, parece conseguir driblar todas as investidas de Macedo e convertê-las a seu favor, subvertendo o ordinário em extraordinário, não na forma de uma contraposição ostensiva, mas por arte da astúcia, embutida em seu comportamento matreiro, associado a uma irreverência que encanta e distrai o seu oponente. Assim, nos limites mais apertados do conto, Machado de Assis dá forma e coerência estética à disputa pela definição “o que é o mundo?” e pela posse do mundo, concentrada na relação estrutural que reúne dialeticamente ordinário e extraordinário.

No espaço dilatado do romance, Manuel Antonio de Almeida, como já dito, isolou um setor intermediário da sociedade: os homens livres e pobres, que não eram parte do mundo do trabalho, identificado à produção escravista, e tampouco integravam a classe proprietária, configurando, portanto, aquela parcela da sociedade “na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam, ao Deus dará, colhendo as sobras do

parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo.” (CANDIDO, 2015, p. 38). De acordo com Candido, o fato de, na construção do romance, o autor ter suprimido tanto o escravo, e com ele o trabalho, quanto as classes dirigentes, e com elas o poder de mando, contribuiu para que uma tendência social dominante, mas ainda não inteligível, emergisse das camadas mais profundas da obra para a sua superfície, em correlação com o surgimento dessa mesma força essencial que brotava do subterrâneo do chão histórico para aparecer no “modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX.” (2015, p. 38). Ao se concentrar na composição dessa classe intermediária, o autor pôde tornar sensível a “relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem” (CANDIDO, 2015, p. 33). Essa relativização tanto da imposição das normas quanto da oposição a elas, visível a partir do isolamento desse setor social intermediário – que de certa maneira traz para dentro de si, em dimensão reduzida³, cotidiana e naturalizada, o antagonismo de base entre os de cima e os de baixo que não figuram na obra (proprietários e escravos) – tem o condão de demarcar o antagonismo de classe reinante: “acima estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos em integração duvidosa em relação a elas” (CANDIDO, 2015, p. 32). Entretanto, a equivalência entre ordem e desordem, que reúne de modo peculiar os de cima aos de baixo, parece também acomodar esse antagonismo de classe ao ritmo de uma composição romanesca com traços de “ópera bufa” (CANDIDO, 2015, p. 35), fazendo do confronto algo que, por um lado, não é levado a sério e, por outro, é, porque é justamente essa amenização do antagonismo que, além de pôr à mostra o grau de anomia da vida social brasileira, é capaz de fazer o leitor discernir o quanto

o mundo hierarquizado na *aparência* se revela *essencialmente* subvertido, quando os extremos se tocam e a labilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão que traz o Major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar. (CANDIDO, 2015, p. 37, *grifos meus*)

Esse seria, então, um dos efeitos realistas do romance, uma vez que encontramos nele uma dimensão comum entre ficção e realidade: um princípio organizativo da obra e do real – a dialética da ordem e da desordem – capaz de deixar ver a aparência hierarquizada como subversão da essência, o direito como torto e flagrante injustiça. Esse realismo em sentido alto da obra – peculiar pelo que tem de próprio da realidade brasileira, sem encaixe imediato com o romance realista europeu –, exigiu do crítico uma análise

³ Empregamos a expressão “dimensão reduzida”, no âmbito da metodologia crítica exercida por Antonio Candido em toda sua obra e referida por ele no ensaio aqui explanado como “redução estrutural”, que difere da crítica naturalista e da concepção mecânica do realismo, por não ver a ficção como simples duplicação ou réplica da realidade, pois, na “verdade, o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra, isto é, um fenômeno que se pode chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.” (CANDIDO, 2015, p. 28).

extremamente refinada e perspicaz de uma obra aparentemente tão despretensiosa e inocente. Obra que configura em si mesma uma dinâmica tão complexa da estrutura social brasileira, como revela a análise Candido, de uma forma inédita, tanto para a crítica literária brasileira (não só em relação a esse romance), quanto para a própria percepção da realidade nacional. Essa crítica penetrante da obra, capaz de sublinhar como, no romance, a essência se reúne à aparência ao subvertê-la satiricamente, é, no entanto, como é a crítica dialética e materialista, não apenas uma solução que determina um limite interpretativo, mas, ao contrário, desencadeia outra série de problemas que propõe outros limites, vinculados à mobilidade do real, que reclamam inteligibilidade. O caráter generalizante que o crítico atribui ao comportamento de um setor intermediário da sociedade, isoladamente configurado no romance, é um dos desencadeadores de novos curtos-circuitos que a dialética da história, da obra e da crítica provocam.

Em seu ensaio “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, escrito em 1979, Roberto Schwarz (2006) aponta para um movimento analítico, na crítica de Candido ao romance, que vai de uma interpretação historicamente dialética para outra em que, segundo ele, “a dialética histórica não prossegue” (SCHWARZ, 2006, p. 151). Trata-se do caráter generalizante do *ser assim* de uma classe determinada – a popular –, que passa a figurar como um *modo de ser* do brasileiro em geral. Assim, num primeiro momento do ensaio de Candido, a dialética da ordem e da desordem se identifica a um forma de vida popular, que, em seguida, se generaliza como um *traço cultural* do país inteiro. Isso parece sugerir, salvo engano, que o antagonismo de classe desliza de seu chão histórico determinado para fincar raízes no plano ideológico, operando a transformação da “experiência e perspectiva de um setor social, num quadro de antagonismo de classes historicamente determinado” (SCHWARZ, 2006, p. 150), em uma forma da ideologia dominante, que no caso, como observa Schwarz, não corresponde à generalização da ideologia da classe dominante, mas à da ideologia de uma classe oprimida. Esse entendimento que Schwarz manifesta acerca da existência de uma operação ideológica, de feição cultural e a-histórica no ensaio de Candido, está associado à equiparação entre história e perspectiva popular que Candido identifica no romance, cuja forma estabelece uma relação constante entre o “realismo incharacterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular” (com seus elementos arquetípicos, da cultura universal, da lenda e do irreal) e “o realismo da observação social do universo descrito” (a vida social concreta e historicamente determinada) (CANDIDO, 2015, p. 39). Para Schwarz, o passo ideológico no andamento de “Dialética da malandragem”, que oscila entre “a contingência de uma classe oprimida” e a generalização da perspectiva malandra e popular, se relaciona à simpatia do crítico “pelo universo que estuda” (a classe popular e o romance de Manuel Antônio de Almeida); a uma certa comunicação íntima entre a composição da ficção analisada e a conceituação elaborada por Candido em seu ensaio; e ao fato de que, tendo o ensaio sido escrito entre 1964 e 1968 e publicado em 1970, “a

reivindicação da dialética da malandragem contra o espírito do capitalismo talvez seja uma resposta à brutal modernização que estava em curso” no período ditatorial (SCHWARZ, 2006, p. 152–154). Para todas essas possibilidades, entretanto, Schwarz antepõe o limite que o estudo de *Candido* não deixa de propor: haveria nesse realismo “brandamente fabuloso” das *Memórias*, sob a ótica da dialética da malandragem como uma espécie de vantagem nacional, uma certa “atenuação do império da atualidade” (SCHWARZ, 2006, p. 151)?

A partir da percepção dessa relação entre o “arquetípico” e o “social” na forma de *Memórias de um sargento de milícias*, *Candido* chega à parte final de “Dialética da malandragem” – “O mundo sem culpa” –, na qual desenvolve a ideia de que no romance se configura “um universo sem culpabilidade”, onde a repressão moral não chega a penetrar nas consciências, embora não deixe de se exibir, como convenção, nas vitrines dos comportamentos. Desse universo da malandragem, lábil em relação à moral burguesa, trataremos ao final deste texto; por agora, interessa, ainda, ressaltar a sua conexão com um certo abrandamento do antagonismo de classe histórico que ensejou reflexões da crítica⁴, como a de Roberto Schwarz, brevemente exposta até aqui, e a de Edu Teruki Otsuka (2007), que, para além do limite aventado por Schwarz, questiona se “não haveria também um limite correlato na própria leitura da configuração estética das *Memórias*?” (OTSUKA, 2007, p. 109).

Em “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”, Otsuka (2007) relê o romance buscando o eixo estrutural que, na composição da obra, dá corpo à violência das práticas sociais na sociedade periférica, escravista e dividida em classes: *o espírito de rixa e de vingança pessoal*, que, repetido de forma automatizada e generalizada, atua como mediação das relações entre os personagens, promovendo uma “compensação imaginária” para o setor social intermediário dos homens livres e pobres sem alternativas reais de mobilização emancipatória no terreno material e histórico

4 Paulo Arantes (2004), em “A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização”, também retoma a “Dialética da malandragem” e, conjuntamente, o ensaio de R. Schwarz sobre ela, para discuti-la nos enquadramentos do mundo contemporâneo, tendo como chave de leitura o reverso do “mundo sem culpa” que, segundo Antonio Candido, é delineado no romance de Manuel A. de Almeida. Arantes aborda a globalização da malandragem ou a *brazilianization* da sociedade americana (Cf. Michael Lind), afirmando que “o capitalismo com lei e cidadania no núcleo orgânico está cada vez mais parecido com a nossa malandragem agora ultramoderna. Não deixa de ter sua graça (...) reconhecer alguns estereótipos da extinta malandragem nacional encravados na fluidez connexionista encarnada pelo novo paradigma da Sociedade em Rede” (2004, p. 67). Não abordaremos neste texto o argumento de Arantes, por não se tratar de uma análise detida da forma do romance, mas de uma interessante discussão sobre os desdobramentos dos achados de *Candido* frente ao mundo contemporâneo, porém fazemos nesta nota o registro de sua leitura, que, no interior da crítica brasileira, não só corrobora o ponto de vista de Schwarz, mas, poderíamos dizer, dá por extinta a possibilidade de encarar a dialética da malandragem como uma vantagem nacional ante “o comentário impiedoso da atualidade sofrido pelas perspectivas sociais projetadas” (p. 66) por *Candido* em seu ensaio. Cumpre ressaltar, ainda, que “Dialética da malandragem”, pela força crítica de seu argumento em articulação com o caráter nuclear da matéria para a vida social brasileira, suscitou uma inumerável produção de textos críticos que não são aqui considerados, em razão dos limites concretos (tempo e espaço) da forma do artigo, que exigiu a eleição de textos que se situam no âmbito da crítica materialista, aquela que mais intimamente dialoga com *Candido*.

fundado na propriedade. Otsuka, ao contrário de Candido, reconhece “a feição específica da matéria social brasileira” (2007, p. 115) entranhada nas formas da narrativa a partir de um antagonismo peculiar, não abrandado, mas, antes, nuclearmente violento, manifestado no domínio das rixas pessoais vingativas, nas quais, à “diferença do antagonismo absoluto do romance burguês, encontra-se (...) a multiplicação de disputas por picuinhas” (OTSUKA, 2007, p. 115). Esse antagonismo – assentado em motivos aparentemente banais e sem finalidades para além de si mesmos – define a especificidade da matéria social brasileira no romance, que se afasta do romance burguês europeu, no qual o herói persegue, de forma consciente e com determinação férrea, um objetivo definido; o que irá levá-lo a enfrentar uma sorte de contradições específicas “do individualismo burguês, fundado no princípio de competição do liberalismo econômico” (OTSUKA, 2007, p. 114). Embora se configure inicialmente entre a opressão do Major Vidigal, delegado dos grandes proprietários, e a “vida solta dos pobres” (OTSUKA, 2007, p. 122), o antagonismo predominante no romance de Manuel Antonio de Almeida é aquele que, na realidade histórica, se realiza no interior das próprias classes populares – entre homens livres, escravos forros ou especializados em algum ofício, e posteriormente imigrantes brancos –, os quais, na disputa pelo trabalho (ou pela ausência dele) na sociedade escravista, reproduzem entre si as iniquidades que sofrem da parte dos proprietários. Desse antagonismo rixoso e vingativo entre os pobres não resulta vantagem efetiva para o contendente, que espera somente alcançar “uma supremacia qualquer” (mais imaginária que real) sobre seus pares, dos quais pretende se diferenciar, pois “as vantagens alcançadas nesses conflitos pressupõem a manutenção das iniquidades, e não a sua dissolução” (OTSUKA, 2007, p. 122). Assim, o antagonismo de classes em *Memórias* é sobreposto pelas rixas e vinganças pessoais entre os pobres; e a malandragem, esquadrinhada do ângulo dos elementos específicos da matéria social brasileira que dão fundamento histórico à predominância do espírito rixoso entre os oprimidos – Brasil oitocentista, economia escravista, disputa pelos pouquíssimos espaços de trabalho assalariado, lógica do favor inacessível aos mais pobres, desigualdade brutal articulada à violência dos movimentos de expansão do capitalismo global –, se revela no romance em sua dimensão sombria: um beco sem saída para o pobre, pois a sua “luta pela sobrevivência acaba por contribuir para a reprodução da ordem social que o oprime” (OTSUKA, 2007, p. 122).

Postos de maneira sumária os diferentes argumentos que esbarram no problema do antagonismo de classe nas *Memórias de um sargento de milícias*, voltemos às “Ideias de canário”, para, à luz da discussão sobre o romance, tentar divisar a função exercida pelo antagonismo de classe histórico na narrativa ficcional concentrada no conto de Machado de Assis.

No conto, diferentemente do romance, principalmente do romance de Manuel Antônio de Almeida, não há uma ciranda de personagens que pululam na narrativa

interagindo entre si. Em “Ideias de canário”, há personagens secundários: os amigos completamente incógnitos de Macedo, apenas citados no início do conto, como ouvintes desacreditados do caso extraordinário; o não mencionado condutor do tálburi que, aparentemente, transita autonomamente pelas ruas quase atropelando o personagem-narrador; o dono da loja de belchior, tão morto quanto as “panelas sem tampa” e os “vasos sem nome” (p. 440) que, entre tantas outras quinquilharias, compõem o cemitério de mercadorias; um suposto barbeiro, mencionado pelo dono da loja como o sujeito que lhe havia vendido o canário e uma coleção de navalhas; os dois criados de Macedo, talvez escravos, sem conhecimento científico e sem interesse por pássaros, que existem no conto apenas para cumprir as ordens do senhor; o médico que, sendo a única visita permitida por Macedo adoecido por seu confinamento obsessivo, receita ao doente repouso e mais isolamento (da cidade e do mundo); um amigo em cuja chácara Macedo tem o derradeiro encontro com o canário. Todos eles, como se pode notar por suas atribuições na narrativa, são apenas sombras, figurantes que compõem a ação totalmente centrada no narrador-personagem e no canário. Até o próprio narrador inicial, que abre mão de sua função de narrar atribuindo-a a Macedo, sai de cena, deixando totalmente a sós o narrador-personagem, o canário e o leitor, que acompanha o encontro e o desencontro dessa curiosa relação antagônica. Desse modo, fica reforçado o foco que incide quase exclusivamente sobre Macedo e o canário.

Diferentemente da conformação adotada em *Memórias de um sargento de milícias*, o antagonismo, em “Ideias de canário”, não fica isolado em um único setor da sociedade brasileira claramente identificado ao dos homens livres do século XIX, mas se condensa na relação, isolada do restante do mundo, entre o proprietário, Macedo, e sua propriedade, o canário comprado na loja de belchior. Há um mundo inteiro em torno do par que protagoniza o conto: ruas, lojas, carta ou telegrama urgente, possíveis visitas importantes, o Museu Nacional, o Instituto Histórico, as universidades alemãs, a cidade, o mundo, vizinhos, chacareiros, chácaras belas, arrabaldes, árvores, espaço azul e infinito, com o sol por cima. Entretanto, todo esse mundo exterior é afastado e apenas referido no conto pelo narrador-personagem, que pretende confiná-lo aos limites de sua bucólica *propriedade*: casa com varanda e gaiola branca circular, jardim com repuxo a espirrar água límpida. Nessa configuração do cenário, a pergunta “Que cousa é o mundo?” (p. 442) fica emaranhada na rede de antagonismos entre narrador-personagem e canário: o primeiro entende o mundo definitivamente como proprietário, o segundo, como forma mutável – da escuridão da loja de belchior ao espaço azul e infinito, com o sol por cima. Ao contrário do que possa parecer, a disputa pela definição do mundo não se restringe à batalha pela

interpretação do mundo, mas, sobretudo, diz respeito à possibilidade de *transformá-lo*⁵, negada por Macedo e afirmada pelo canário.

Esse antagonismo é de classe, uma vez que a contraposição entre proprietário e propriedade é indisfarçável na narrativa, mas, como já dissemos anteriormente, tem sua peculiaridade marcada pelo caráter extraordinário do conto, um recurso da sátira empregado por Machado de Assis em alguns de seus contos de forma bastante dinâmica, que vai da proximidade com o fantástico aos elementos de um certo maravilhoso anedótico e fabuloso; basta lembrar a variedade de formas do inverossímil em narrativas como, por exemplo, “O espelho”, “Uma visita de Alcebiades”, “Entre santos”, para não mencionar o próprio *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, narrado do além-túmulo. Todos os elementos inverossímeis, no entanto, operam a serviço do eixo central da sátira, que, no contraste imediato entre fantasia e realidade, flagra contradições reais, que interpelam o leitor em contato com elas. O caráter violento com que a sátira justapõe contradições (LUKÁCS, 2011), no entanto, atua de forma diluída na narrativa machadiana: a violência pinga gota a gota na forma e no enredo, de maneira que, como já dissemos, é engolida pelo leitor sem o seu travo amargo, o que, por um lado, favorece seu efeito na consciência e, por outro, abranda na superfície da obra a rebelião das correntes que atuam na sua profundidade, sem que, com esse abrandamento, se anulem os riscos (de emancipação) para quem mergulha na narrativa.

Mesmo em obras nas quais o extraordinário está ausente e a brutalidade histórica da sociedade desigual está presente, a violência satírica encontra uma versão à primeira vista naturalizada. Pensemos em “Pai contra mãe”, publicado em 1906, um conto em que a escravidão vem à tona, no qual a violência não-escamoteável das torturas sofridas pelos escravos e da caçada a que eram submetidos ao tentarem escapar delas é narrada, na primeira parte do conto, com naturalidade satírica sob a máscara de um narrador-cronista, já que a escravidão ficou no passado (nostálgico para o cronista?) e “levou consigo ofícios e aparelhos” (ASSIS, 2007b, p. 466), que embora grotescos, como a máscara de folha-de-flandres e o ferro ao pescoço, serviam à “ordem social e humana”, que “nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel” (ASSIS, 2007b, p. 466). Logo adiante, o cronista histórico deixa de falar de máscaras para assumir uma delas, a de narrador da história de Candido Neves, um homem livre, que ameaçado pela miséria e, segundo intromissão do narrador, vítima do caiporismo, se lança ao ofício de caçar escravos em fuga, para livrar o filho recém-nascido do destino funesto aventado para a criança por tia Mônica, “amiga de patuscadas” (ASSIS, 2007b, p. 468), mas que vê na roda dos enfeitados a saída para o problema da fome agravado com a chegada do sobrinho-neto. Ao final do conto, Candinho pode ser pai, graças à captura da escrava Arminda, que, sob o terror de

5 Em referência à conhecida formulação de Karl Marx: “Os filósofos só interpretaram o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de transformá-lo”. In: MARX, K. e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 103 [Anexo – Teses sobre Feuerbach].

ser devolvida ao seu senhor, aborta o filho que esperava e é impedida de ser mãe. Assim, mesmo nesse conto tão violento, o movimento satírico é o de justapor imediatamente violência e naturalidade, o que, decididamente, potencializa o amargor do remédio, que nesse caso é (quase) ingerido à força pelo leitor. Entretanto, não há no conto nenhum libelo contra a escravidão, nenhum protesto peremptório contra a miséria dos pobres, mesmo se tratando de uma narrativa cujo introito é, fingidamente, não-ficcional, e cujo entrecho da ficção é atravessado por observações do narrador. Tudo – a falsa crônica histórica justaposta à situação ficcional – é apresentado com naturalidade mascarada de neutralidade histórica. O leitor, pelo movimento satírico, é desafiado a ver de que lado lhe bate o coração diante da fala final do narrador: “Nem todas as crianças vingam” (ASSIS, 2007b, p. 475).

A neutralidade satírica, que confere peculiaridade à violência dos antagonismos na obra machadiana, é aspecto orgânico da fatura e é mais resultado do arranjo compositivo do autor, que fruto direto do narrador, seja ele em primeira ou terceira pessoa. A volubilidade de um narrador como Brás Cubas ou o caráter não-confiável de Bento Santiago só se tornam sensíveis ao leitor avisado porque se apresentam como naturais e compatíveis com o mundo da ordem para o desavisado. Nesse sentido, a nosso ver, não há correspondência entre a atitude do narrador volúvel e não-confiável e a malandragem, que, na obra de Machado, estaria mais no gesto compositivo do autor, com seu negaceio que atrai o leitor para um lado, justamente para fazer-lhe capaz de ver também o outro. Os opostos estão dispostos lado a lado na narrativa à espera de um discernimento novo, não moralista, que vem mais de fora que de dentro, embora os fundamentos necessários ao reconhecimento da dialética entre os contrários estejam entranhados no *alicerce estético* da obra. Nisso, há algo em comum entre *Memórias de um sargento de milícias* e a obra de Machado de Assis, pois “uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco” (CANDIDO, 2015, p. 41). Mas não se trata exclusivamente de uma característica universal da obra de arte satírica, pois a forma que os antagonismos – com o abrandamento da violência pela sátira – assumem na narrativa de Manuel Antônio de Almeida e de Machado, com imensas diferenças, é também algo intimamente relacionado à matéria específica brasileira.

Lukács (2011) reconhece na sátira, especialmente naquela do século XVIII, produzida no período ascendente da burguesia, um teor revolucionário em colisão com os interesses de classe da própria burguesia, que, para se realizarem, precisaram se distanciar cada vez mais decisivamente de qualquer impulso revolucionário. Para o crítico húngaro, a sátira não é um gênero, mas um método criador que mostra uma indisposição irreduzível frente a possibilidade de reconciliação com a sociedade burguesa. Não basta à sátira fustigar impiedosamente as mazelas isoladas da sociedade de classes e seguir aprovando seus

fundamentos; o que faria do combate social concreto presente na sátira uma “revolta ética abstrata do indivíduo contra sua época degenerada e a ‘justificação’ desta revolta [estaria] submetida a uma análise de natureza filosófica” (LUKÁCS, 2011, p. 167). Tampouco é suficiente, para a forma satírica, a configuração desesperada diante da superfície degradante dos fenômenos sociais generalizada para uma condição natural da humanidade, quando, na verdade, é própria do capitalismo; o que deslocaria a crítica social feita pela sátira para a crítica cultural que “não ousa mais abordar os fundamentos econômicos objetivos dos fenômenos que ela combate” (LUKÁCS, 2011, p. 188). Para Lukács, enfim, a sátira constitui uma forma de combate aberto que traz em si o “ódio sagrado” (2011, p. 179) da classe nova em relação àquela que deve ser superada. A despeito do quanto essas reflexões de Lukács possam estar alimentadas pelas circunstâncias históricas de seu tempo, quando, segundo ele mesmo diz, “a história já coloca[va], cada vez mais, a perspectiva de superação do capitalismo” (2011, p. 188), o aspecto revolucionário que Lukács divisa na sátira está fundado na análise das obras satíricas e nos fundamentos objetivos e contraditórios da história, confirmados pela Revolução Francesa (1789), pela Primavera dos povos (1848), pela Comuna de Paris (1871) e pela própria Revolução de Outubro (1917).

Se entendermos como legítimas essas caracterizações lukacsianas para a sátira, como considerar satíricas obras que, como a de Manoel Antonio de Almeida, na perspectiva do ensaio de Candido, e a de Machado de Assis, a partir do que desenvolvemos até aqui, promovem não só o abrandamento da violência pela sátira, mas também a violência satírica abrandada? Como dissemos, essa aparente contradição tem raízes na objetividade da vida social brasileira do século XIX, marcada pela tentativa de disciplinar a anomia reinante, para assim se assemelhar às sociedades estabelecidas, “criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal” (CANDIDO, 2015, p. 42). Um país burguês com economia escravista, que “dava forma mercantil aos bens materiais mas não desenvolvia o trabalho assalariado” e lançava os homens livres e pobres em “um tipo particular de privação ou de semi-exclusão” (SCHWARZ, 2004, p.22), a qual, embora não idêntica à sofrida pelo escravo, não escapava ao arbítrio e ao mando dos proprietários. Um chão histórico onde a violência concreta da escravidão e da pobreza dos homens livres encontrava tradução no “espírito rixoso”, em que “os pobres lutam entre si, a propósito de qualquer motivo, buscando rebaixar o oponente e alcançar uma supremacia compensatória” (OTSUKA, 2007, p. 118), o que, evidentemente, não levava à transformação da realidade, mas a sua repetição e continuidade. Nada, portanto, do “ódio sagrado” revolucionário, e, por outro lado, tudo, fortemente, contaminado de uma violência que não achava caminho para desaguar em uma forma emancipadora.

A ausência de perspectiva revolucionária, mesmo nos moldes da revolução burguesa ocorrida na Europa⁶, conjugada a diversos outros fatores históricos, cavou no chão da realidade nacional veios novos, cuja originalidade impunha novos problemas emaranhados aos velhos, não solucionados. Essa configuração provocava, ainda, a produção de formas estéticas, em certa medida, incharacterísticas, cuja originalidade, no plano complexo da formação da literatura nacional, não se situava na formulação da cor local nem na mera transposição das formas modelares, que não resistiam às condições do ambiente nacional. Nesse conjunto, o romance de Manuel Antônio de Almeida, como aponta Candido, alcançou uma originalidade estética à altura da originalidade dos problemas estruturais. O autor desenvolveu tendências artísticas seminais presentes na dimensão folclórica universal e na difusa produção cômica e satírica (no jornal, na poesia, no desenho e no teatro) do período regencial e dos anos iniciais do Segundo Reinado (CANDIDO, 2015, p. 25), articulando-as a uma percepção justa do ritmo social (dialética ordem e desordem) da vida concreta e historicamente delimitada, internalizado na estrutura da narrativa, que não se limita ao informe documentário, e amplia seu caráter representativo. Os elementos folclóricos e satíricos, como incharacterísticos, têm papel fundamental na configuração dessa originalidade representativa, que também ganha força decisiva pela imparcialidade com que o autor a configura, distanciando-se, assim, do empenho nacionalista e dar cor local.

A sátira malandra, portanto, estabelece um vínculo eficaz entre realidade e ficção. A malandragem, da maneira dialética como vigora em *Memórias de um sargento de milícias*, está afastada do “ódio sagrado” revolucionário, ausente no horizonte histórico imediato, mas alcança o realismo representativo alavancado pelos elementos “brandamente fabulosos” do folclore. Essa brandura fabulosa, que contradiz o ímpeto revolucionário da sátira, se aproxima dela como modo criador, porque “o fator que desencadeia a sátira é, por sua estrutura, qualitativamente diferente da realidade refletida” (LUKÁCS, 2011, p. 176). O distanciamento da realidade produz uma segunda aparência nova e original (“o mundo sem culpa” divisado por Candido no romance?), que, marcada pela “oscilação contínua entre o real e o irreal”, cria uma atmosfera aberta ao inverossímil, no qual, entretanto, “expressa-se imediatamente a profunda verdade das relações em sua totalidade” (LUKÁCS, 2011, p. 177).

Em Machado de Assis, o que era instintivo no romance de Manuel Antonio de Almeida se realiza de forma consciente e madura. Em texto crítico de 1873 sobre a atualidade da literatura no Brasil, Machado (1959) aponta como primeiro traço da literatura brasileira nascente um *instinto de nacionalidade* que se manifesta na necessidade de as formas literárias vestirem-se com “as cores do país” (indianismo e nativismo), atendendo ao empenho dos escritores em criar uma literatura independente e original. A esse instinto

⁶ Esse tema, cuja complexidade não é possível desenvolver aqui, enseja a lembrança da obra de FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

de nacionalidade, marcado pela cor local e pelo empenho na independência, Machado antepõe a consciência de que “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.” (ASSIS, 1959, p.32). Em sua obra ficcional, essa consciência crítica se internaliza progressivamente na composição, que, em 1881, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, se mostrará refratária tanto à perspectiva de que a matéria brasileira se limitaria ao assunto (cor local), quanto à moda naturalista, sociologizante. Como percebe Roger Bastide (2002–2003), se, em 1875 (ano de publicação dos poemas de *Americanas*), o poeta Machado de Assis ainda descrevia a paisagem local nas formas do convencionalismo romântico, como romancista, Machado foi se afastando deliberadamente do paisagismo nativista, que passou a ser encarado por ele como visão exótica do país “como perspectiva de fora para dentro, à maneira dos estrangeiros, que se interessam sobretudo pelo pitoresco” (CANDIDO, 2004, p. 117). No romance machadiano, a paisagem brasileira não é um quadro ilustrativo e estanque da realidade nacional, mas adquire função ativa na ação e significado próprio na composição; assim o mar é internalizado em *Dom Casmurro* com suas “ondas que vêm morrer em cada linha, deixando sobre cada palavra flocos de espuma, canções noturnas. [O mar] Não está somente nos olhos de Capitu (...) mas liga ainda, com a sua branca orla, suas linhas sinuosas, todas as partes do romance” (BASTIDE, 2002–2003, p. 201).

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o empenho romântico em busca da independência literária também é satirizado, superado e, paradoxalmente, realizado, mas de forma claramente não empenhada. Isso ganha evidência quando a imparcialidade deliberada do autor chega ao ponto de delegar a narrativa para um narrador inteiramente parcial, que é satirizado pelo arranjo da composição, desmascarando-se, assim, o caráter dependente do país, ainda sem maioria efetiva. Na obra madura de Machado de Assis, uma galeria de proprietários (de bens mercantis e da própria narrativa) é desmascarada, não com a brandura fabulosa, mas realista, de *Memórias de um sargento de milícias*, mas, sim, com a *diluição*, pela sátira, da brutalidade social – a violência de que se orgulham os proprietários, exercida por eles como um projeto nacional, e a violência humilhada das classes populares: a vingança, a rixa, uma supremacia qualquer e, algumas vezes, a resistência, embora sem um projeto comum efetivo⁷. Tal violência é diluída na composição

7 Penso, aqui, em personagens machadianos como os agregados dependentes do favor; os dobrados, pelas circunstâncias, ao arbítrio dos mandatários; o escravo Prudêncio, já adulto, condenado a repetir com outro, infeliz como ele, o “Cala a boca, besta!”, que ouviu em criança da boca de seu “sinhozinho”, quando reclamava das dores de servir de “cavalinho” para o filho do senhor; o criado de Brás Cubas, que, pelo “orgulho da servilidade”, se exibia na janela-vitrine da rica sala de seu patrão para mostrar que não era *criado de qualquer*. Mas penso também em Eugênia, a bela moça – filha natural, remediada e coxa –, que contraria as expectativas de proprietário do jovem Cubas ao passar por ele, cumprimentá-lo “com a ponta do chicote”, mas sem voltar a cabeça para olhá-lo, como ele supunha que deveria acontecer; já na velhice de ambos, Brás Cubas teve que cumprimentá-la, “como faria à esposa de um capitalista”, quando a encontrou pobre e vivendo em um cortiço no qual ele foi para distribuir esmolas, e Eugênia, de cabeça erguida, fitou-o “com muita dignidade”, fazendo-o compreender que não receberia esmolas da sua algibeira.

de uma sátira malandra, que, assentada no jocoso grotesco ou no inverossímil, “figura a doença deste sistema [social], que o condena a uma morte próxima” (LUKÁCS, 2011, p. 182).

Em “Ideias de canário”, a composição satírica resulta da oscilação entre a motivação realista (Macedo, o mundo ordinário, verossímil) e a motivação fantasiosa (o canário, o mundo extraordinário, inverossímil), reforçada pelo fato de que o autor organiza a narrativa de forma a não cancelar uma motivação em detrimento da outra. Entretanto, se por um lado Macedo tem o privilégio de proprietário da narrativa, como narrador-personagem, o canário parece compartilhar da astúcia compositiva do autor, como se nele ficasse conformado o triunfo do arranjo de efeito realista e representativo produzido pela ação criativa do autor. Isso ganha reforço pelo fato de que, ao final da disputa que se instaura no conto, o canário acaba por triunfar, mas o seu triunfo, como o do método criador da sátira machadiana, se dá por meio da burla e, não, por uma tomada de partido explícita do componente da realidade social que deve ser superado e que, na narrativa, termina desmascarado, sem uma fundamentação evidente e sem justificativas moralizantes. É no balanço entre real e burla que a sátira machadiana, nesse conto, é brasileira e pode alcançar o efeito realista da sátira revolucionária num país sem horizonte revolucionário imediato, como o Brasil do século XIX (para ficarmos no âmbito da delimitação histórica estrita), pois “a sátira pode ser efetivamente elevada a forma quando a simples possibilidade do objeto da representação satírica é suficiente para *desmascarar* o sistema figurado e revelar a sua essência real” (LUKÁCS, 2011, p. 174, *grifo do autor*).

3. O triunfo do canário e o mundo sem culpa

Para pensar o triunfo malandro do canário no conto, vale a pena voltar à “Dialética da malandragem”, nos aproximando um pouco de sua parcela crítica mais instigante, polêmica e ousada: “O mundo sem culpa”. Candido reconhece no romance de Manuel Antônio de Almeida a criação de um universo “liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão”, onde prevalece, entre os personagens e do autor para com eles, “uma visão muito tolerante, quase amena” (2015, p.40), pois, se, no mundo constituído na obra, “todos têm pecados, ninguém merece censura” (2015, p. 40). Essa figuração diverge daquela predominante no período romântico, empenhada na missão civilizadora, com seu quinhão de mutilação “das formas espontâneas da vida social” (2015, p. 42). Em *Memórias de um sargento de milícias*, a dissolução dos polos extremos, que perdem a sua rigidez e adquirem maleabilidade, instaura “uma espécie de terra-de-ninguém moral” e retira “o significado da lei e da ordem” (2015, p. 44). Divergindo, assim, “do superego habitual de nossa novelística”, o romance opera uma desmistificação da ideologia dominante e se aproxima “das formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo” (2015, p. 42).

Por essa razão, Candido considera o livro de Manuel Antônio de Almeida como o único do período “que não exprime uma visão de classe dominante” (2015, p. 44). Aberto às inspirações do ritmo popular, o autor trouxe para o interior da obra, escrita em tom coloquial, uma “sabedoria irreverente” (2015, p. 44), que se mostra mais desmistificadora que as narrativas românticas empenhadas na crítica social, como ocorre, por exemplo, em *Senhora*, em que o estilo de José de Alencar

acaba fechando a porta ao senso da realidade, porque tende à linguagem convencional de um grupo restrito, comprometido com uma certa visão do mundo; e ao fazê-lo, sofre o peso da sua data, fica preso demais às contingências do momento e da camada social, impedindo que os fatos descritos adquiram generalidade bastante para se tornarem convincentes. Já a linguagem de Manuel Antônio, desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário –, que tende a matar lugar e tempo, *pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos*. (CANDIDO, 2015, p. 44, *grifos meus*)

O potencial desmistificador da sátira popular, capaz de “ultrapassar as fronteiras dos grupos sociais”, não deixa de evocar uma perspectiva de superação da sociedade de classes (algo que Candido não diz explicitamente), que, ao se efetivar pela configuração e pela ação viva no romance, recupera a força dessa perspectiva histórica – esvaziada pelo mecanicismo que a toma como uma reivindicação normativa ou como um componente ideológico, puramente conceitual e abstrato. Essa perspectiva ganha concretude na vida popular conformada pela sátira, que “foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares” (2015, p. 45). A irreverência e a amoralidade populares se ligam à astúcia e à malandragem, cujas raízes folclóricas são simultaneamente universais – associadas à figura do *trickster*⁸ (2015, p. 23) – e locais, encontradas na astúcia encarnada em “heróis populares, como Pedro Malasarte” (2015, p. 23). Essa irreverência amoral da malandragem é, ao mesmo tempo, forma folclórica e elemento presente, entre outros, na vida popular. Na sua configuração local e periférica, ela pode parecer um sinal de inferioridade “ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas”⁹, mas, como afirma Candido, ela pode ser uma espécie contraditória de vantagem brasileira por facilitar “a nossa inserção num mundo eventualmente aberto” (2015, p. 45). Um mundo que é

8 No folclore, o *trickster* é um deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças e desobedece regras e normas de comportamento socialmente estabelecidos. V. “O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*” (QUEIROZ, 1991, p. 93–107).

9 Nessa parte do texto, Candido (2015, p. 43), para demarcar diferenças entre a formação histórica da sociedade americana fortemente puritana e a flexibilidade – incoerente e fragmentária – da brasileira, faz uma breve referência ao romance de Nathanael Hawthorne, *A letra escarlata*, como antípoda da sociedade flexível configurada em *Memórias de um sargento de milícias*. Para Schwarz, essa oposição entre as duas nações constitui “um tempo morto da dialética”, pois, “diante da extraordinária unificação do mundo contemporâneo sob a égide do capital (...), aquela comunidade das nações é um conceito recuado da experiência histórica disponível” (2006, p. 153).

prefigurado nas *Memórias de um sargento de milícias* como universo sem culpa, onde “entrevemos o *contorno* de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia” (2015, p. 45, *grifo meu*).

Em seu texto sobre “Dialética da malandragem”, Roberto Schwarz (2006, p. 151–155) questiona o fato de Antonio Candido retomar a dimensão folclórica, tratada nos tópicos iniciais do ensaio, para finalizá-lo com “O mundo sem culpa”, no qual a peculiaridade da obra é caracterizada pela contaminação recíproca entre “a universalidade incaracterística e conformista da sabedoria popular”, que “evapora muito do realismo do livro”, e o realismo, “que dá concreção social aos padrões muito genéricos do folclore” (SCHWARZ, 2006, p. 151). A questão posta por Schwarz é a de que esse equilíbrio entre o ritmo a-histórico e o histórico não é interpretado historicamente nesse momento final do ensaio de Candido, quando folclore e história, que se equiparam no romance, passam a ser equiparados também na leitura crítica do ensaio. Portanto, para Candido, a história “não é o chão prioritário de tudo, sobre o qual se deva interpretar inclusive o que lhe pretenda escapar” (SCHWARZ, 2006, p. 151). Se, de fato, nada pode estar fora da história, até mesmo as formas incaracterísticas, por que formas fantasiosas ou folclóricas não seriam históricas? Sem desconsiderar esse pressuposto, Schwarz afirma que é a forma mesma quem traça o horizonte ao qual ela diz respeito. Diante disso, poderíamos dizer, se entendemos bem, que a história está no interior da forma estética e é essa mesma forma quem estabelece os limites e os contornos que definem a matéria social a que obra enforma. A questão é que, para a “*interpretação literária, o que está em jogo é o horizonte a que se refere a forma*” (*grifos do autor*), isto é, no ato da interpretação, é preciso reconhecer na obra os traços que definem *a qual* objetividade histórica a literatura dá forma. Mas o traçado do horizonte pela forma é feito “em papel transparente, que o crítico irá colocar e ler sobre o mapa de ideias que confeccionou para a ocasião” (SCHWARZ, 2006, p. 153). A exposição crítica dialética, então, reclama o movimento de “nomear a forma *em termos da história extraliterária e falar da história* nos termos que a forma literária propiciou”; essa dialética fica bloqueada no ensaio de Candido, uma vez que, embora o sentido histórico da ordem e da desordem reste estabelecido, ele não recebe seu “nome próprio” nessa “polaridade *historicamente* descomprometida” (SCHWARZ, 2006, p. 154, *grifos meus*).

Quando caracteriza o mundo sem culpa de *Memórias de um sargento de milícias*, com seus elementos brandamente fabulosos, sua atmosfera de relaxamento das tensões, seu “ar de facilidade” e sua “visão folgada dos costumes”, Candido afirma que a *coincidência* entre essa sociedade instituída no romance e as determinações histórico-sociais da realidade em que ele foi produzido, de certa maneira, importa menos que o “discernimento coerente do modo de ser dos homens” (2015, p. 41) resultante dessa figuração. Essa afirmação diz muito do método crítico de Antonio Candido, de sua

concepção de literatura e de história. A noção de redução estrutural, já mencionada neste texto em rodapé, indica qual o movimento do trabalho crítico de Candido. Talvez, o “chão prioritário” do crítico diante do texto literário não seja, em primeiro plano, a história, mas, antes, a *função* que os elementos extraliterários da realidade social historicamente localizada exercem no conjunto da obra ao serem infundidos no interior da composição. O foco na *função* parece sugerir uma mobilidade, pois um mesmo elemento da realidade pode atuar de maneira variada no funcionamento interno da estrutura de diferentes obras; além disso, sua maneira de ser no mundo da obra pode divergir da sua forma imediata na vida social, como ocorre na sátira, no fantástico, no maravilhoso; o que muitas vezes tem um efeito desfetichizante, considerando-se o grau de fetichização da vida na sociedade capitalista. Os dados de realidade estão na obra *para* atuar no processo de constituição da estrutura literária, sua finalidade primeira, sob a ação criativa do autor, é a fatura da obra. No momento da criação estética, tudo se submete ao processo de elaboração de um objeto artístico que ainda não existia, e os elementos externos à obra passam a existir em função dela e, não, ela imediatamente em função deles. Essa ação criativa também demanda um grau de liberdade e autonomia do mundo real, pelo qual a atividade artística reorganiza os dados reais em formas de existir novas e lhes dá uma aparência que pode se aproximar mais ou menos do mundo de onde saíram, podendo inclusive se afastar dele, constituindo-se como uma espécie de *reflexo sem original*¹⁰, o que, aliás, caracteriza o reflexo artístico da realidade bem sucedido. Se considerarmos o potencial transgressor da criação artística, a divergência entre as formas históricas e as artísticas pode ser ainda mais incisiva. Os elementos históricos, sociais, econômicos (e também psicológicos, filosóficos, religiosos, mágicos, folclóricos etc. que são também socio-históricos), no trânsito da realidade exterior para o mundo literário, ganham nomes diferentes dos originais ou podem receber os mesmos nomes que, no entanto, passam a nomear objetos já transfigurados, de maneira que, para nomeá-los, o crítico precisa perguntar ao conjunto vivo e dinâmico da obra: “o que me diz este livro *hoje?*” (SCHWARZ, 2006, p. 155, *grifo meu*). A resposta, se vier efetivamente do livro, trará de volta ao leitor não exatamente os dados reais ativos na obra, mas uma inteligibilidade histórica acrescida a eles pela invenção de um mundo sensível que não é real, mas que pode dar ao leitor o sentido da realidade, o “discernimento coerente do modo de ser dos homens” entre si e com o mundo; modo que é sempre contraditório e mutável, que é história.

Essa dimensão histórica em sentido forte e dialético aparece sem alarde, mas de maneira justa e depurada, na comparação que Candido estabelece entre *Senhora* e *Memórias de um sargento de milícias*, citada anteriormente (CANDIDO, 2015, p. 44–45). A forma estética combina em seu interior, de modo variado e artístico, as determinações histórico-sociais particulares (específicas de um tempo, de um lugar, de uma classe e de circunstâncias determinadas) ao andamento mais geral, amplo e universal da ação dos

¹⁰ A expressão é de Miguel Vedda.

seres humanos entre si e sobre o mundo, no longo curso da história natural e social em que se desdobra, contraditoriamente, a formação do sujeito em sua dialética com o objeto. Na criação literária, essa dialética histórica se apresenta nas formas sensíveis, que alcançam efetividade estética quando o autor “não fica preso demais às contingências do momento e da camada social” (como em *Senhora*), mas, ao contrário, leva o contingente a adquirir a generalidade necessária para ultrapassar “a fronteira dos grupos”. No caso concreto de *Memórias de um sargento de milícias*, isso ocorre graças à função exercida pelos dados históricos quando mergulhados “no fluido do populário, que tende a matar lugar e tempo”. Assim, esse romance alarga os limites contingentes do presente ao traçar os contornos de um horizonte de futuro histórico latente nas formas sociais e tornado sensível na forma da narrativa, que, como lembra Candido, se inicia com uma expressão – “Era no tempo do rei” – emprestada dos contos de fadas, os quais também “não reproduziam a ideologia burguesa (...), mas representavam um mundo em que as possibilidades de realização humana vão além do *horizonte* da sociedade de classes” (VEDDA, 2010, p. 5, tradução e *grifo* meus). O efeito realista da obra, portanto, não espera somente pela interpretação histórica, mas também protesta pela transformação da história, revelando o quanto a natureza inventiva e criativa da *poiesis* é imprescindível para a efetivação da *mimesis*. Talvez por isso, Candido termine seu ensaio dando um *nome próprio* ao romance de Manuel Antônio de Almeida – “fábula realista” (CANDIDO, 2015, p. 46), nome que, a nosso ver, responde, no plano da teoria, à continuidade de uma “construção historiográfica ampla” e, no “plano da consciência social espontânea”, ao entroncamento “na ideologia viva” (SCHWARZ, 2006, p. 153).

O triunfo do nosso canário falante sobre o seu proprietário Macedo também parece resultar de fatura estética semelhante. Se a composição do narrador–personagem traz em si muitos traços das determinações histórico–sociais – trata–se de um cidadão que ocupa no mundo da ordem um lugar ao sol: ornitólogo e proprietário –, a composição do canário lança mão de elementos das narrativas fabulosas, que extrapolam as leis e a ordem dos bem postos no mundo. Na configuração do canário, para além do fato – significativo – de que ele se constitui inicialmente como componente do mundo natural transformado em mercadoria pela engrenagem mercantil, nada mais há que ligue o pássaro a uma concretude histórica determinada, daí também que ele não se configure como uma alegoria, mas sim como um personagem de fato. Mas trata–se de um personagem incharacterístico, que, embora sendo efetivamente um pássaro, age, pensa e fala com o narrador–personagem. A forma da sua ação no conto é a astúcia, que traz a desordem ao mundo bem ordenado de Macedo, lembrando as formas zoomórficas do *trickster* no folclore universal. Essa composição do personagem, à luz da “Dialética da malandragem”, consideradas as significativas diferenças entre as duas obras, já tratadas aqui (romance e conto; configuração mais ampla e configuração mais concentrada; narrador em terceira pessoa e narrador–personagem; perspectivas de cada um dos autores frente à composição

etc.), pode nos fazer compreender o efeito realista do conto, alcançado pela extrapolação da realidade que conduz ao que há de essencial nas formas sociais e estéticas ligadas à figura do malandro, que pode, talvez, também dar nome de família, nos termos de sua genealogia estética e histórica, ao nosso canário.

O triunfo do canário na relação com seu proprietário está intimamente ligado à sua caracterização como incaracterístico, extraordinário e astuto, mas também ao arranjo formal da ação, que confere certo relaxamento ou frouxidão ao confronto entre o canário e o narrador–personagem. Confronto desenvolvido fora do terreno do combate aberto, pois é solucionado pela astúcia do primeiro em relação ao segundo, o que se justifica, na coerência interna à obra, pela discrepância entre ambos: a situação vantajosa do proprietário e ornitólogo sobre o canário, sua propriedade e seu objeto de estudo. Tendo, de saída, *menos*, em relação ao *mais* que o narrador–personagem acumula no plano do conto ligado aos dados de realidade, o canário só poderá inverter a vantagem inicial do proprietário graças à astúcia e à contaminação entre o ordinário e o extraordinário que estrutura a narrativa.

O “caso extraordinário” (p. 440) que é narrado no conto retoma alguns elementos formais advindos dos contos de fadas: o relaxamento da tensão, a leveza que permite ao leitor encontrar uma realidade imensamente diversa da sua, sem que ela lhe cause o estranhamento perturbador que ocorre, por exemplo, no fantástico. Esse relativo distanciamento da realidade, que é absoluto no mundo mágico do conto de fadas, faz ecoar longinquamente (mas com efeito realista), em “Ideias de canário”, algo que parece ser o mais essencial nos autênticos contos de fadas: “a consciência de que a realidade – tanto a empírica como a metafísica – em que vivemos *não é a única possível*, senão uma entre as ilimitadamente *variadas* realidades imagináveis (...) com isso se supera de pronto o fato de que sintamos nossa realidade como uma *prisão*” (LUKÁCS, 2020, p. 8, tradução e *grifos meus*).¹¹ Também no trecho do conto de Machado de Assis, encontramos motivos que evocam os contos de fadas, pois a consciência do caráter mutável e variado da realidade pode se tornar sensível para o leitor no enredo, que narra tanto a gradativa transformação das definições de mundo do canário, baseadas em sua condição material concreta no interior do mundo da narrativa, quanto a *libertação* do pássaro falante, que, inicialmente *preso* na velha gaiola da loja de belchior, alcança o “espaço infinito e azul, com o sol por cima”, o lugar mais adequado para a realização plena do modo de ser natural de um pássaro.

¹¹ Nas citações do texto de György Lukács – “Siete cuentos maravillosos” –, as páginas indicadas correspondem ao texto original da tradução do alemão para o espanhol feita por Francisco García Chicote, anterior à sua publicação nesta mesma edição da *Cerrados* (2020), uma vez que as citações aqui presentes foram feitas quando a tradução ainda se encontrava em processo de publicação. Todas as citações são traduzidas para o português por mim, a partir dessa tradução de Chicote do ensaio de Lukács, de 1918, sobre a obra de Béla Bálasz, *Siete cuentos maravillosos*.

Segundo Lukács, nos contos de fadas, a *libertação* abre o horizonte de “uma satisfação completa do ser”, de “um mundo redimido” (sem culpa?). Por essa razão, “a realidade do mundo do conto maravilhoso não pode ter *nenhuma realidade no sentido do modo em que, sem exceção, representam a realidade todas as outras formas literárias*” (2020, p. 8, *grifos meus*). Entretanto, diante desse horizonte aberto pelos contos maravilhosos, “o caráter privilegiado da nossa [realidade] recebe então um novo acento: o acento da eleição; nossa realidade então já não pode ser mais um cárcere para nós” (2020, p. 8). Assim, também, tudo o que está dado em nossa realidade pode passar a ser compreendido como de fato é: resultado de nossas escolhas e ações diante das encruzilhadas históricas. Sendo assim, o sentido da libertação e da redenção nos contos maravilhosos – a possibilidade de ver o mundo como resultado de nossas próprias eleições e não como algo que resulta de uma necessidade transcendente vinda do alto – constitui “o distante pano de fundo e fechamento de *toda obra de arte*” (2020, p. 8, *grifos meus*). Dessa forma, esse efeito realista dos contos maravilhosos, nos quais não pode haver realidade, logra estar presente em textos literários que de modo algum podem ser considerados contos de fadas¹², como “Ideias de canário” e *Memórias de um sargento de milícias*, mas que são capazes de encantar e provocar críticos e leitores exatamente quando pisam no terreno que diverge da realidade imediata sem saída e sem horizonte.

E o que podem nos dizer hoje – em tempos hostis – esses elementos divergentes do real imediato, como o triunfo do canário e o mundo sem culpa? Lukács, ao falar dos contos maravilhosos, pergunta: “Por que é inerente a eles uma profunda e verdadeira objetividade, que (...) nos faz pressentir – precisamente por meio de sua transformação em pura superfície desprovida de realidade – movimentos de um sentido último, mais profundo que todo o oculto?” (2020, p. 8–9). A resposta do jovem Lukács, em 1918, é a de que, quando a possibilidade de eleição é apenas uma aparência, estamos em tempos de crise, e é preciso considerar que as possibilidades e os rumos que temos diante de nós são sempre os da nossa realidade; independentemente do caminho trilhado, ele jamais nos levaria para fora de nossa realidade. Entretanto, uma crise envolve um rearranjo da realidade, o que, segundo o crítico, provoca um relaxamento das suas formas enrijecidas e dormentes. Tal situação concreta atribui novamente aos contos maravilhosos sua real importância para aqueles a quem compete viver os momentos de crise, pois neles estão em relevo as possibilidades de uma realidade que pode se tornar nossa (2020, p. 10).

Em “Emancipación humana y ‘felicidad no disciplinada’. Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas”, Miguel Vedda (2010)¹³ estuda a importância dos contos de fadas (*Märchen*), como potencial emancipador, na obra de intelectuais marxistas como György

¹² De acordo com Lukács: “Uma parte considerável dos contos maravilhosos que existem de fato não são, porém, contos maravilhosos puros. Há entre eles numerosos mitos, lendas, etc., e até mesmo aqueles cujos motivos contêm algo realmente maravilhoso são raramente autênticos contos maravilhosos de cima a baixo, frequentemente; na maioria das vezes trata-se mais de uma elaboração romanesca ou própria da novela de motivos do conto maravilhoso” (LUKÁCS, 2020, p. 11).

¹³ Todas as citações desse texto de Miguel Vedda foram traduzidas por mim do espanhol para o português.

Lukács, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer e, especialmente, Walter Benjamin; todos intelectuais que, como se sabe, testemunharam a ascensão do nazifascismo, à qual reagiram e da qual foram alvo. Para tentar avançar um pouco mais na compreensão da *atualidade* do triunfo do canário falante de Machado de Assis, julgamos importante também considerar, mesmo que de forma breve e a partir de uma resenha do texto de Vedda (2010), as reflexões sobre os contos de fadas realizadas por Bloch, Kracauer e Benjamin, concentrando-nos na *oposição*, sublinhada por esses intelectuais, entre o *conto maravilhoso* e o *mito*, estabelecida por meio da *astúcia*.

O interesse destacado pelos contos de fadas é recorrente na obra de Ernst Bloch (VEDDA, 2010, p. 3–5) e tem lugar também em seu *Princípio esperança*, escrito entre 1938 e 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos em função da hostilidade fascista à razão (e aos judeus, comunistas etc.). Bloch contrapõe a força revolucionária divisada por ele nos contos maravilhosos – sua tendência à liberdade e à superação das barreiras naturais – aos limites estreitos do mito, pois, enquanto nos primeiros os personagens assumem um caráter ativo, no segundo predomina uma atitude passiva diante de potências superiores. As diferenças entre o conto maravilhoso e o mito podem sugerir, equivocadamente, que os contos de fadas são uma forma inferior do mito, um mito menor, diminuído; quando na verdade, segundo Bloch, eles trazem em si uma dimensão do mito *aprisionada* “pelo despotismo feudal da saga¹⁴” (VEDDA, 2010, p. 4). Tal dimensão é a configuração popular e ativa dos personagens dos contos de fadas, que se sublevam frente a sua condição de despossuídos, o que faz do *Märchen*, para Bloch, uma “ilustração *avant la lettre*” (VEDDA, 2010, p. 4), que não se sustenta em fórmulas abstratas e, sim, na astúcia dos oprimidos. Nos contos de fadas encontramos a narrativa de uma “história bélica infantil da astúcia e da luz contra as potências míticas”, que “termina como conto maravilhoso da felicidade humana, ou da existência enquanto felicidade” (BLOCH *apud* VEDDA, 2010, p. 4). Bloch reconhece no herói dos contos de fadas um traço chapliniano: o heroísmo de raiz popular dos débeis, anônimos e plebeus, que, pela astúcia e pela rebeldia, intentam modificar a ordem vigente. Bloch rejeita toda tentativa reacionária de reduzir os gêneros populares a um “devaneio evasivo”. O crítico encara-os, não, como uma forma de escape da realidade, mas como forma genuína que oferece, antes, uma incitação à ação, como uma brecha por onde os débeis, com o valor próprio da inteligência do astuto – que é “a parte humana do débil” –, podem deslizar vitoriosamente “contra robustos senhores” (BLOCH *apud* VEDDA, 2010, p. 5).

14 Para Bloch, os contos de fadas divergem também da saga (lenda poética referente às tradições heroicas e mitológicas da antiga Escandinávia), que legitima o poderio dos senhores, revalidando “a eficácia de um destino que domina os homens como uma potência inelutável” (VEDDA, 2010, p. 4).

Na obra de Siegfried Kracauer (VEDDA, 2010, p. 5–7), a oposição entre os contos e o mito é associada à defesa radical¹⁵ da Ilustração como combate histórico contra as potências míticas. Em *O ornamento da massa*, de 1927, o processo histórico é expresso nos termos de uma luta da razão contra as forças naturais, confirmadas em sua onipotência pelo pensamento mitológico, de cujo despotismo o homem só pode ser libertado com o desenvolvimento autônomo da razão (VEDDA, 2010, p. 6), uma vez que a exploração ilimitada da natureza não se mostrou capaz, por si mesma, de operar tal libertação. Para Kracauer, os contos de fadas não são histórias maravilhosas, mas expõem o “maravilhoso advento da justiça” (KRACAUER, *apud* VEDDA, 2010, p.6), na medida em que antecipam em seu interior o reino do racional, ao mostrarem, em épocas anteriores da história, como “a mera natureza era superada em função do triunfo da verdade” (VEDDA, 2010, p. 6). A vinculação entre o *Märchen* e a razão explica o fato de que, no período da ascensão burguesa, os contos maravilhosos, como *As mil e uma noites*, tenham voltado a receber significativa atenção na França da Ilustração, exatamente no momento em que os “poderes naturais” da igreja, da monarquia e do regime feudal são duramente questionados. Assim, o fato de a razão do século XVIII reconhecer suas semelhanças com os contos maravilhosos tem sentido histórico profundo e, dessa forma, para Kracauer, o desencadeamento das revoluções burguesas deve-se à racionalidade de um pensamento emancipador vindo, em parte, dos contos de fadas. Kracauer também sublinha a astúcia com que os heróis dos contos de fadas derrotam as potências míticas e associa essa astúcia à função que os intelectuais do período (1931) deveriam exercer: empregar todas as suas armas para demolir o mitológico e todos os seus conceitos fossilizados. No conto maravilhoso se anula o domínio do mitológico contra o qual se rebelaram “os grandes ilustrados da história”. Dessa forma, o intelecto deverá atacar e expor ao “ridículo as potências que velam a imagem humana, até que os homens encontrem, finalmente, a si mesmos” (KRACAUER *apud* VEDDA, 2010, p. 6–7).

Quanto às reflexões de Walter Benjamin acerca dos contos de fadas, a que o ensaio de Vedda¹⁶ (2010, p. 7–13) se dedica mais detalhadamente, a oposição entre o conto maravilhoso e o mito está intimamente relacionada ao interesse pelo tema da infância, demonstrado, não só, mas especialmente, nas obras do exílio de Benjamin provocado pela perseguição nazifascista: *Crônica de Berlin, Infância em Berlim por volta de 1900*, e também o projeto sobre *As passagens de Paris*. De acordo com Vedda (2010, p. 7),

15 Ainda que essa radicalidade na defesa das Luzes tenha sido abalada posteriormente com a ascensão do fascismo, no entanto, entre a segunda parte dos anos vinte e a primeira dos anos trinta, a eficácia emancipadora da razão se constitui como fundamento para Kracauer pensar os contos de fada (VEDDA, 2010, p. 6).

16 Em seu texto, Vedda faz uma exposição que considera o encadeamento do pensamento benjaminiano acerca dos contos de fada ao longo do conjunto de sua obra, assinalando vários dos ensaios do autor que, no percurso da totalidade das obras de Benjamin, articulam-se ao tema dos contos de fadas. Em virtude da especificidade de nossa análise, voltada para a relação entre sátira e malandragem no conto “Ideias de canário”, bem como pelos limites de espaço deste artigo, não nos foi possível evidenciar, na resenha que fazemos da análise de Vedda, esse aspecto importante e decisivo do ensaio, que, no entanto, pode ser acessado pela leitura integral do texto referenciado: VEDDA, 2010, p. 1–13.

Benjamin via no passado histórico de Berlim e de Paris “formas originárias – infantis – de seu próprio presente, marcado pela expansão do fascismo”. Trata-se de “interpretar o século XIX como um sonho infantil que aguarda a interpretação por parte do ‘adulto’ século XX”, no sentido da citação de Michelet presente na própria obra de Benjamin: “Cada época sonha a seguinte” (2010, p. 7). E no sonho, que aguarda secretamente o despertar, o sonhador “se entrega à morte somente até novo aviso, espera com *astúcia* o segundo em que *escapará de suas garras*” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 7, *grifos meus*). O sentido histórico de libertação contido no termo *astúcia* é ratificado por Benjamin na afirmação de que a libertação de uma época apresenta a mesma estrutura do despertar de um sonho, que é regida pela *astúcia*: “Com *astúcia*, não sem ela, nos libertamos do âmbito do sonho. Mas há também uma falsa libertação; cujo signo é a violência” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 8).

Essa *astúcia* se liga à reflexão benjaminiana sobre o mito, que, logo de início, salienta a diferença entre direito e justiça, calcada no fato de que o primeiro só poderia encontrar fundamentação no mundo mítico. Benjamin contrapõe a violência mítica – “fundadora do direito” – a uma “justiça vindoura”, que advirá do “campo da política” e “do profano” (VEDDA, 2010, p. 8). O crítico marxista refuta a existência da libertação idealista do mito e afirma o caráter materialista da libertação: “enquanto existir ainda um mendigo, seguirá existindo o mito”. Tampouco pode vir do direito, enquanto lei mítica, o enfrentamento do destino pétreo imposto pelo mito, pois, já na tragédia antiga, somente “o homem pagão percebe que é melhor que seus deuses, embora este conhecimento quite-lhe a palavra e ele permaneça mudo” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 8–9). Para Benjamin, o conto maravilhoso é uma tentativa de libertação do mito. Tal libertação se manifesta na soberania infantil em relação à matéria dos contos de fadas. Da mesma forma com que recompõem os resíduos de objetos que já não têm mais funcionalidade e estabelecem entre eles uma “relação subitamente nova”, as crianças, com os resíduos dos contos de fadas, constroem um mundo próprio que expressa “uma *promesse de bonheur*: a antecipação de um futuro no qual as coisas estarão livres da utilidade” (VEDDA, 2010, p. 10). Nesse mundo se apresenta a prefiguração de um “apaziguamento utópico entre homem e natureza”, pelo qual o destino mítico e a “despótica natureza acorrentada pelo mito” são superados pela *astúcia* do herói que “burla e dá as costas às potências de um universo regido pela culpa e pelo castigo” (VEDDA, 2010, p. 11–12).

A força libertadora dos contos de fadas contra o mito é histórica, uma vez que neles se encontra, ainda hoje, “um testemunho das primeiras estratégias que a humanidade encontrou para livrar-se do pesadelo que o mito lhe havia imposto” (VEDDA, 2010, p. 12). Na perspectiva de Benjamin, tais estratégias consistem em: descobrir, no passado mitificado, a infância da humanidade, cujo destino passa a ser o de libertar-se do mito para tornar-se adulta; divisar, na natureza mítica, a cumplicidade desta com o homem – pois, quando os animais figurados no maravilhoso ajudam uma criança, vê-se “que a

natureza está submetida ao mito, mas preferiria associar-se ao homem”; esperar, no sonho, o momento em que, com astúcia, o “despertar vindouro se levante como o cavalo de madeira dos gregos na Troia do sonho” (BENJAMIN *apud* VEDDA, 2010, p. 11 e 10, respectivamente). Assim, Benjamin, ao tratar dos contos de fadas, também recorre à astúcia necessária para enfrentar “os novos mitos que dominam a sociedade industrial¹⁷, de um modo parecido a como o herói épico procurava, com sua astúcia, cindir o poderio da natureza mítica” (VEDDA, 2010, p. 10).

Todas essas reflexões de críticos marxistas acerca da astúcia dos contos de fadas contra a violência mítica podem nos ajudar a entender, em um quadro mais amplo, que inclui também a realidade brasileira, a aparição, com efeito realista, do canário machadiano e do mundo sem culpa de Manoel Antônio de Almeida. A liberdade no céu azul infinito, que é o triunfo do canário, assim como o mundo sem males definitivos ou irremediáveis de *Memórias de um sargento de milícias* têm uma forte dimensão histórica, que se entronca na luta universal contra as potências míticas, com as quais os problemas reais da sociedade brasileira estão, talvez mais do que nunca, relacionados. Obras como essas dão testemunho do quanto a literatura brasileira, no percurso penoso de se tornar ela mesma¹⁸, converge com a literatura universal no que há, nelas, de mais vivo: a luta popular e humana contra a des-razão mítica que encobre a humanidade do homem e o aliena de suas próprias forças essenciais. Nessa perspectiva, na malandragem do canário e da pequena sociedade do romance não está configurado um “devaneio evasivo” que pretende escapar da realidade, nem formas fantasiosas a-históricas e já extintas ou completamente integradas às formas ultramodernas do capital, que baixaram à terra para fantasiar de democrática e malandra a rigidez inalterável do destino infeliz que, alicerçado na exploração e na propriedade, se impõe, com força mítica, como fim inelutável. A malandragem satírica do canário ilumina o caminho para o triunfo da liberdade sobre a necessidade, que vem sendo traçado, pela força da astúcia, no ziguezague da história. O mundo sem culpa do romance de Manoel Antônio de Almeida prefigura a possibilidade tangível de reorganizar a ordem estabelecida, a partir do desmascaramento da pureza mítica do direito, cuja violência é enfrentada pela astúcia dos despossuídos, que, em equilíbrio malandro, põem a nu a ausência de justiça no ordenamento jurídico e legal. Nessas obras, encontramos, simultaneamente, a infância da vida brasileira e o sonho daquilo em que ela pode se tornar. Nada mais atual, histórico e necessário nesse momento

17 Hoje, na era da tecnologia digital, muito além da tão famosa era da reprodutibilidade técnica, a captação de dados pelo sistema global de redes oferece, como a varinha de condão e a lâmpada mágica, a “solução” para os desejos e as necessidades humanas. Assim, os poderes mágicos dos contos de fadas *reaparecem* sob uma forma capitalizada fantasmagórica, completamente esvaziada do que era *essencial* às formas do maravilhoso: a astúcia contra o mito. Daí decorre a importância de formas estéticas que se contrapõem essencialmente à destruição da razão.

18 Adaptação da conhecida formulação de Paulo Emílio Sales Gomes: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro”. GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1980, p.90.

presente, em que as formas do capital e da propriedade, em crise, precisam recorrer, no Brasil e no mundo, às ameaças da violência mítica.

Referências

ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

ARANTES, Paulo E. A fratura brasileira do mundo: visões do laboratório brasileiro da mundialização. In: _____. *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004. p. 25–77.

ASSIS, Machado de. Eça de Queirós: O primo Basílio. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, v.3, p. 320–335.

_____. Ideias de canário. In: _____. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 440–444.

_____. “Instinto de nacionalidade”. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. p. 28–34.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

_____. Pai contra mãe. In: _____. *50 contos escolhidos de Machado de Assis*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p. 466–475.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.56, p. 192–202, dezembro/fevereiro 2002–2003, p. 192–202.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, p. 115–121.

_____. Machado de Assis de outro modo. In: _____. *Recortes*. 3. ed. São Paulo, Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro sobre Azul, 2015, p. 17–46.

LUKÁCS, György. A questão da sátira. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.163-191.

_____. Siete cuentos maravillosos. Tradução de Francisco García Chicote. In: CHICOTE, Francisco García; CORRÊA, Ana Laura dos Reis (Org.). *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília*. Dossiê: Realismo e atualidade: horizontes da criação artística em tempos hostis. Volume 29, Número 52. Brasília: PósLit, 2020 (no prelo).

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 44, fev. 2007, p. 105-124.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*. In: *Tempo social*. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, 3 (1-2), 1991, p. 93-107.

SCHWARZ, Roberto. A viravolta machadiana. *Novos Estudos Cebrap*. Nº 69, São Paulo, julho, 2004, p. 15-34.

_____. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp.129-155.

VEDDA, Miguel. Emancipación humana y “felicidad no disciplinada”. Walter Benjamin y la poética del cuento de hadas. In: *Actas del III Seminario Internacional Políticas de la Memoria*. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2010, p.1-13.