

APROPRIAÇÕES BRECHTIANAS NA CRÍTICA DE ROBERTO SCHWARZ: TEATRO ÉPICO E A FUNÇÃO DO LEITOR EM MACHADO DE ASSIS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i41p191-208>

Laura Rivas Gagliardi

RESUMO

Este artigo investiga como as formulações de Bertolt Brecht a respeito do teatro épico podem ter inspirado a leitura que Roberto Schwarz faz de Machado de Assis, particularmente na interpretação do papel do leitor em *Um mestre na periferia do capitalismo* (1990). Argumenta-se que Roberto Schwarz identifica na prosa machadiana uma estratégia análoga ao efeito de estranhamento brechtiano: se Brecht rompe com a ilusão cênica para provocar reflexão, Machado desestabiliza o leitor através de um narrador volúvel e irônico, forçando-o a questionar relações sociais naturalizadas. A análise revela como Roberto Schwarz, ao examinar Machado, mobiliza implicitamente categorias brechtianas (ainda que em negativo), demonstrando que ambos os autores desenvolveram, em contextos distintos, formas vanguardistas de politizar a arte.

PALAVRA-CHAVE: Teatro épico, prosa brasileira do século XIX, público, engajamento, crítica dialética

ABSTRACT

This article explores how Bertolt Brecht's ideas about epic theater may have influenced Roberto Schwarz's interpretation of Machado de Assis, especially his view of the reader's role in *A Master on the Periphery of Capitalism* (1990). The article argues that Roberto Schwarz identifies a strategy in Machado's prose analogous to Brecht's estrangement effect. While Brecht breaks with theatrical illusion to provoke reflection, Machado destabilizes readers with an unreliable and ironic narrator, forcing them to question naturalized social relations. The analysis reveals that, when examining Machado, Roberto Schwarz implicitly mobilizes Brechtian categories (albeit in a negative sense). This demonstrates that both authors developed avant-garde forms of politicising art in different contexts.

KEYWORDS: Epic theater, nineteenth-century Brazilian prose, audience, engagement, dialectical criticism.

No prefácio de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz afirma: “meu trabalho seria impensável [...] sem a tradição — contraditória — formada por Lukács, Benjamin, Brecht e Adorno, e sem a inspiração de Marx” (2000 [1990], p. 13). Essa declaração, somada a outras de teor semelhante, tem servido como ponto de partida para diversos estudos que buscam reconstituir a relação entre Roberto Schwarz e esses autores, seja especificamente em *Um mestre na periferia do capitalismo*, seja em sua obra como um todo.¹ Reconstituir tal relação, no entanto, não é tarefa simples. Exigiria uma análise que mergulhe na lógica interna do pensamento de cada um deles, investigando como articulam problemas literários e sociais. Um mero levantamento de referências diretas feitas por Roberto Schwarz, por exemplo, seria insuficiente para capturar a complexidade desses diálogos. Além disso, esse esforço apresentaria tanto vantagens quanto limitações. Por um lado, poderia funcionar como um exercício de exegese crítica, capaz de revelar o *modus operandi* da própria crítica schwarziana. Por outro, ainda que Roberto Schwarz tenha explicitado essa relação, a reconstrução feita pelo intérprete poderia não corresponder à relação efetiva a que ele se refere.

Este artigo parte da hipótese de que Roberto Schwarz leu Machado de Assis através das lentes do teatro épico de Brecht e de que justamente aí estaria um diferencial relevante: se Adorno, Benjamin, Lukács e Marx ofereceriam perspectivas de análise

¹ Alguns exemplos são os seguintes: Silvia L. López (2007); Fabio Akcelrud Durão (2022, 2018); Nicholas Brown (2024); Claudio Cardinali (no prelo). Sobre a correspondência entre Adorno e Schwarz, ver Eduardo Soares Neves Silva (2019).

crítica em âmbito histórico, político-social e cultural, Brecht ofereceria uma chave de leitura no que diz respeito aos recursos literários propriamente ditos.

1 Roberto Schwarz leitor de Brecht

O depoimento de Michael Loewy é significativo para entender a relação entre Roberto Schwarz com a obra de Brecht. Loewy conta o seguinte sobre a época em que cursavam Ciências Sociais na USP, no final dos anos 1950: “O santo padroeiro de Roberto se chamava Bertolt Brecht, a minha Aparecida era Rosa Luxemburgo; não conseguimos nos converter reciprocamente, mas nos encontrávamos na comum admiração por São George (Lukács)” (Loewy, 2007, p. 334). E talvez seja esclarecedora também a declaração de Roberto Schwarz sobre seu pseudônimo feminino, Berta Dunkel, suposta autora de um folheto explicativo a respeito do conceito de mais-valia em Marx:

Inventei uma personagem para assinar o “artigo”, que era essa Berta Dunkel. [...] Escrevi uma pequena biografia como introdução, explicando que ela era uma escritora alemã de vanguarda, que nos anos 1920, tocada pela proximidade da revolução, resolvera se dedicar ao didatismo político, *no qual via uma forma literária e um problema estético*. É claro que eram questões brechtianas, pelas quais eu estava me interessando. (Schwarz, 2012c [2004], p. 304, grifos meus)

Roberto Schwarz explicitou sua afinidade com Brecht nos comentários sobre sua própria obra teatral e poética.² Quanto à obra teatral, os vínculos parecem mais evidentes e receberam atenção crítica. Quanto à obra poética, a seguinte passagem é significativa, na qual sobressai a diferença, pouco notada, entre seus poemas e a chamada poesia marginal: “A busca do coloquial, a fuga ao poético de convenção, a politização do instante, a procura do inconveniente e da irreverência estão lá [como na poesia marginal], mas os poemas são mais reflexivos e amarrados, escolados por Brecht”

² Ver, por exemplo o “Prefácio à segunda edição” (2014), de *A lata de lixo da história*, ou ainda a entrevista a Maurício Reimberg (2025).

(Schwarz, 2023, p. 21). Roberto Schwarz esteve, além disso, entre os primeiros tradutores de Brecht para o português brasileiro³ e lidou diretamente com a recepção de Brecht no Brasil, por exemplo, nos ensaios “Cultura e política 1964-1969” (1977) e “Altos e baixos da atualidade de Brecht” (1999). Quanto à crítica, é possível observar algumas breves menções sobre o distanciamento brechtiano como categoria de análise. Roberto Schwarz identifica, por exemplo, que a “explicitação dos procedimentos teatrais praticada por Bertolt Brecht” como “ato de desmistificação” é um tipo de procedimento anti-ilusionista presente no materialismo de Sérgio Ferro (Schwarz, 2019a, p. 399). Brecht também é uma referência para análise dos poemas de Francisco Alvim: “[...] o minimalismo governado pela acuidade histórico-social, atento ao que haja de conduta nas expressões, obedece a um propósito demonstrativo, paralelo ao de Brecht” (Schwarz, 2012d, p. 123). Contudo, as apropriações mais sutis nos estudos sobre Machado de Assis parecem ter permanecido, até agora, praticamente inexploradas.⁴ A principal pista para essa aproximação, além da citação que abriu este artigo, está na seguinte passagem de “Leituras em competição” (2012):

O curto-circuito mental, quase uma *gag*, não deixa dúvida quanto à intenção maliciosa de Machado, que escolhia a dedo os lapsos e contrassensos obscurantistas que derrubariam — se não fossem passados por alto — o crédito de seu narrador suspeito, transformando-o em figura ficcional propriamente dita, que contracena com as demais e é tão questionável quanto elas. *À maneira do estranhamento brechtiano, são pistas para que o leitor se emancipe da tutela narrativa, reforçada pela teia dos costumes e dos preconceitos sancionados.* (Schwarz, 2012b, p. 24)

³ A primeira tradução foi de *A vida de Galileu*, encenada pelo Teatro Oficina em 1968 e publicada pela editora Abril em 1977. No mesmo ano de 1968, *A exceção e a regra* foi encenada pelo Teatro da Universidade de São Paulo. Em 1990, foi publicada pela Paz e Terra a tradução integral de *A santa Joana dos Matadouros*, reeditada pela Cosac Naify, em 2001.

⁴ Talvez o primeiro a apontar a relação no caso de *Um mestre na periferia do capitalismo* tenha sido José Antonio Pasta Jr.: “O Roberto une certamente Machado, Flaubert e Brecht num movimento muito curioso. Eu senti um diálogo com as vanguardas do começo do século, mas um diálogo específico com o que nas vanguardas já dialogava com os meios de massa. Vejo aí uma junção de filosofia, linguagem localista e diálogo com a indústria cultural pela mediação da vanguarda” (Schwarz, 2019b, p. 95). Ver ainda Sérgio de Carvalho (2006) e Pedro Mora Madriñán (no prelo).

Como se verá adiante, essa passagem explicita certa tendência à teatralização operada pela prosa de Machado de Assis, como demonstra o uso do termo “*gag*”, além da menção direta ao estranhamento e sua função didática para emancipação do leitor. Assim, como pretendo mostrar, a intimidade entre Roberto Schwarz com a obra de Brecht contribuiu de maneira decisiva para que ele identificasse o papel do leitor na prosa de Machado de Assis,⁵ expandindo a dimensão da atualidade do escritor e seu traço vanguardista, fundados no reaproveitamento da tradição literária e na percepção das dinâmicas históricas. Quer dizer, o modo pelo qual Roberto Schwarz analisa a função do leitor em *Brás Cubas* não se reduz aos problemas da estética da recepção, nem à materialidade do livro como objeto ou às teorias sobre o público leitor como entidade “real”, que se tornaram preponderantes ao longo do século XX na crítica literária. Em vez disso, Roberto Schwarz analisa o papel atribuído pelo narrador machadiano ao leitor, ou seja, como elemento da composição artística. A construção da função do leitor é evidente na contradição entre a suposição de que o livro é lido por “talvez cinco leitores” (Machado de Assis, 2008 [1881], I, p. 625), conforme afirma o narrador no prefácio “Ao leitor”, e a presença constante do leitor como interlocutor ao longo de toda a narrativa, o que sugere que o público era tão grande que merecia atenção especial. Se por um lado, como afirma Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*, “Brás oferece um figurino ao leitor sequioso de identificação com os exclusivismos da gente fina” (Schwarz, 2000, p. 175), por outro, “o propósito de despertar o leitor para uma posição independente e contrária ao narrador [...] é inegável. Nesse sentido, além das provocações de toda espécie, há o procedimento das citações afrontosamente distorcidas em causa própria, incitando à verificação dos passos e motivos de quem está com a palavra” (Schwarz, 2000, p. 209). Assim, ganham interesse crítico as perguntas: Roberto Schwarz mobiliza conceitos brechtianos para ler a prosa de Machado? Haveria ressonâncias formais entre *o efeito de estranhamento* e o humor machadiano? A prosa de Machado teria caráter “didático” no sentido de Brecht?

2 O efeito de estranhamento como recurso estético e didático em Brecht

De uma maneira geral, quem procurar formulações definitivas de Brecht sobre o teatro épico, dificilmente encontrará algo conciso, pois, como alerta Anatol Rosenfeld,

⁵ Para um estudo detalhado do leitor nos romances machadianos, ver Hélio de Seixas Guimarães (2012).

“seus ensaios sobre esse tema se sucederam ao longo de aproximadamente trinta anos, com modificações que nem sempre seguem uma linha coerente” (Rosenfeld, 1985, p. 145). Em “A dramaturgia dialética” (1930), Brecht explica que a forma épica surgiu do romance naturalista francês do século XIX. No teatro, o naturalismo representava ainda certo ilusionismo e passivismo, em que o destino humano parece imutável e inescapável. O foco era o indivíduo e seu entorno, e o objetivo do drama era despertar a compaixão do espectador. Também Machado de Assis escreveu no clima histórico-cultural do naturalismo europeu e, como demonstrou Roberto Schwarz, respondeu a ele, buscando superá-lo, a ponto de tornar-se “ponta de lança da literatura pós-naturalista (Schwarz, 2000, p. 103). A análise que Roberto Schwarz faz dos capítulos sobre dona Plácida são exemplares (Schwarz, 2000, p. 130-133).

Retomando o fio, após a Primeira Guerra Mundial, Brecht, influenciado pelo antiilusionismo e pelo antipsicologismo dos expressionistas, começou a falar em “teatro épico” (Rosenfeld, 1985, p. 146). As principais inovações formais do teatro épico, que rompem com os preceitos aristotélicos (especialmente a identificação do público com o herói e a catarse), aparecem na ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929). Brecht registrou teoricamente as características dessas inovações em 1930, no conhecido esquema “Anotações sobre a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*”, e depois as revisou em 1935, em “Teatro de diversão ou teatro didático?”. Nesta última versão, ele caracteriza o teatro épico da seguinte forma:

O palco narra um processo, *transforma o espectador em observador*, mas *desperta sua atividade, obriga-o a tomar decisões e transmite-lhe conhecimentos*. O espectador é confrontado com a ação. Trabalha-se com argumentos. As sensações são levadas até tornarem-se conhecimento. O ser humano é objeto de investigação. Mutável e em constante transformação. Os acontecimentos ocorrem em curvas. *Natura facit saltus*. O mundo, como ele será. O que o ser humano pode fazer, suas motivações.⁶

⁶ “Die Bühne erzählt einen Vorgang, macht den Zuschauer zum Betrachter, aber weckt seine Aktivität, erzwingt von ihm Entscheidungen, vermittelt ihm Kenntnisse. Er wird der Handlung gegenübergestellt. Es wird mit Argumenten gearbeitet. Die Empfindungen werden bis zur Erkenntnis getrieben. Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung. Der veränderliche und verändernde Mensch. Die Geschehnisse verlaufen in Kurven. *Natura facit saltus*. Die Welt, wie sie wird. Was der Mensch tun kann, seine Beweggründe.” (Brecht, 2005b, pp. 191-192, tradução minha, grifos meus).

Por volta de 1935, Brecht utilizou o termo “efeito de distanciamento” pela primeira vez no artigo “Efeitos de estranhamento na arte dramática chinesa”, no qual afirma que esse efeito vinha sendo aplicado recentemente na Alemanha, nas tentativas de criar um teatro épico para peças dramáticas não aristotélicas. Dessa explicação surgem outras sobre o teatro épico, em particular o seu caráter didático, cuja origem se encontraria nos mistérios medievais e no teatro clássico espanhol. Brecht explica ainda que todos esses elementos poderiam ser incorporados de forma épica por meio dos avanços técnicos, quando o palco passa a ser equipado com projeções, filmes, motorização etc. Em 1939, em “Sobre o teatro experimental”, Brecht apresenta uma definição mais completa do efeito de estranhamento:

O espectador não vê mais as pessoas no palco como seres totalmente imutáveis, não influenciáveis, indefesos diante do seu destino. Ele compreende: este ser humano é assim porque as circunstâncias são assim. E as circunstâncias são assim porque o ser humano é assim. Ele não é apenas imaginável como é, mas também diferente, como poderia ser, e as circunstâncias também são imagináveis de forma diferente. Com isso, o espectador adquire uma nova postura no teatro. Ele passa a ter em relação às representações do mundo humano no palco a mesma postura que tem em relação à natureza como ser humano deste século. Ele também é recebido no teatro como um grande transformador, capaz de intervir nos processos naturais e sociais, e de não mais aceitar o mundo, mas de dominá-lo. O teatro não tenta mais embriagá-lo, enchê-lo de ilusões, fazê-lo esquecer o mundo ou reconciliá-lo com seu destino. O teatro agora coloca o mundo à sua

disposição.⁷

Resumindo, se possível for, o efeito de estranhamento atribui uma finalidade didática às peças, que consistiria em esclarecer o público sobre o caráter mutável e transitório da história, da natureza, das relações sociais, do ser humano. Como explica Rosenfeld, seria preciso “eliminar a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês”, cujos efeitos hipnóticos, que provocavam a êxtase catártica, levariam o público a sair do teatro “satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde” (Rosenfeld, 1985, p. 148). O objetivo central do teatro épico seria, assim, a desmistificação das relações por meio do “olhar épico da distância” (Rosenfeld, 1985, p. 151). Rosenfeld enfatiza o traço dialético do estranhamento:

O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (Rosenfeld, 1985, p. 152)

Em termos de recursos técnicos, a principal maneira de introduzir o efeito de estranhamento seria interromper o curso da ação dramática no palco por meio de uma estrutura narrativa, que pressupõe a objetividade do narrador diante do mundo narrado. Ao lado dos recursos propriamente literários existem os recursos cênicos, que, por sua vez, são inúmeros, entre os quais os mais relevantes seriam a música, o cenário e o papel do ator como narrador, do ator que se divide entre “pessoa” e “personagem” (Rosenfeld,

⁷ “[...] der Zuschauer [sieht] die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt. Er sieht: Dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, dass der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt. Er bekommt den Abbildern der Menschenwelt auf der Bühne gegenüber jetzt dieselbe Haltung, die er als Mensch dieses Jahrhunderts der Natur gegenüber hat. Er wird auch im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die gesellschaftlichen Prozesse eingzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr hinnimmt, sondern sie meistert. Das Theater versucht nicht mehr, ihn besoffen zu machen, ihn mit Illusionen auszustatten, ihn die Welt vergessen zu machen, ihn mit seinem Schicksal auszusöhnen. Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff.” (Brecht, 2005a, p. 419, tradução minha).

1985, p. 162). Além disso, segundo Rosenfeld a ironia e a paródia, processos essencialmente cômicos, são em particular empregados por Brecht (Rosenfeld, 1985, p. 156-157). Basicamente a comicidade viria de um descompasso entre forma e conteúdo, que também se encontra em Machado de Assis. Trata-se de reaproveitar formas e recursos da tradição literária, deslocando-os de seu contexto original, e tornando-os anacrônicos no presente, a fim relativizar as aparentes verdades das ideologias antigas e atuais. Em “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, por exemplo, Roberto Schwarz aponta de que forma parte do antiobscurantismo de Brecht ainda se relacionava à luta burguesa pela emancipação, cuja contraparte era a autoridade feudal e religiosa, ou seja, era de “tipo pré-moderno” (Schwarz, 1999, p. 116). Brecht fazia pastiche da cultura consagrada do classicismo e romantismo alemães, por exemplo, usando suas formas para representar a crise do capitalismo. A montagem caricatural explicitava, assim, num procedimento similar ao de Machado de Assis, a distância entre a “harmonia social e a dignidade humana” idealizada pelos poetas e escritores e a “injustiça de classe e a degradação” que persistiam no tempo, repondo-se no tempo (Schwarz, 1999, p. 139).

3 Roberto Schwarz interpreta a função do público em Machado de Assis

Em “Machado de Assis: um debate”, Luiz Felipe de Alencastro indaga a Roberto Schwarz quem seria o leitor de Machado de Assis à sua época. A resposta foi enfática: não se trataria de saber *para quem* Machado escrevia, e sim de saber *como* Machado escreveu (2019b [1991], p. 65-66, grifo meu). Essa distinção desloca o foco da sociologia ou da história para a análise literária propriamente dita, colocando em primeiro plano a dimensão formal do leitor na prosa machadiana. Para compreender por que o leitor assume um papel estrutural no novo “dispositivo formal” elaborado por Machado de Assis a partir de 1880, é necessário recuperar as análises de Roberto Schwarz sobre a “viravolta machadiana” — momento em que a voz narrativa de Machado sofre uma reconfiguração radical. Roberto Schwarz explica:

A novidade [dos romances de Machado a partir de 1880] está no narrador, humorística e agressivamente arbitrário, funcionando como um princípio formal, que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da

função narrativa, a desplantes periódicos (Schwarz, 2012a [2003], p. 248, grifos meus).

Essa invenção narrativa ganha sentido quando examinada à luz da transformação histórica que marcou a passagem do Império para a República. A virada que *Memórias póstumas de Brás Cubas* representa em relação *Iaiá Garcia* corresponderia à decepção de Machado de Assis com os rumos do abolicionismo, com a precária integração dos libertos e dos pobres à cidadania, com a persistência de formas de trabalho semiforçado e de assalariamento precário. O escritor teria percebido com clareza como as estruturas de dominação se rearranjavam para ingressar nos novos tempos sem serem verdadeiramente alteradas, mantendo intacta a combinação entre liberalismo e clientelismo (Schwarz, 2012a, p. 270-271) e contradizendo escandalosamente os discursos emancipatórios em voga na época.

Contudo, como explica Roberto Schwarz, a originalidade machadiana não residiria numa simples mudança de perspectiva — do ponto de vista dos dependentes (até *Iaiá Garcia*) para o dos opressores (de *Memórias póstumas* em diante) —, mas sim no modo como a narrativa, a partir de uma aparente adesão ao discurso dominante, deixa transparecer de forma sistemática “verdades indiretas” que minam a posição social das classes privilegiadas. Segundo Roberto Schwarz, Machado teria criado uma “consciência abrangente” que exige do leitor uma “leitura a contrapelo”, capaz de formar uma “superconsciência contrária” (Schwarz, 2012a, p. 271) àquela apresentada pelo narrador. Nesse jogo literário sofisticado, a dimensão moral desloca-se da intenção declarada do autor para a atividade interpretativa do leitor (e do crítico), que se vê desafiado a desvelar as contradições que o texto sugere, nunca afirmadas diretamente. Assim, Machado de Assis embute na própria estrutura formal de sua narrativa uma dimensão moral de interpretação literária que depende exclusivamente do leitor:

O artifício desafia o leitor em toda a linha: *ensina-o a pensar com a própria cabeça*; a discutir não apenas os assuntos, mas também a sua *apresentação*; a *considerar com distância* os narradores e as autoridades, que são sempre parte interessada, mesmo quando bem-falantes; a *duvidar* do compromisso civilizador e nacional dos privilegiados [...]; a ter aversão pelas consolações imaginárias do

romanesco, manipuladas pela autoridade narradora em benefício próprio. *O artifício ensina* sobretudo que a coexistência do âmbito cosmopolita e do âmbito dos excluídos pode ser estável, sem superação à vista. (Schwarz, 2012a, p. 277, grifos meus)

Como demonstra essa passagem, o artifício formal machadiano opera com propósitos precisos e interligados, de intenção claramente “didática” em sentido brechtiano: fomentar o pensamento autônomo, problematizar o estatuto de representação da obra de arte, examinar com distância os discursos hegemônicos e contestar a identificação com a figura de autoridade — no caso, o narrador. Para melhor compreender essa dimensão didática da forma literária machadiana, como exercício de desnaturalização das relações sociais estabelecidas, convém recuperar algumas formulações centrais de Roberto Schwarz em *Um mestre na periferia do capitalismo*. Logo no prefácio, Roberto Schwarz destaca que a atualidade de seu estudo sobre Machado estaria no fato de que

[...] a despeito de toda a mudança havida, uma parte substancial daqueles termos de dominação permanece em vigor cento e dez anos depois, com o sentimento de normalidade correlato, o que talvez explique a obnubilação coletiva dos leitores, que o romance machadiano, mais atual e oblíquo do que nunca, continua a derrotar. (Schwarz, 2000 [1990], p. 12)

Desse modo, se os termos da dominação real no Brasil continuam substancialmente vigentes, tornando a obra de Machado de Assis contemporânea, parece que o artifício elaborado por Machado ainda carecia da explicação que Roberto Schwarz viria a oferecer — explicação que se inspirou nos estudos críticos anteriores, mas foi especialmente estimulada pela reorganização histórica que o golpe civil-militar de 1964 representou:

A atualidade de Machado, se não me engano, se tornou mais visível depois de 1964, quando o Brasil simpático das elites progressistas empenhadas na sua autorreforma e amigas do povo

parece ter se esgotado. A presunção de modernidade e a convicção inabalável de não dever contas a quem trabalha, que juntas formam um monstro histórico, estão no centro da desfaçatez de nossas elites do tempo de Machado *e de hoje*. (Schwarz, 2019c [1990], p. 59, grifos meus)

Nesse contexto, em que autoritarismo, patriarcalismo e totalitarismo se recombinam em solo brasileiro no século XX, as soluções estéticas encontradas por Brecht para combater a naturalização com que o nazifascismo se reproduzia no entreguerras e durante a Segunda Guerra Mundial podem ter ajudado a entender o funcionamento dos mecanismos de distanciamento e identificação na prosa machadiana.

Especialmente nos primeiros capítulos de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz revela como a volubilidade, o princípio mediador entre realidade brasileira e estrutura do romance, opera também em relação ao público: ela se expressa nos apelos diretos ao leitor, a quem o narrador seduz com um humor ligeiro para em seguida agredir, colocando-se ora como cúmplice ora como quem subjuga, num embate que é replicado ao longo de todo o romance. Esse procedimento faz com que o leitor “experimente na própria pele o relacionamento que o livro estuda”: a desfaçatez da classe dominante brasileira (Schwarz, 2000, p. 23). Assim, “cabe ao leitor orientar-se como pode, desamparado de referências consentidas, e tendo como únicos indícios as palavras do narrador, ditas em sua cara, com indisfarçada intenção de confundir” (idem). Roberto Schwarz completa: “[...] Cria-se entre autor e leitor uma relação *de facto*, uma luta pela fixação do sentido e também pela rotulação recíproca [...] em que um procura rebaixar o outro” (Schwarz, 2000, p. 24). A implicação moral dessa atitude do narrador é clara: “É Brás quem obriga ao juízo moral, ao mesmo tempo que não faz caso dele, armando uma situação desregrada e normativa, de inviabilidade moral em permanência, ou também de prepotência impune” (idem).

A “relação narrativa desleal” se reforça pelo fato de que o “único dado de realidade externa” é inverossímil e aparece como afronta à verossimilhança: o fato de o narrador ser um defunto (idem). Assim, alternam-se “episódios realistas”, “anedotas” e “gestos narrativos” (Schwarz, 2000, p. 81), que presentificam o “capricho despótico” (Schwarz, 2000, p. 30) do narrador e, afinal, interrompem constantemente o fluxo da narrativa. A finalidade da volubilidade estaria, afinal, num momento de satisfação, no

gozo que “uma supremacia, qualquer que fosse” pudesse propiciar, realizada sempre à custa do real (Schwarz, 2000, p. 51-52). Essa inconstância deliberada “beira o didático” (Schwarz, 2000, p. 30) e acentua, como identifica Roberto Schwarz, os aspectos “autoritários e perversos da volubilidade”. Dois exemplos são paradigmáticos: a análise de Roberto Schwarz da personagem Eugenia, mulher pobre e livre com quem Brás Cubas cogita casar-se, e do comerciante de escravos, Cotrim. No caso de Eugenia, “o efeito crítico está na frustração do desejo romanesco do leitor” (Schwarz, 2000, p. 90), “a crueldade é tanta, tão deliberada e detalhista, que dificilmente o leitor a assimila em toda a extensão” (Schwarz, 2000, p. 93). A dimensão da decisão que cabe ao leitor é explicitada por Roberto Schwarz: “a palavra final — na verdade a penúltima, *já que a última fica para o leitor* — está com a parte beneficiária da injustiça” (Schwarz, 2000, p. 110, grifos meus).

4 Diferenças produtivas

A aproximação entre Brecht e Machado de Assis por meio da técnica do estranhamento revela diferenças menos óbvias entre ambos.

Se, por um lado, Brecht tendia a “teatralizar a literatura”, traduzindo textos em termos de palco, por outro, buscava também “literarizar” a cena, introduzindo orações escritas como elementos estáticos à margem da ação, a fim de comentá-la (Rosenfeld, 1985, p. 158). Em relação a Machado de Assis, seria possível dizer que ele opera o inverso: “dramatiza” a prosa, ou, na formulação de Roberto Schwarz, opera com uma “noção dramaturgical ou situacional da linguagem” (Schwarz, 2000, p. 186). Especialmente o romance *Memórias póstumas* adquire o teor de um diálogo performático, fazendo da presença virtual do leitor seu elemento estruturante. Enquanto Brecht busca conscientemente a despersonalização como forma de distanciamento para impedir a identificação passiva do espectador, Machado cria um narrador que se caracteriza pelo poder de sua *persona* em identificar-se e desidentificar-se consigo mesmo, segundo sua vontade e necessidade. Caberia ao público decidir, segundo Roberto Schwarz, se seguirá no mesmo fluxo, identificando-se com o jogo de identidade e não-identidade, ou seja, se se reconhecerá na volubilidade do narrador. Enquanto em Brecht o distanciamento vem da não identificação, em Machado de Assis, ele vem da recusa à identificação, ou seja de uma atitude deliberada: o leitor precisa ler com

desconfiança, levando a sério as constantes agressões: “[...] os jogos com o leitor não se destinam a construir, mas a destruir a hipótese de um entendimento esclarecido com o público” (Schwarz, 2000, p. 184).

Em Brecht, a relatividade histórica é explícita — o teatro épico mostra que as condições sociais são mutáveis e que a ação humana pode transformá-las. Como afirma Roberto Schwarz, aí estaria a pretensão revolucionária dessa técnica, como se ter consciência da necessidade de mudar o mundo colocasse sua transformação “ao alcance da mão”: o mundo passaria a ser transformável, mas “*em abstrato*” (Schwarz, 1999, p. 116, grifos no original). Já em Machado, essa relatividade é acentuada pelo fato de o narrador ser um defunto e tudo parecer desembocar no *nada* (Schwarz, 2000, p. 67), fazendo com que a possibilidade de transformação nem se coloque na ordem do dia: a volubilidade da classe dominante, a perpetuação das estruturas de dominação e a farsa da modernização conservadora criam uma circularidade que nega as expectativas de futuro que, por exemplo, movem a obra de Brecht.

Tanto Brecht quanto Machado utilizam o humorismo como ferramenta de desmontagem ideológica. Mas, se no teatro épico a ironia e a paródia servem para *rir dos que mandam e exploram*, expondo suas contradições e desnaturalizando seus mecanismos de dominação, em Machado de Assis, o humor assume um caráter ambíguo — não se trata de um riso *sobre* os opressores, mas *entre* eles: um sarcasmo de classe, que denuncia sua perversidade, mas que precisa ser decifrado pelo leitor. Além disso, esse riso não é evidente, como lembra Roberto Schwarz:

[...] o humorismo de todos os instantes acomoda o leitor num riso sem novidades, de raio curto, e lhe fecha os olhos para os ritmos amplos, que dinamizam a relação entre parte e todo, desdizem as fórmulas fixas e fazem aparecer nos lances de espírito um mordente de qualidade superior, que a primeira leitura não registra. O acesso a este dinamismo depende de reação à mesmice da outra perspectiva, de distanciamento na relação com o narrador, e, paradoxalmente, de atenção acrescida ao pormenor, às diferenças e mudanças ocultadas ou evidenciadas pela insistência de Brás Cubas no sempre igual. (Schwarz, 2000, p. 214)

Essa passagem explicita também que o público precisa “reagir” ao narrador e o que ele representa, o que em certa medida também é uma forma de atuar sobre o mundo. Se Brecht concebia e estilizava seu público como “uma companhia peculiar, de caráter proletário e amiga sobretudo da insatisfação bem formulada, do espírito crítico e de propostas subversivamente materialistas e práticas” (Schwarz, 1999, p. 126), como sintetiza Roberto Schwarz em “Altos e baixos da atualidade de Brecht”, o leitor implícito de Machado de Assis era outro — um interlocutor para quem a prática política de aspirações libertárias não se configurava como horizonte. A genialidade da análise de Roberto Schwarz reside, como procurei demonstrar, em revelar a interpelação oculta que Machado de Assis dirige a seu leitor: compactuar com o narrador ou rechaçá-lo? Aceitar o “insustentável” que é, no entanto, “de aceitação comum” (Schwarz, 2000 [1990], p. 12), ou surpreender-se em sua própria cumplicidade? Essa questão não pretende conduzir o leitor à transformação do mundo, mas explicita a urgência de um posicionamento — tanto para o público do passado quanto para o atual. E essa leitura a contrapelo que faz Roberto Schwarz da prosa machadiana teria sido possível a partir do espelhamento com a obra de Brecht.

BIBLIOGRAFIA

- BRECHT, Bertolt. “Über experimentelles Theater”. In: *Bertolt Brecht Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005a, v. VI, pp. 403-421.
- BRECHT, Bertolt. “Vergnügungstheater oder Lehrtheater?”. In: *Bertolt Brecht Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005b, v. VI, pp. 188-191.
- BROWN, Nicholas. “Presuppositions — Barring Error — of Roberto Schwarz, Antonio Candido, and Georg Lukács”. In: Waller, Thomas (org.). *Roberto Schwarz and World Literature*. Palgrave Macmillan, 2024, pp. 123-144.
- CARDINALI, Claudio. “History and Form in Adorno and Schwarz”. In: *Roberto Schwarz Beyond Borders*. Cardinali, Claudio; Gagliardi, Laura Rivas; Strasser, Melanie (orgs.) Berlin/Boston: De Gruyter, no prelo.

CARDINALI, Claudio; Gagliardi, Laura Rivas; Strasser, Melanie (orgs.) Berlin/Boston: De Gruyter, no prelo.

CARVALHO, Sérgio de. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. *Revista Sala Preta* 6 (2006):167-173.

DURÃO, Fabio Akcelrud. “Inheriting the Frankfurt School on the Periphery: The Case of Roberto Schwarz”, *MLN*, v. 133, n. 3 (2018): 546-556.

DURÃO, Fabio Akcelrud. “Zur Kontinuität der Kritischen Theorie: Robert Hullot-Kentor und Roberto Schwarz”. *Zeitschrift für kritische Theorie*, 54/55 (2022): 258-268.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp/ Nankin, 2012.

LOEWY, Michael. “Ad Roberto Schwarz”. In: *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. Cevasco, Maria Elisa; Ohata, Milton (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 334-336.

LÓPEZ, Silvia L. “Olhares periféricos: a teoria estética de Adorno no Brasil”. In: *Um crítico na periferia do capitalismo*. Cevasco, Maria Elisa/ Ohata, Milton (orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 22-32.

MADRIÑÁN, Pedro Mora. “Brecht after the End of History: the Contemporary Relevance of Epic Theater in Roberto Schwarz’s *Rainha Lira*”. In: *Roberto Schwarz Beyond Borders*.

SCHWARZ, Roberto. “Altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 113-148.

SCHWARZ, Roberto. “Artes plásticas e trabalho livre”. In: *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019a, pp. 394-402.

SCHWARZ, Roberto. “A viravolta machadiana” [2003]. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, pp. 247-279.

SCHWARZ, Roberto. “Leituras em competição”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, pp. 9-43.

SCHWARZ, Roberto. “Machado de Assis: um debate” [1991]. In: *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019b, pp. 63-102.

SCHWARZ, Roberto. “Na periferia do capitalismo (Entrevista)”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012c, pp. 280-304.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. “Um minimalismo enorme”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012d, pp. 111-142.

SCHWARZ, Roberto. “Um retratista de nossa classe dominante”, entrevista com Teixeira Coelho [1990]. In: *Seja como for*. São Paulo: Editora 34, 2019c, pp. 59-62.

SCHWARZ, Roberto. Entrevista a Fabio Mascaro Querido. *Revista Margem Esquerda*, 40 (2023): 11-33.

SCHWARZ, Roberto. “Prefácio à segunda edição”. *A lata de lixo da história*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 p. 7-13.

REIMBERG, Maurício “Conversa com Roberto Schwarz sobre *Rainha Lira*”. *Literatura e Sociedade*, n. 41, São Paulo, 2025.

SILVA, Eduardo Soares Neves. “Schwarz-Adorno: Unbekannt verzogen — endereço desconhecido. Apresentação de uma correspondência”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 74 (2019): 330-344.

Laura Rivas Gagliardi é professora-assistente no Instituto Luso-Brasileiro da Universidade de Colônia, Alemanha. Seu projeto de pós-doutoramento “Novas perspectivas da teoria pós-colonial: sobre história e conhecimento nos estudos literários brasileiros” foi financiado pela German Research Foundation. É mestre e doutora em Letras Românicas pela Universidade Livre de Berlim, bacharel em Letras Português-Francês pela Universidade de São Paulo. É autora de *Literaturgeschichte und Ideologie: Ferdinand Wolfs literaturpolitisches Projekt “Le Brésil littéraire” (1863) (2020)*. Organizou a tradução para o alemão de *Um mestre na periferia do capitalismo (2023)*, de Roberto Schwarz.