Viso: Cadernos de estética aplicada
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº M.PRES, out/2026

http://www.revistaviso.com.br/

CADERNOS DE ESTÉTICA APLICADA N°M.PRES

“Forma” e “representação” na literatura machadiana: uma tipificação estética a partir de György Lukács

Wesley Sousa

ORCID: 0000-0001-7638-5275

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Belo Horizonte (MG)

RESUMO

“Forma” e “representação” na literatura machadiana: uma tipificação estética a partir de György Lukács

O argumento do texto parte de uma análise conceitual, tais como o de forma e de representação. A partir de György Lukács, é feito um diálogo com a proposta de Rodrigo Duarte em torno dos “modos de presença nos fenômenos estéticos”. Desta maneira, recorre-se às concepções dentro da fortuna crítica do jovem Lukács, principalmente no ensaio “A teoria do romance”, para a apreensão da noção de “forma” e de “representação”. Por fim, é realizado uma análise segundo a qual em que medida a compreensão de Duarte para pensar o aspecto da forma romance, sob luz da teorização de Lukács, pode ser fecunda para pensar a especulação estética da forma literária, a partir da literatura tardia de Machado de Assis.

Palavras-chave

representação; forma; Lukács; modos de presença

ABSTRACT

"Form" and "Representation" in Machado de Assis's Literature: An Aesthetic Typification Based on György Lukács

The text’s argument is based on a conceptual analysis, such as that of form and representation. Drawing on György Lukács, a dialogue is established with Rodrigo Duarte’s proposal regarding the “modes of presence in aesthetic phenomena.” Thus, we draw upon concepts from the early critical work of the young Lukács, particularly in the essay “The Theory of the Novel,” to grasp the notions of “form” and “representation.” Finally, an analysis is conducted to determine to what extent Duarte’s understanding of the novel’s form, in light of Lukács’s theorizing, can be fruitful for considering the aesthetic speculation of literary form, based on the late works of Machado de Assis.

Keywords

representation; form; Lukács; modes of presence

SOUSA, Wesley. "'Forma' e 'representação' na literatura machadiana: uma tipificação estética a partir de György Lukács". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 20, n° M.PRES (Especial: Modos de presença), p. 242-267.

DOI: 10.22409/1981-4062/mpres/732

Aprovado: 15.07.2026. Publicado: 05.10.2026.

© 2026 Wesley Sousa. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 15.07.2026. Published: 05.10.2026.

© 2026 Wesley Sousa. This document is distributed under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Introdução

O ponto de partida deste texto consiste em investigar a relação entre *forma* e *representação* na literatura tardia de Machado de Assis, tomando como referência a reflexão estética do jovem György Lukács acerca da forma artística e das transformações da experiência moderna. Não se pretende, contudo, realizar uma interpretação abrangente da obra machadiana, mas examinar de que modo determinados procedimentos formais (a fragmentação, a ironia, a instabilidade da perspectiva narrativa e a tensão entre sujeito e mundo) podem ser compreendidos como modos de configuração de uma experiência histórica determinada. Nesse sentido, a questão da representação não será tomada como correspondência entre a obra e uma realidade exterior, mas como um problema formal. É a partir dessa perspectiva que se estabelece o diálogo com a formulação de Rodrigo Duarte acerca dos "modos de presença nos fenômenos estéticos", cuja alternativa teórica permite deslocar a discussão da representação enquanto simples presença do objeto para as diferentes formas pelas quais algo se insere no interior da experiência estética.[1]

Os textos centrais de Duarte são dois. O primeiro tem como título "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas"[2]; já o segundo tem como título "Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos".[3] Nessa direção, a ideia do artigo consiste em repensar como o fenômeno *representativo* se liga também ao *irrepresentável* a partir da teorização de Duarte, segundo a qual trata-se este segundo conceito como um "neologismo que foi empregado para designar fenômenos associados à sonoridade".[4] Referindo-se principalmente à musicalidade, tal como em F. Nietzsche e E. Hanslick, essa interseção pode ser pensada na forma romanesca, em especial na narrativa machadiana.

Todavia, Duarte tem como pano de fundo uma discussão crítica com Jacques Rancière sobre o irrepresentável. Para o autor francês, o *regime representativo* supõe formas próprias de

representação nas quais se considera a distância entre a *representação* e aqueles a quem ela se endereça, na medida em que se faz conceitual. Além disso, pressupõe sentidos e conteúdos estáticos, porquanto são socialmente especificados. Segundo o filósofo francês, no texto "Se o irrepresentável existe":

> [...] um modelo de visibilidade da palavra que organiza ao mesmo tempo certa contenção do visível; uma regulagem das relações entre efeitos de saber e efeitos de *pathos*, comandada pelo primado da "ação", que identifica o poema ou o quadro a uma história; um regime de racionalidade próprio à ficção, que subtrai seus atos de palavra aos critérios normais de autenticidade e utilidade das palavras e das imagens para submetê-los a critérios intrínsecos de verossimilhança e coincidência [...].[5]

Na perspectiva de Duarte, importa compreender que a categoria *representação* se distingue da posição de Rancière: para o primeiro, a representação se liga à linguagem discursiva; para o segundo, ela abarca tanto o discurso literário quanto os fenômenos pictóricos. Entretanto, Duarte especifica que a categoria de *apresentação* é mais apropriada para tratar dos fenômenos pictóricos. Assim, temos uma distinção importante ao contexto do debate dos "modos de presença". Além disso, Duarte se apoia em Theodor Adorno para pensar elementos de sua teorização: "sobre a irrepresentabilidade no sentido de uma possível incapacidade de a arte refigurar acontecimentos históricos, tendo em vista o caráter de horror e de crueldade que esses possam assumir".[6] Segundo o comentário de Duarte, esta foi "a discussão empreendida por Adorno ao longo de toda a sua carreira".[7]

No artigo em tela, no primeiro tópico tem-se uma caracterização dos problemas da *forma* e da *representação*, cujo nexo filosófico é marcado pelo caráter fragmentário e cindido da modernidade, segundo o pensamento estético de György Lukács. No segundo tópico, faz-se uma revisão do conteúdo que aparece na literatura tardia de Machado de Assis, sobretudo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: a instância do narrador, que é uma

individualidade intrincada na *forma* do romance, a partir da investigação crítica de Roberto Schwarz.

Como será demonstrado, o princípio do narrador não-confiável, apesar de não ser uma invenção machadiana, é reinventado pelo escritor segundo a tradição romanesca que o precedeu (Sterne, Cervantes etc.), ao transpô-lo para os caracteres brasileiros (o regime da escravidão e o estatuto da formação social periférica).[8] Uma vez que no princípio irônico cabe sua condição de liberdade (das personagens), na modernidade tardia do Brasil, segundo a chave interpretativa aqui adotada, a narrativa machadiana pode ser vista pelo "desajuste ideológico" (as assimetrias entre ideias liberais e sociedade escravocrata).[9]

Nosso percurso evidencia que a feitura estética machadiana pode ser pensada sob auspícios de uma teorização estética que abarca elementos mais amplos entre as maneiras de se inscrever os fenômenos estéticos. De modo sintético, encerra-se o texto com algumas considerações em torno do que motivou esta pesquisa a tomar determinados contornos, a saber: como pensar tal acepção do *irrepresentável* e da *representação* em relação à literatura de Machado de Assis (a partir de Lukács e das categorias de *forma* e *representação*). Por isso, na esteira de Lukács, considera-se ainda que há, de certa forma, o sentido da primazia do irrepresentável em relação ao fenômeno da representação apresentado por Duarte em sua formulação.

O problema da *forma* em *A teoria do romance*

Para o jovem Lukács (1910-1918), um dos principais problemas que fizeram parte do conjunto de suas formulações se refere ao conceito de *forma*. Qual seria a especificidade da forma artística da modernidade? Nesse sentido, o problema da *forma* constitui um dos eixos a partir dos quais o jovem Lukács interroga a arte, a crítica e a própria cultura de seu tempo. A questão não se restringe à configuração interna da obra artística, mas envolve a relação entre forma e conteúdo, sobretudo, na necessidade de conferir uma configuração à experiência da vida.[10]

A forma do romance seria significativa porque consegue incorporar à própria configuração formal a condição problemática da modernidade. O gênero não oferece uma solução exterior à alienação, mas a tematiza e a configura a partir de suas próprias determinações. Daí a aproximação estabelecida pelo autor entre o princípio formal do romance e o *ethos* do ensaio: ambos recusam um "dever-ser" previamente estabelecido e procuram compreender a realidade a partir da dinâmica interna de seus elementos. Na tragédia, a ironia (ou o que ele chama de "dupla visão" do trágico) está subordinada a um destino absoluto que confere unidade à ação. O herói trágico pode ignorar sua condição, mas o espectador a conhece; a ironia é, assim, um efeito da diferença entre saber e fazer, entre destino e consciência.[11]

Importante destacar que ainda em *A alma e as formas*, de 1911, não se trata especificamente do gênero romanesco por si só, nem da recolocação do romance como corolário de seus escritos, como aparecerá poucos anos depois, em *A teoria do romance*.[12] Nos ensaios, existe uma fundamental inspiração pela busca da forma, ou melhor, referem-se a um mundo que não comporta mais uma figuração harmônica e coesa da totalidade.

A forma, então, passa a designar uma configuração determinada pela relação com a matéria de que lhe faz urdidura. A forma é aquilo que permite que algo disperso, contingente ou fragmentário adquira determinada unidade e possa ser apreendido, assim, em seu significado. É nesse sentido que o ensaio deve ser relacionado ao problema da *vida* e da *essência*. A vida imediata aparece marcada pela multiplicidade e pela contingência; a forma, por sua vez, permite que determinados elementos dessa experiência sejam destacados e adquiram significação.[13]

Nessa direção, o que se pode afirmar é que a "busca pela forma", sublinhada como a criação de um "mundo" autônomo, é exatamente calcada nas obras de arte, na intensidade vital que nem sempre "adquire uma existência independente".[14] Avançando na compreensão, para Arlenice Silva, Lukács "opera

com o conceito de ironia fazendo-o oscilar ora como atitude do criador que se eleva, como no *Frühromantik*, acima de si mesmo e de sua obra, ora como conteúdo romanesco, nas relações e ações dos personagens no romance".[15]

Em *A teoria do romance* [*Die Theorie des Romans*], Lukács interroga o porquê de a forma da epopeia burguesa expressar uma condição calcada agora no ser, e não na totalidade do mundo, como a epopeia antiga.[16] *Grosso modo*, a mudança é histórica, pois está na ordem das instituições do mundo; é conceitual, pois discute no interior da tradição filosófica europeia. Trata-se de uma transformação que se deu da unidade orgânica do mundo antigo à forma do indivíduo moderno, fragmentado. Com isso, o romance "torna-se, então, em função de sua impotência em relação à ação, um mero vislumbre de sentido, constituindo uma nova forma de simbolização".[17]

Em outros termos, é um vínculo voltado à "racionalização e o consequente desencantamento do mundo [que] produziram um abismo entre o sujeito cognoscente e a sua ação efetiva no mundo"; além disso, se vincula à estrutura do mundo que tornou-se estranha ao ser humano e às "suas necessidades sensíveis a ponto do acesso às questões mais amplas e fundamentais da vida dar-se apenas pela lente subjetiva, que não obtém nada mais do que uma realidade multifacetada".[18] Portanto, o que está condicionado agora é a própria capacidade do artista de criar formas; a busca pela unidade é formal, pois a totalidade não é mais orgânica:

> Essa unidade, no entanto, é puramente formal; o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos.[19]

Em *A teoria do romance*, Lukács está seguindo a indicação de Friedrich Schlegel. Para Lukács, no poema épico de Dante, passando pelo drama moderno de Shakespeare e o romance de Cervantes, um caminho que configura o romance ocidental

moderno passa por modificações substantivas na ordem formal e da subjetividade formal.[20] O ponto de contato lukacsiano é o texto *Sobre o estudo da poesia grega* [*Über das Studium der griechischen Poesie*, 1795-1796], no qual Schlegel busca *um princípio interno organizador* para a poesia moderna. Diante do paradoxo de que a poesia grega permanecia objetiva mesmo tratando de matéria individual, Schlegel conclui que a saída exigiria uma força artística capaz de regular simultaneamente natureza e liberdade, unificando e separando o real e o ideal na obra literária. Essa força seria a ironia romântica, como aquilo que propicia ao autor a *distância estética* necessária em relação à sua própria obra.[21] Nas palavras de Constantino Medeiros, em torno da concepção de F. Schlegel: "É igualmente através do romance, esse gênero de admirável plasticidade, que Schlegel vai encontrar o *locus* de concretização de sua teoria da poesia romântica".[22]

Então, em *A teoria do romance*, a explicitação das condições dos gêneros poético-literários precedentes não toma o caráter *representativo* como forma simbólica direta. Assim, Lukács não tende à pura especulação filosófica e às formas épicas em vista de uma tipificação histórico-conceitual, mas coloca no centro a historicização particular da modernidade, aglutinando um diagnóstico de crise na civilização europeia. Como aponta Arlenice Silva:

> Se não é mais possível qualquer renovação ou imitação criativa, resta pensar o romance, o épico moderno, em sua especificidade histórica, penetrando na experiência conflitante do dilaceramento, suspendendo a reconciliação, suportando a cisão ao máximo, a ponto de torná-la símbolo da modernidade.[23]

Nesse contexto, pode-se ler *A teoria do romance* em uma dupla face: uma tendo o fio condutor o problema da *totalidade*, e a outra sob o signo da *forma*. Isso permite repensar uma hipótese de que, na figuração narrativa, o determinante seria a *representação*. Antes disso, a pergunta que surge é a seguinte: como *representar* um mundo em que a existência não comporta a representação efetiva? Como dizer do mundo aquilo que, em

sua subjetividade, se mostra fragmentário diante de sua expressão?[24] Tais questões, se pensadas sobre o problema anunciado – como a supracitada questão frente aos "modos de presença" esboçados por Duarte –, possibilitam o funcionamento da leitura de *A teoria do romance* como uma tensão produtiva com o próprio problema da *forma artística*.

Nesse sentido, o fenômeno da representação não estabelece simplesmente uma correspondência entre o mundo sensível e a experiência formal do romance. O que está em jogo é a maneira pela qual determinado conteúdo histórico somente adquire inteligibilidade mediante uma determinada configuração formal.[25] Forma e conteúdo não aparecem, portanto, como dimensões exteriores entre si: a forma constitui o modo pelo qual o conteúdo se torna esteticamente cognoscível. Em Machado de Assis, essa relação pode ser observada de maneira particularmente aguda. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a fragmentação da narrativa, as interrupções, as digressões, a interlocução permanente com o leitor e a própria condição do defunto-autor não constituem ornamentos acrescentados a um conteúdo social previamente definido: eles são, antes, os procedimentos pelos quais a matéria histórica e social se torna forma literária.

A questão, nesse ponto, não consiste em opor *representação* e *irrepresentável*, como se o segundo designasse aquilo que permanece exterior ou inacessível à forma artística. Ao contrário, a própria teoria lukacsiana da forma permite pensar o irrepresentável como uma *dimensão interna* à representação moderna: aquilo que a forma não consegue reunir em uma totalidade reconciliada e que, por isso, permanece inscrito na própria configuração da obra. A cisão entre sujeito e mundo, interioridade e exterioridade, experiência e objetividade não desaparece quando convertida em forma; ela passa a constituir a matéria mesma dessa forma. O *irrepresentável*, nessa perspectiva, não seria apenas aquilo que não pode ser figurado, mas aquilo que a figuração revela como não inteiramente assimilável por sua própria estrutura.

Desse modo, a representação literária moderna não deve ser compreendida como correspondência imediata entre obra e realidade, mas como uma forma de configuração daquilo que, na experiência histórica, aparece como fragmentário, contraditório e resistente à síntese. A forma romanesca adquire sua especificidade porque precisa produzir unidade sem dispor de uma totalidade previamente existente. É por isso que, em Lukács, a unidade formal não elimina o alheamento entre sujeito e mundo, mas o incorpora como princípio constitutivo. É nesse sentido que o irrepresentável pode ser pensado não como exterior à representação, mas como seu limite interno, determinado historicamente.

Por isso, a questão não é apenas saber o que o romance representa, mas compreender de que maneira a própria forma de representação revela uma realidade que não pode ser reduzida a uma imagem estável de si mesma. O romance machadiano produz uma unidade formal sem suprimir as contradições que a constituem. A representação, nesse caso, não reconcilia a cisão: ela a organiza esteticamente e a torna perceptível. Nessa tensão podemos localizar a passagem da representação ao irrepresentável. Aquilo que não encontra uma síntese imediata – a contradição entre liberalismo e escravidão, entre universalidade jurídica e dominação pessoal, entre autonomia subjetiva e determinação social – retorna como princípio formal da narrativa.

A *representação* na literatura machadiana tardia: a volubilidade e o "desajuste ideológico"

O romance de Machado de Assis pode lançar luz à uma interpretação que ultrapassa o formalismo e o sociologismo frente a sua obra. Pensando na obra de maturidade machadiana, marcada pela publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), o escritor dá *forma artística* a uma matéria social contraditória – trata-se da modernização tardia e o estatuto da escravidão no Brasil. O teor corrosivo de seus romances esteve envolto por uma série de interpretações críticas que, em grande medida, atuaram erroneamente em amenizações das

contradições e das brechas nas estruturas sociais que seus romances colocaram à *mostra* (social e ideologicamente). Desta maneira, pode-se interpretar o seguinte: "Transformado em um escritor metafísico e diletante, interessado em filosofia, arte e religiões, ou em um cético e irônico comentador dos costumes urbanos", e ainda assim, como um escritor que estivesse, eventualmente, "alheio para problemas sociais concretos, como a escravidão, Machado foi também muitas vezes confundido com seus mais importantes narradores em primeira pessoa".[26]

Uma das coisas que mais chamam a atenção nos narradores centrais das obras tardias de Machado é que Brás Cubas, Bento Santiago, Conselheiro Aires e Quincas Borba são personagens figuradas como escritores. Com isso, as personagens foram tomadas, muitas vezes, como *representantes* da visão de mundo de Machado.[27] Em recapitulação, ao críticar uma suposta elite ilustrada e seus impasses ideológicos, Machado ridiculariza, em seu percurso, o universo tacanho que forma a república brasileira; e a ironia, por sua vez, é o recurso que a enquadra literariamente. O romance machadiano permite que a ironia funcione como um mecanismo na construção do "narrador volúvel".[28] De acordo com Lukács, a forma assume "o estatuto de uma categoria conceitual central da estrutura da forma romanesca".[29]

Assim, a não-confiabilidade de Brás Cubas funciona como mecanismo narrativo em que está implicada, entre outras coisas, a problemática nacional. O dispositivo narrativo acompanhado nos passos da obra, como sustenta Schwarz, tem nela o seu contexto imediato, ainda quando não explicitado ou mesmo visado. Para Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990): "A estridência, os artifícios numerosos e a vontade de chamar atenção dominam o começo das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O tom é de abuso deliberado, a começar pelo contrassenso do título, já que os mortos não escrevem".[30]

Na *forma representativa* de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a especificação histórica é complicada, por causa da instância do

narrador, que é uma individualidade encarnada no romance.[31] É mais do que uma representação, pois precisa permanecer sendo uma individualidade incrustada como forma, sob pena de se desmanchar da forma na qual foi construída. A volubilidade é um elemento preponderante (exatamente pela sua composição intrínseca), porque ela tenta resolver o problema da liberdade e da necessidade.[32]

Mas, ao retomarmos a teorização contida em *A teoria do romance*, há um aspecto decisivo no que se refere à subjetividade, embora ele assuma contornos distintos na obra machadiana: no caso da subjetividade de Brás Cubas, a subjetividade se elevou ao ponto de que o mundo passou a se constituir em torno dela, como um tipo de subjetividade regida por regras próprias. Nessa hipótese, podemos "pensar mais diretamente no poeta desiludido, sensível e inteligente, pronto a desertar do mundo rebaixado e grosseiro, e cuja expressão parece realizar-se melhor na lírica".[33] Aqui, no entanto, está pressuposto um afastamento e um isolamento da sociedade, uma espécie de excentricidade, que marca a subjetividade do escritor como especial. Para mencionar Lukács:

> Apenas no romance e em certas formas épicas que lhe são próximas se dá uma recordação criativa, que capta e subverte o objeto. O genuinamente épico dessa memória é a afirmação viva do processo da vida. A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada para o sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital do passado, condensado na recordação.[34]

Segundo Lukács, no romance *Dom Quixote*, de Cervantes, a ironia ainda conserva um traço épico: o herói pode estar enganado, mas seu engodo é vivido com uma integridade que, paradoxalmente, o eleva acima da realidade prosaica que o cerca. A ironia de Cervantes é ainda uma ironia *nostálgica*: ela preserva a memória de uma totalidade perdida e a transforma em horizonte utópico. O mundo cavalheiresco de Dom Quixote é um delírio, mas é um delírio digno, já que ele testemunha a

persistência de valores que a realidade já não comporta.[35] Em Flaubert, ao contrário, a ironia assume um caráter mais impiedoso e desencantado, pois a própria possibilidade de uma subjetividade heroica já se tornou irremediavelmente problemática. A ironia de *Madame Bovary* não preserva a memória de um ideal perdido; ela *documenta* a impossibilidade de qualquer ideal. Emma Bovary não é uma heroína trágica, mas uma figura mediana e socialmente burguesa, cujas aspirações são reveladas como meros clichês românticos, vazios de substância. Como nota Franco Moretti, o mundo moderno é, portanto, "a um tempo mais estreito e mais caótico: mais interdependente, mais indecifrável".[36]

Nessa direção interpretativa, a situação da personagem de Brás Cubas não é uma subjetividade direta e coesa, do tipo colocado em *A teoria do romance*. Surpreende que a subjetividade de Brás Cubas tenha algo que comungue com a variação da subjetividade mencionada por Lukács em sua obra. O elemento que é particular, no caso machadiano, é especialmente similar: o sentido de nostalgia que não apenas representa, mas informa algo da própria modernidade *desajustada* na periferia, ainda que sem dizê-la explicitamente.[37]

Entretanto, a figuração de Brás Cubas simula uma distância com a situação do defunto-autor, mesmo que ela seja funcional. A interpretação de Schwarz é original pois mostra que tal situação da personagem não retira o *narrador* de sua posição no mundo, seus preconceitos e valores específicos, mas os acentua, de maneira similar a Lukács nas tipologias da parte final de *A teoria do romance*. Em Schwarz, isso não "confere ao seu olhar [do narrador machadiano], como ele pretende, uma perspectiva desinteressada, central e universal".[38]

No ensaio "As ideias fora do lugar", que constitui o primeiro capítulo de *Ao vencedor as batatas*, obra na qual analisa o elemento da forma literária – moderna – nos primórdios do romance brasileiro (José de Alencar e Machado de Assis), Schwartz afirma: "O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e autoestima a que o favor submete o interesse material, não

podem ser integralmente racionalizados".[39] Nessa perspectiva, entre a circulação de ideias e o "processo social" que se efetivou no Brasil, no plano tanto da ideologia quanto das práticas escravistas e oligárquicas, Schwarz nota que a subjetividade de Brás Cubas é uma interioridade que está concretizada num modo de ser bem próprio e característico, referente ao desajuste das ideias que aqui são importadas diante das matrizes europeias.[40]

Nesse caso, em *Memórias póstumas* o movimento que recorre ao estoque das *aparências esclarecidas*, através do qual destrata a totalidade das luzes contemporâneas e as subordina a um princípio contrário ao delas, se faz a partir de uma condição bem delimitada de ser. Segundo a interpretação de Schwarz, a forma narrativa machadiana (o "narrador volúvel") visita e absorve a cultura relevante do tempo, para aclimatá-la no país, ou seja, associá-la à escravidão, cujo núcleo de dominação pessoal discricionária, entretanto, zomba da pretensão civilizada, pois já não é mais sustentável em público.[41] O desajuste se faz não pela representação, mas pela exata condição imprópria e efetiva de uma interpretação entre a forma literária e o processo social.[42]

De acordo com Schwarz, a volubilidade é de todos e a variedade vertiginosa dos assuntos no romance mal encobre a monotonia de fundo, como lê-se em *Um mestre na periferia do capitalismo*. Em Machado de Assis, a partir ainda de Schwarz, o desajuste ideológico e a volubilidade do narrador são os *mecanismos* da forma que sustentam o romance ao caçoar da escravidão ou da suposta reticência frente à modernidade burguesa. A ironia própria ao narrador machadiano desloca o caráter representativo. Ergue-se aí uma questão decisiva: em que pode então se ancorar a instância épica, uma vez deposta pela individualidade, em sua pretensão de contar a própria vida, sem ter nada de especial (do ponto de vista romântico) ou exemplar (do ponto de vista clássico)? Entretanto, Lukács aponta que a ironia que compõe essa individualidade não é um apriorismo da forma:

> Essa ironia é a autocorreção da fragmentariedade: as relações inadequadas

> podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido.[43]

Ao mesmo tempo, se voltarmos à predileção pelo aspecto *irrepresentável* que pode ser observado nas considerações de Rodrigo Duarte em seus "Modos de presença nos fenômenos estéticos", temos uma concepção que é produtiva no contexto da figuração representativa. No campo da literatura, o *irrepresentável* pode ser expresso no impasse da cisão, e que encontra na forma épica seu ponto limítrofe, embora não fundador. Mesmo não sendo algo observável imediatamente, a feitura estético-literária de Machado de Assis lança a seguinte questão a partir da mediação aqui proposta: o que pode conectar a representação literária de Machado em *Memórias póstumas* ao fenômeno do *irrepresentável*?

Por sua vez, Duarte coaduna com Adorno e Nietzsche, ao afirmar que "uma tarefa que desponta é a de investigar até que ponto a irrepresentabilidade dos fenômenos musicais se conecta ao irrepresentável num sentido mais amplo".[44] Mas, em *Memórias póstumas*, o irrepresentável não designa a instabilidade psicológica de Brás Cubas, mas um princípio de composição no qual a mudança incessante de assuntos, opiniões e posições reproduz a arbitrariedade de uma sociabilidade fundada no favor, na propriedade e na dominação pessoal. A forma narrativa torna-se, assim, inseparável do processo social que a sustenta. A volubilidade não representa de fora uma sociedade contraditória; ela faz com que essa contradição opere no interior da própria narrativa. Por isso, o procedimento formal possui sua força crítica: o narrador procura controlar o sentido do que conta, mas a própria estrutura de seu discurso produz efeitos que excedem sua intenção.

Na letra de Machado, a verve irônica sobre o horror da escravidão, por exemplo, pode ser percebida nas *Memórias*

póstumas nos moentos em que fica mais evidente o caráter volúvel do narrador, como no conhecido episódio do Almocreve. Neste capítulo, um simples almocreve, condutor de bestas de carga, livra Brás Cubas de ser arrastado por um jumento no qual acabara de montar. Sabendo que o almocreve havia salvado sua vida ou evitado um desastre iminente, Brás Cubas pensa em recompensá-lo:

> E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! enquanto eu tornava à consciência de mim mesmo, ele cuidava de consertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte. Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, — essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas.[45]

Ao retornar do susto imediato, porém, Brás Cubas volta a raciocinar a partir de seu lugar de classe – o de proprietário e rentista, como ele mesmo afirma adiante: “Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto”.[46] A humilhação moral é o sentimento de engrandecimento de um às custas do rebaixamento do outro; mas, a maneira com que Machado trata da desumanização do escravo é ainda mais exemplar.[47] A crescente desvalorização do ato do almocreve na cotação da consciência de classe do narrador – moeda de ouro, cruzado de prata e vintém de cobre – deseja anular o próprio almocreve, cujo mérito, conclui Cubas, “era positivamente nenhum”.

Também do ponto de vista da prosa, as epígrafes do *Memorial de Aires* – extraídas de duas cantigas, uma de Joham Zorro e outra de Dom Denis – revelam a transitoriedade dos afetos e das relações humanas.[48] Nesse deslocamento, tudo poderia ser descrito em tom de melancolia, mas Aires não o faz dessa maneira. Talvez por ser um diário, aquele que o escreve não está

alheio ao tempo, às preocupações cotidianas, aos fluxos das contradições da subjetividade. Por isso, o *conselheiro* chamado Aires é o nome escolhido para a personagem que compõe os dois últimos romances do escritor (*Aire*, em espanhol, significa *ar*). Tal vocábulo traz em si o oxigênio e a imagem da respiração, mas também traz o elemento de constantes mutações, transições e o seu abafamento. Em português, *aire* significa coisa vã.

Nessa polissemia, o olhar do diplomata capta o sutil na falta de simetria e de correspondência entre os afetos e os tempos que bloqueiam futuros, e da morte rememorada em histórias póstumas (*Memorial de Aires*, *Memórias póstumas*). A forma narrativa machadiana tardia aponta o aspecto de uma modernidade que, em seu conjunto, não pode mais ser do que nostalgia. Trata-se de um aspecto que, esvaziado de todos os excessos que a cadeia significante às vezes provoca, como na metáfora do enxurro Brás Cubas, está fincado como certa névoa da modernidade: "O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou o voo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida".[49]

Na famosa frase segundo a qual as gerações transmitem aos pósteros o legado da sua miséria, a personagem Brás Cubas tem um tom debochado, mas é nisso que se revela o tom nostálgico, o indizível que se está em plena cisão, de que os tempos vindouros serão também tão fragmentários e incertos quanto os tempos que precederam. Como escrito na parte final das *Memórias póstumas*: "Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto".[50]

Se a forma literária não é uma simples reprodução de conteúdos previamente constituídos, o *irrepresentável* tampouco deve ser entendido como aquilo que permanece absolutamente fora da obra. No caso de Machado de Assis, a "matéria social brasileira"[51] – especialmente a coexistência entre as formas ideológicas da modernidade liberal e a permanência da

escravidão – não aparece mediante uma representação direta ou documental. Ela se inscreve na estrutura narrativa, nos movimentos do narrador, na ironia, na mudança de perspectiva e no desajuste entre aquilo que o discurso afirma e aquilo que sua própria forma deixa entrever. O que não é plenamente tematizado retorna como estrutura.

É nesse sentido que a categoria do irrepresentável pode ser aproximada da forma machadiana. O que a narrativa não transforma em objeto explícito de representação pode, ainda assim, determinar a maneira como os objetos são representados. A escravidão, a dominação pessoal e as contradições da modernização brasileira não precisam ocupar o primeiro plano do discurso para organizar sua lógica interna. O irrepresentável designaria, então, menos uma ausência absoluta do que uma presença negativa: aquilo que não se deixa converter integralmente em objeto narrado, mas que determina a própria forma pela qual o narrador fala, julga, hierarquiza e atribui valor aos acontecimentos. A partir das formas conceituais de Lukács, os conceitos mais essenciais, retidos em grande parte por Schwarz, se fazem valer para a compreensão do romance tardio machadiano.

Considerações finais

O percurso realizado permite sustentar que a relação entre *representação* e *irrepresentável*, quando pensada a partir de Lukács e colocada em diálogo com Rodrigo Duarte, não deve ser compreendida como oposição entre dois regimes distintos.[52] No romance moderno, o *irrepresentável* pode constituir uma dimensão interna da própria *representação*, na medida em que a forma procura conferir unidade a uma experiência histórica marcada pela fragmentação e pela perda da totalidade. A representação torna-se, nesse sentido, uma forma de exposição de seus próprios limites. Em Machado de Assis, essa tensão adquire uma determinação histórica particular: a forma romanesca incorpora as contradições de uma sociedade em que a modernização convive com a escravidão, a universalização das ideias liberais com relações pessoais de dominação e a

pretensão de autonomia individual com estruturas sociais profundamente hierarquizadas.

A contribuição da perspectiva lukacsiana reside, portanto, menos em fornecer um modelo para a interpretação de Machado do que em permitir compreender a forma literária como resposta historicamente determinada a uma experiência de cisão. A partir dessa perspectiva, o narrador volúvel, a ironia e a fragmentação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* deixam de ser apenas procedimentos estilísticos e passam a constituir modos formais de objetivação de uma experiência social contraditória. O romance não simplesmente representa essa contradição: ele a produz como experiência estética, fazendo com que o leitor a reconheça na própria instabilidade da forma.

É nesse ponto que a aproximação com Schwarz se mostra decisiva. A forma literária machadiana não constitui um reflexo da sociedade brasileira, mas uma elaboração estética na qual o processo social se torna inteligível por meio da própria estrutura narrativa. A concepção de “desajuste ideológico” permite compreender que a contradição histórica brasileira não está apenas no conteúdo tematizado, mas na forma pela qual ideias, valores e posições sociais são mobilizados pelo narrador. A representação, portanto, não se encontra separada do conteúdo social: é justamente o modo pelo qual esse conteúdo adquire objetividade estética.

Desse modo, a hipótese do irrepresentável pode ser formulada de maneira mais precisa: aquilo que não se oferece à representação como totalidade reconciliada retorna na obra como princípio formal. A literatura de Machado de Assis torna visível uma realidade cuja unidade não está dada, e o faz sem convertê-la em uma síntese pacificada. A força de sua forma reside nessa capacidade de sustentar a contradição, fazendo da ironia, da volubilidade e da fragmentação não apenas recursos de estilo, mas modos de formalização de uma realidade histórica igualmente contraditória. É nesse sentido que a leitura de Machado à luz do problema lukacsiano da forma permite ultrapassar tanto o formalismo quanto o sociologismo: a forma

não está diante da realidade, nem simplesmente depois dela; é o próprio lugar em que uma experiência histórica se torna esteticamente apreensível. Daí a pertinência da obra machadiana e o interesse que ainda desperta em críticos e filósofos.

Referências bibliográficas

ARANTES, Paulo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. "Sátira e alienação na construção do narrador não confiável em Goethe e Machado de Assis". *Verinotio*, v. 26, n. 1 (2020), p. 194-202.

DUARTE, Rodrigo. "Do irrepresentável à perpresentação: revisitando os modos de presença nos fenômenos estéticos". In: FENERICK, José Adriano; PORTUGAL, Ana Raquel; CONTE, Marco Aurélio Abrão (orgs.). *A história nas artes*. Curitiba: Appris, 2023a, p. 167-182.

____. "Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas". In: DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rízzia (orgs.). *Modos de presença nos fenômenos estéticos.* Belo Horizonte: Relicário, 2023b, p. 9-21.

KURKDJIAN, Anouch. "O romance e o mundo moderno, o romance é o mundo moderno: forma romance e modernidade na *Teoria do romance* de Georg Lukács". *Anuário Lukács*, v. 9, n. 1 (dez. 2022), p. 239-272.

LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Tradução Rainer Patriota. 1° edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *A teoria do romance*: *Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.

____,. *Obra completa*, v. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971.

MEDEIROS, Constantino. "A teoria do romance de Friedrich Schlegel". *Discurso*, v. 47, n. 1 (2017), p. 205-242.

MENDES, Bruno Moretti. "O caráter específico do romance em *Teoria do Romance* de György Lukács e a liberdade em Schiller". *Limiar*, v. 3, n. 5 (2016), p. 173-192.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

OLIVEIRA, Irenísia. "Forma imanente e história na crítica literária de Lukács, Candido e Schwarz". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 18 (2011), p. 11-40.

RANCIÈRE, Jacques. "Se o representável existe". In: *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Neto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 119-150.

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000a.

_____. "Complexo, moderno, nacional, negativo". In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 115-125.

_____. "Nota específica". In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 151-154.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4° edição. São Paulo: Duas Cidades/34, 2000b.

SILVA, Arlenice. *Estética da resistência: a autonomia da arte no jovem Lukács*. Apresentação Jorge de Almeida. 1° edição. São Paulo: Boitempo, 2021.

_____. “O símbolo esvaziado: ‘A teoria do romance’ do jovem György Lukács”. *Trans/Form/Ação*, v. 1, n. 29 (2006), p. 79-94.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tradução Renira Lisboa Lima. São Paulo: UNESP, 2008.

Wesley Sousa é doutorando em filosofia na UFMG.

[1] Cf. DUARTE, 2023a; DUARTE, 2023b.

[2] DUARTE, 2023b.

[3] DUARTE, 2023a

[4] DUARTE, 2023a, p. 167.

[5] RANCIÈRE, 2012, p. 130.

[6] DUARTE, 2023a, p. 178.

[7] DUARTE, 2023a, p. 178.

[8] Embora ela funcione como apoio teórico de natureza retroativa, essa funcionalização histórica do cânone europeu, como notou bem Paulo Arantes, revela sua “unidade contraditória”. Em suas palavras: “Podemos dizer também que o referente da unidade contraditória na qual nos reconhecemos e essa gangorra sem fim entre opostos que se revezam sem nunca se anularem num denominador mais alto. Ou por outra: chamemos se quisermos este último de coerência com a ordem capitalista mundial, apenas enunciada, teremos que reparti-la nas suas duas componentes básicas, e assim por diante” (ARANTES, 1992, p. 73).

[9] Para a definição de Roberto Schwarz: “O traço marcante do romance de Machado de Assis é a volubilidade de seu narrador. Este não pertence igual a si mesmo por mais de um curto parágrafo, ou melhor, muda de opinião, de assunto ou de estilo quase que a cada frase. Há um elemento de complacência nesta disposição mercurial, bem como no virtuosismo retórico de que ela depende para se realizar” (SCHWARZ, 1987, p. 118-119).

[10] Segundo a intérprete Arlenice Silva: “No entanto, o conceito de forma em Lukács emerge da exposição dos paradoxos desse projeto [projeto da filosofia do romantismo] uma cultura pode, pergunta ele, abandonar a vida e ser apenas arte? Os românticos sabiam que ou a cultura surge espontaneamente da vida, ou – em épocas de debilidade cultural –, nostalgicamente, como ânsia desesperada, como desejo ardente, e, nesse último caso, a consequência é a dissolução das diferenças” (SILVA, 2021, p. 38).

[11] Cf. LUKÁCS, 2017.

[12] A forma romance pode ser lida como o registro narrativo que comporta diversos “tipos”, entre eles o drama e a lírica. Por isso, “romance” é, na tipologia lukacsiana, essa expressão objetiva da nova forma épica da modernidade, com todos os seus atributos: “Toda forma é a resolução de

uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contrassenso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido" (LUKÁCS, 2009, p. 61-62).

[13] Cf. LUKÁCS, 2017.

[14] TERTULIAN, 2008, p. 32.

[15] SILVA, 2021, p. 237.

[16] Para fazer jus ao argumento sofisticado, na perspectiva lukacsiana: "a inexistência de uma separação entre homem e comunidade, implica que não se possa falar de uma individualidade criadora nas narrativas homéricas" (KURKDJIAN, 2022, p. 253).

[17] SILVA, 2006, p. 86.

[18] MENDES, 2016, p. 182.

[19] LUKÁCS, 2009, p. 75.

[20] Sintetizando: "Embora Lukács concorde com Schlegel a respeito da mistura dos gêneros e julgue este um fato incontornável para a compreensão das formas literárias na modernidade, algo que produz modificações formais importantes para o romance, ainda assim ele considera o romance como uma forma fundamentalmente épica, isto é, como o desenvolvimento moderno da epopeia" (KURKDJIAN, 2022, p. 246).

[21] "A poesia e o mito foram o gérmen e a fonte de toda a cultura antiga; a epopeia foi a verdadeira florescência da cultura mítica. Até mesmo o poeta erudito da época tardia encontrou à sua disposição matéria determinada e instrumentos desenvolvidos. A receptividade estava preparada, tudo estava organizado, nada devia ser forçado [...]. As epopeias modernas, ao contrário, pairam no espaço vazio sem qualquer ponto de apoio. Grandes gênios desperdiçaram força hercúlea na tentativa de criar do nada um mundo épico, idealizar a tradição de um povo – essa fantasia nacional – mas não pode metamorfoseá-la ou criá-la do nada" (SCHLEGEL, 2018, p. 134).

[22] MEDEIROS, 2017, p. 219-220.

[23] SILVA, 2006, p. 82.

[24] "Pois ou é um indício de que a cisão da modernidade, o descompasso entre interioridade e mundo, continua real e insuperável quase um século depois; ou, ao contrário, alerta o leitor sobre a suspeita de que a cisão foi uma forma histórica de estranhamento diante do início da modernidade, de tal forma que quando ela ressurge hoje diante da sociedade burguesa consolidada, torna-se acima de tudo um mito alimentado pelo "solo da cultura" e, especialmente, pela arte moderna e suas derivações" (SILVA, 2006, p. 92).

[25] Se o fenômeno do *irrepresentável* parte de algo que não diz nada além de si mesmo, como elemento autossignificativo, ao mesmo tempo, pode ser dito que, no "polo oposto, o irrepresentável assume a feição de um eloquente silêncio, lembrando que esse, tanto quanto o som, faz parte do universo das expressões musicais" (DUARTE, 2023a, p. 179).

[26] CORRÊA, 2020, p. 196.

[27] Cf. CORRÊA, 2020.

[28] Cf. SCHWARZ, 2000b.

[29] SILVA, 2006, p. 67.

[30] SCHWARZ, 2000b, p. 16.

[31] Cf. CORRÊA, 2020.

[32] Cf. SCHWARZ, 2000b.

[33] OLIVEIRA, 2011, p. 36.

[34] LUKÁCS, 2009, p. 134.

[35] "Assim, Cervantes constrói um equilíbrio épico com 'tato genial' ao articular divindade e loucura na psicologia de Dom Quixote" (SILVA, 2021, p. 229).

[36] MORETTI, 2020, p. 224.

[37] Nas palavras de Schwarz: "Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem as maneiras barroca, neoclássica romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável este desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo, e ao qual, para que já fique indicado o seu alcance mais que nacional, estava condenada a mesma máquina quando nos produzia" (SCHWARZ, 2000a, p. 25-26).

[38] OLIVEIRA, 2011, p. 36.

[39] SCHWARZ, 2000a, p. 17. Capítulo que foi publicado primeiramente como artigo, no Brasil, em 1973, no terceiro volume da revista do *CEBRAP*, n. 3 (1973).

[40] No pequeno e significativo texto "Nota específica", publicado no livro *Sequências brasileiras*, Schwarz escreve: "Talvez se possa falar num *pitoresco estrutural,* definido pela discrepância com o Oitocentos europeu, em especial o trabalho livre e a igualdade perante a lei. Conquistada de forma conservadora, a independência política brasileira (1822) havia preservado o complexo social e econômico gerado pela exploração colonial" (SCHWARZ, 1999, p. 153, grifos do autor).

[41] Cf. SCHWARZ, 2000b.

[42] Cf. SCHWARZ, 2000a.

[43] LUKÁCS, 2009, p. 76.

[44] DUARTE, 2023a, p. 179.

[45] MACHADO DE ASSIS, 1955, p. 103.

[46] MACHADO DE ASSIS, 1971, p. 639.

[47] Cf. CORRÊA, 2020.

[48] "Em Lixboa, sobre lo mar,
Barcas novas mandey lavrar..."
(*Cantiga* de Joham Zorro)

“Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig’a preyto talhado,
Alá vou, madre.”
(C*antiga d’el rei* Dom Denis).

[49] MACHADO DE ASSIS, 1971, p. 544.

[50] MACHADO DE ASSIS, 1971, p. 545-546.

[51] Cf. ARANTES, 1992.

[52] Cf. DUARTE, 2023a.