Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Gabriela Ribeiro Nunes

O kitsch em *Quincas Borba*, de Machado de Assis

Rio de Janeiro
2020

Gabriela Ribeiro Nunes

O kitsch em *Quincas Borba*, de Machado de Assis

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Profª. Dra. Andréa Sirihal Werkema

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A848 Nunes, Gabriela Ribeiro.
O kitsch em Quincas Borba, de Machado de Assis / Gabriela Ribeiro Nunes. - 2020.
89 f.

Orientadora: Andréa Sirihal Werkema.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Assis, Machado de, 1839-1908. Quincas Borba – Teses. 3. Análise do discurso literário – Teses. 4. Kitsch – Teses. 5. Literatura e sociedade – Brasil – Séc. XIX – Teses. I. Werkema, Andréa Sirihal. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Gabriela Ribeiro Nunes

O kitsch em *Quincas Borba*, de Machado de Assis

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2020.

Banca examinadora:

_____

Profª. Dra. Andréa Sirihal Werkema (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Instituto de Letras – UERJ

_____

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

A minha mãe, Rosane, e as minhas irmãs, Juliana e Carolina, por serem as pessoas mais importantes da minha vida. Sem a luz de vocês, nada faz sentido.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que sempre me surpreende da melhor maneira possível.

A minha família e meus amigos que torcem por mim. Vocês são muitos e sabem quem são, então não vou citar ninguém (minha memória é ruim e posso vir a me esquecer de alguém).

À Rosane, minha mãe, que lutou muito para me dar a melhor criação possível. Obrigada por sempre servir de inspiração para mim e por ser a primeira pessoa a me apresentar Machado de Assis. Essa dissertação, sem você, não existiria.

A Juliana e Carolina, minhas irmãs, que não permitem que eu perca a minha sanidade diante de tantas cobranças da vida. Vocês me fazem muito feliz. Obrigada pela companhia diária e por sempre chamarem a minha atenção quando me viam procrastinando.

À minha orientadora Andréa, que me guiou durante todo o caminho tortuoso do kitsch. Obrigada pelas correções, cobranças, sugestões e pela paciência mineira que você tem. Você foi a melhor sugestão que poderiam ter me dado.

Aos professores Marcus Vinicius e João Cezar, pelos livros recomendados e pelas sugestões na qualificação. Foram de muitíssima utilidade.

À professora Ana Cristina dos Santos (*in memorian*), que me ajudou muito durante todo o processo para o ingresso no mestrado e vibrou tanto quando descobriu que fui aprovada. Sua perda continua sendo muito dolorosa, mas eu tenho plena confiança de que você está com o Pai agora. Obrigada pela generosidade e por todos os ensinamentos. Queria que você estivesse aqui.

Ao Kleber Pereira da secretaria da graduação de Letras e ao professor Nabil Araújo, pela enorme força que me deram para que fosse possível o meu ingresso no mestrado. Vocês foram incansáveis!

À FAPERJ, pela bolsa concedida.

O universo ainda não parou por lhe faltarem alguns poemas mortos em flor na cabeça de um varão ilustre ou obscuro; mas Humanitas (e isto importa, antes de tudo), Humanitas precisa comer.

Machado de Assis

RESUMO

NUNES, Gabriela Ribeiro. *O kitsch em Quincas Borba, de Machado de Assis*. 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Machado de Assis é, de acordo com Antonio Candido, “o escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o maior” (2000, p. 104). Esta é uma das razões de haver tantos estudos acerca do autor e de suas obras. Entretanto, apesar de uma imensa fortuna crítica, pouco se estuda sobre a presença do elemento kitsch em seus textos, recurso retórico utilizado pelo autor para a criação das personagens, da ambientação, dos diálogos. Sendo assim, o objetivo desta dissertação é fazer uma análise sobre a presença do kitsch no universo ficcional machadiano como um mecanismo para a construção de uma crítica social à sociedade burguesa da época. Para isso, será utilizado como fonte de estudo o romance *Quincas Borba* (1891), a fim de mostrar como este fenômeno é um instrumento que o auxilia em sua análise de caracteres e da sociedade do século XIX. Para tal análise, apoiamo-nos nos estudos de Moles (1972), Merquior (2015), Eco (2006) e Pignatari (1988) sobre o kitsch, e nos estudos de Filho (2000), Schwarz (2007) e Bosi (1992) sobre o Brasil oitocentista.

Palavras-chave: Machado de Assis. Quincas Borba. Kitsch.

RESUMEN

NUNES, Gabriela Ribeiro. *El kitsch en Quincas Borba, de Machado de Assis*. 2020. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Machado de Assis es, según Antonio Candido, "el escritor más brasileño de la historia, y ciertamente el más grande" (2000, p. 104, nuestra traducción). Esta es una de las razones por las que hay tantos estudios sobre el autor y sus obras. Sin embargo, a pesar de una inmensa fortuna crítica, no hay casi estudios sobre la presencia del elemento kitsch en sus textos, recurso retórico utilizado por el autor para crear los personajes, el escenario, los diálogos. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es analizar la presencia del kitsch en el universo ficcional de Machado de Assis como un mecanismo de crítica social a la sociedad burguesa de aquel momento. Para esto, se utilizará como fuente de estudio la novela *Quincas Borba* (1891), para mostrar cómo este fenómeno es un instrumento que ayuda el escritor en su análisis de personajes y de la sociedad del siglo XIX. Para este análisis, confiamos en los estudios de Moles (1972), Merquior (2015), Eco (2006) y Pignatari (1988) acerca del kitsch, y en los estudios de Filho (2000), Schwarz (2007) y Bosi (1992) sobre el siglo XIX en Brasil.

Palabras clave: Machado de Assis. Quincas Borba. Kitsch.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9
1 **O KITSCH E O BURGUÊS**..... 15
1.1 **O kitsch**.....15
1.2 **O burguês**.....29
1.3 **A literatura**.....32
2 **A SOCIEDADE FLUMINENSE DO SÉCULO XIX, MACHADO DE ASSIS E O KITSCH**.....38
2.1 **A sociedade fluminense do século XIX e o kitsch**.....38
2.2 **Machado de Assis**.....46
2.3 **Machado de Assis e o kitsch**.....50
3 **QUINCAS BORBA E O KITSCH**.....56
CONSIDERAÇÕES FINAIS – "E BEM, E O RESTO?".....83
REFERÊNCIAS.....87

INTRODUÇÃO

Machado de Assis, um dos maiores representantes da literatura brasileira no país e no mundo, estabeleceu, em seus romances, um diálogo com sua época e com as questões sociais concernentes ao Brasil do século XIX. Como um escritor do seu tempo, também experimentou diversos estilos e gêneros, como a poesia, o teatro, o conto, até chegar a sua chamada fase madura, considerada o ápice de sua escrita. Começando sua carreira no mundo das letras como poeta e crítico literário, escreveu sobre o que estava sendo produzido entre nós no período, se mostrando um leitor voraz e exibindo seu conhecimento no que diz respeito à vida literária oitocentista. Em um de seus ensaios mais conhecidos, "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade" (1873), escrito um ano após a publicação de seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872), refletiu sobre a literatura produzida no país, desde a poesia árcade até o momento em que estava inserido. Nele, reconhece que o gênero romance, no Brasil, "busca sempre a cor local" (ASSIS, 1994, p. 3), além de reconhecer certa qualidade de observação e análise em alguns romancistas da época. Em contrapartida, do romance puramente de análise, constatou que "raríssimo exemplar temos [século XIX], ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária" (ASSIS, 1994, p. 4). Notando essa falta na nossa literatura, dedicou-se, neste sentido, a escrever livros que possuíssem uma variedade de personagens com as personalidades as mais diversas e complexas possíveis. Estudar uma personagem machadiana, nessa perspectiva, é quase como estudar o homem em todas as suas nuances. Até na chamada primeira fase de seus romances, construiu caracteres contraditórios e melindrosos, a fim de reconstruir neles a experiência de ser humano, servindo como objeto de estudo profícuo para as análises psicológicas. Entretanto, não é só isso que o acervo machadiano oferece. Sociologicamente falando, a ficção de Machado de Assis também apresenta um campo frutífero, já que o pano de fundo de suas obras sempre se localiza em um tempo e espaço do Brasil do XIX. Na verdade, como um grande experimentalista de gêneros e estilos, além de um apreciador contumaz das mais variadas literaturas (inglesa, francesa, portuguesa, brasileira etc.), é fácil achar em seus livros assunto para pesquisa. Na presente investigação, estudaremos a presença do kitsch em *Quincas Borba* (1891), segundo romance da chamada segunda fase do autor.

Seguindo a mesma proposta exposta até agora, em *Quincas Borba* é possível observar Machado de Assis fazendo aquilo que percebeu como falta na literatura brasileira oitocentista:

um romance de análise. Para isso, o recheou de personagens de distintas classes sociais, tomando a figura do novo rico, Rubião (protagonista da história), e do casal de burgueses, Cristiano e Sofia Palha, como os caracteres de maior desvelo. Com a maior gama de ações passadas na Corte, na segunda metade da década de 1860, acompanhamos a vida de Rubião do começo da sua ascensão monetária até o seu declínio, que culmina em sua morte. Romance cruel tanto em seu enredo, quanto na crueza da linguagem despejada pelo narrador, o escritor denuncia a hipocrisia, o arrivismo e a ostentação presentes na sociedade burguesa, que se aproveita dos ingênuos para alimentar a sua cadeia de poder e prestígio. Uma das formas de denúncia presente na narrativa se dá por meio do kitsch, recurso utilizado por Machado de Assis para construir o universo ficcional da obra e um modo de representação da sociedade da época.

Kitsch é uma palavra de origem alemã, usada para descrever alguma coisa de mau gosto artístico ou estético. Na falta de um vocábulo próprio que o designasse nas línguas latinas, manteve-se o termo para representar um sistema estético de comunicação de massa marcado, socioculturalmente, pela ausência de estilo[1] e consumido, principalmente, pela classe média. Entretanto, pode estar presente tanto entre os pobres quanto em camadas sociais mais privilegiadas, já que, de acordo com um grande estudioso do assunto, Abraham Moles, um objeto muitas vezes não é essencialmente kitsch, mas se torna, a partir de como o homem se relaciona com ele. Apesar de o vocábulo ter surgido vinculado estritamente à obra de arte, por analogia será utilizado para taxar qualquer coisa que esconda um sentido baixo, mascarado de beleza ou de bom gosto. Dessa forma, tanto um objeto físico e palpável como um livro, quanto uma manifestação de natureza curta, esporádica e limitada pelo tempo e espaço, como uma dança ou um comportamento em sociedade, podem ser categorizados dessa maneira, caso estabeleçam essa relação de mascaramento.

Em *Quincas Borba*, o kitsch se manifestará das mais variadas formas. Nenhuma personagem, todavia, se perceberá como consumidora ou manifestante de kitsch. O próprio kitsch, muitas vezes, aparecerá de maneira desinteressada, quase como um mero detalhe ou mera descrição de um objeto. É, por exemplo, uma personagem pensando em determinado assunto e esbarrando, sem querer, em um mandarim de porcelana. Isso muda, dependendo da postura do narrador que ora protegerá as personagens, deixando as informações passarem como pormenores sem importância, ora acusará mais nitidamente o kitsch cometido, por meio de seus comentários. A maior vítima será o protagonista da obra, Rubião, por estar deslocado

[1] Ausência de estilo no que diz respeito às artes consideradas elevadas. A arte kitsch possui um estilo próprio que não se coaduna com o estilo considerado nobre das artes de grande padrão estético e artístico (MOLES, 1972).

da sua situação inicial, diferentemente das outras personagens: “Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista” (ASSIS, 2011, p. 51). Seu kitsch, mais do que o dos outros, terá caráter hiperbólico, uma vez que o narrador faz questão de acumular as descrições dos objetos do ex-professor de Barbacena em uma única cena, enquanto os do casal Palha ficam espalhados ao longo da narrativa, o que não significa que não há denúncia no que diz respeito aos dois. Ambos vão cedendo ao kitsch cada vez que enriquecem mais.

Na narrativa machadiana, a paródia também vai estar próxima ao kitsch, na medida em que o escritor utilizar esse recurso para zombar da retórica piegas romântica, ou para ridicularizar a atitude de certas personagens que parodiam figuras históricas, como Rubião faz com Napoleão III, durante seus momentos de loucura. Quando o espírito do mineiro incorpora a figura ilustre de Napoleão III, também teremos o exemplo de linguagem kitsch, como afirma Riedel (2008, p. 31).

O kitsch, aliado a outros componentes comuns da narrativa machadiana como a ironia, a paródia e o humor, faz com que Machado de Assis consiga caçoar do cinismo da sociedade abastada, dos jogos políticos, expondo as fraquezas e desilusões humanas com a mesma clareza e exatidão com que aborda temas de caráter universal como hipocrisia, amor, cinismo, ciúme, ganância. Dessa forma, é possível encontrar nos livros do escritor questões do campo universalista, inseridas em uma ambientação fluminense do século XIX. Se o escritor, em suas obras, trata de matérias relacionadas à natureza humana, retrata, especificamente, o homem brasileiro:

> [Machado] recobria os seus livros com a cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela, desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor algumas das componentes mais esquisitas da personalidade. Na razão inversa da sua prosa elegante e discreta, do seu tom humorístico e ao mesmo tempo acadêmico, avultam para o leitor atento as mais desmedidas surpresas. (CANDIDO, 1977, p. 18)

O objetivo do presente trabalho, então, é investigar a presença do kitsch no universo machadiano, tanto no seu uso retórico para a construção das personagens e dos diálogos, quanto em seu aspecto mais banal, como a ambientação dos espaços das narrativas. A partir disso, outros questionamentos serão desdobrados como: a) qual é o efeito causado por este tipo de recurso? b) como é a feita a crítica à elite brasileira pelo escritor com base neste artifício e sua relação com o mesmo? c) como alguns personagens são construídos segundo este eixo? d) que possíveis associações podem ser feitas a partir dos trechos analisados entre Machado e a sociedade burguesa da época?

Pretende-se, então, responder a essas perguntas e estabelecer uma relação entre o autor e o kitsch, com base nas passagens dos livros, possibilitando, ao fim, o reconhecimento deste recurso como um dos procedimentos do fazer literário do escritor, já que consiste em um dos mecanismos para o autor manifestar sua filosofia, visão crítica do mundo e da realidade sociopolítica brasileira do século XIX. Para isso, será utilizado como fonte de estudos o livro *Quincas Borba* (1891), que tem como figura central um novo rico, Rubião, que herda a fortuna de seu falecido amigo Quincas Borba.

Na obra escolhida para análise, portanto, será possível observar um estilo de vida kitsch, ou seja, um estilo de vida de meras aparências, sendo utilizado por dois tipos de classes sociais: a das personagens nascidas burguesas, como Cristiano Palha, apesar de, inicialmente, pertencer à baixa classe média; e a das personagens que foram de alguma forma deslocadas de sua situação inicial, como Rubião. É importante demarcar essas duas formas, pois a relação adotada com um objeto ou um discurso vai ser diferente nos dois casos, já que um vai se sentir mais familiarizado e autêntico em contraposição ao outro. No caso do mineiro, a influência de outras personagens que acabam se aproveitando da ingenuidade do ex-professor de Barbacena e uma tentativa de pertencimento a uma camada que inicialmente não era a dele vão demarcar sua inferioridade e dar visibilidade, de maneira mais nítida, ao uso marcadamente de ostentação ou de mau gosto, logo kitsch, dos objetos, costumes e discursos disponíveis ao seu redor.

O interesse pelo tema se dá pelo fato de não haver muitas discussões acerca do kitsch na literatura machadiana e na própria literatura brasileira em geral. Esta dissertação, portanto, pode servir como guia e apoio para estudos literários que tematizem o estilo de vida kitsch de ostentação, vaidade e aparências, algo presente na sociedade burguesa e na elite brasileira ainda nos dias atuais. Machado de Assis, como visto, com um projeto de análise de caracteres, apresenta em suas narrativas uma observação detalhada da condição humana, de suas volubilidades, contradições e complexidades, ao pintar um retrato da sociedade fluminense do século XIX. Reconhecer o kitsch como um instrumento retórico machadiano é chegar à realidade poética da experiência crítica do autor e seu ponto de vista em relação à camada burguesa oitocentista. É também ter acesso às práticas desse extrato da sociedade na época machadiana e aceder a outros níveis do humor do escritor, que vão além dos já presentes em sua fortuna crítica. Acredita-se, portanto, que os encadeamentos estabelecidos entre as personagens burguesas e o kitsch contribuam para esmiuçar o conteúdo das obras machadianas, a fim de aprofundar as interpretações contidas nas entrelinhas de seus textos, permeados de ironia, que desnudam a hipocrisia e as convenções sociais. A utilização do

elemento kitsch por Machado de Assis aponta para mais uma das múltiplas abordagens e facetas do autor, cujos escritos são capazes de transcender o tempo e espaço, adquirindo características atemporais.

A partir dos apontamentos levantados na introdução, serão discutidos nos próximos capítulos os desdobramentos dessas questões. No primeiro capítulo do trabalho, intitulado "O kitsch e o burguês", será abordada a definição de kitsch e as diferentes perspectivas adotadas por diversos estudiosos do assunto, como José Guilherme Merquior, Hermann Broch, Décio Pignatari, Umberto Eco, Haroldo de Campos e Abraham Moles, sendo o último o teórico principal da dissertação. Além disso, discutiremos a relação do burguês com o kitsch, já que será o seu maior produtor e consumidor. Por fim, veremos um pequeno exemplo de kitsch na literatura de Balzac e Flaubert, não com um viés taxativo, mas ideológico, ou seja, como forma de criação de um universo ficcional que entre em consonância com o observado na sociedade desses escritores, a fim de preparar o terreno para o que virá no terceiro capítulo com Machado de Assis e *Quincas Borba*. As obras utilizadas para tal análise serão *Eugénie Grandet* (1833) e *Madame Bovary* (1857).

No segundo capítulo, "A sociedade fluminense do século XIX, Machado de Assis e o kitsch" pensaremos, exclusivamente, no caso brasileiro, primeiro relacionando o kitsch à sociedade oitocentista fluminense. O estudo feito por Nestor Goulart Reis Filho sobre a arquitetura brasileira no século XIX será uma das bases para alinhar o kitsch ao campo brasileiro, já que o teórico discute a influência europeia nas cidades do Brasil. A convivência entre a escravidão e as ideias liberais será outro tema de discussão, uma vez que essa questão influencia a leitura das obras machadianas, que se localizam ao mesmo tempo que essa concomitância, aparentemente, paradoxal. As principais figuras para esse tópico serão Roberto Schwarz e Alfredo Bosi, já que ambos possuem visões contrastantes, que contemplam os mais importantes pontos de vista sobre o assunto.

No terceiro capítulo, será abordado o livro *Quincas Borba* e examinados os fragmentos que contêm o kitsch, partindo-se do fato de o narrador ser em terceira pessoa e de Rubião ser um novo rico que vai demonstrar um modo de vida kitsch em relação ao espaço – kitsch novo, dada sua nova situação – e ao discurso – kitsch proveniente da leitura do romance romântico feita pelo mineiro que também faz parte da retórica galanteadora da época. Ademais, outras personagens serão passíveis de análise, pois o ex-professor de Barbacena não é o único que será alvo dessa construção por parte de Machado de Assis. A diferença reside na situação de kitsch recente de Rubião *versus* kitsch como parte internalizada pela personagem que já se encontra inserida desde nascença na classe burguesa.

Para tal análise, partiremos do estudo de Dirce Côrtes Riedel sobre o kitsch em alguns momentos do romance e na análise de Ivo Barbieri sobre o livro.

Por fim, nas considerações finais, discutir-se-á a presença do kitsch como recurso incidente na narrativa machadiana como construtor de sentido nos enredos, além de relacionar essas incidências ao fato de Machado de Assis incorporar em suas obras elementos que ele observava na sociedade do século XIX. Como um homem de seu tempo e de seu lugar, será visto, ainda, como o escritor integrou isso em seus romances e contos, não como um dado pertencente à classe burguesa em geral, mas a partir das peculiaridades do corpo social brasileiro.

1 **O KITSCH E O BURGUÊS**

1.1 **O kitsch**

Kitsch é uma palavra de origem alemã, a que foram atribuídos diversos significados no decorrer do tempo. Derivada dos verbos *kitschen* (fazer móveis novos utilizando os já velhos) e *verkitschen* (trapacear ou vender alguma outra coisa no lugar do objeto combinado), seu sentido moderno surgiu em Munique, por volta de 1860, "ligado à arte de maneira indissociável" (MOLES, 1972, p. 10). Segundo um grande estudioso do fenômeno, Abraham Moles (1972, p. 10), "Trata-se de um conceito universal, familiar, importante, que corresponde, em primeiro lugar, a uma época da gênese estética, a um estilo marcado pela ausência de estilo, a uma função de conforto acrescentada às funções tradicionais, ao supérfluo do progresso". Na falta de um vocábulo que o designasse nas línguas latinas, manteve-se o mesmo[2].

Guimaraens & Cavalcanti (1979) encontraram outra fonte possível para o termo kitsch. "Para esses autores há uma versão na língua inglesa, provinda da palavra *sketch*, significando esboço. Na segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos queriam comprar uma obra de arte, a preço barato, eles pediam um *sketch*" (SÊGA, 2010, p. 54, grifo do autor). Há ainda quem diga que o vocábulo, seguindo a teoria de que a palavra se originou de uma corruptela de *sketch*, designava os "cartões-postais 'típicos', que pintores e desenhistas alemães executavam para os soldados ingleses e americanos desmobilizados" (PIGNATARI, 1988, p. 97), sendo reaproveitada, posteriormente, para denominar corruptelas artísticas. Embora a primeira teoria seja mais coerente que a segunda e a terceira, por questões morfológicas das duas línguas (alemão e inglês)[3], as duas primeiras (mais aceitas pelos

---

[2] Haroldo de Campos, no capítulo intitulado "Vanguarda e Kitsch", de seu livro *A arte no horizonte do provável*, fala sobre a palavra russa *póchlost*, que seria um sinônimo da expressão kitsch. Nota-se, assim, que é possível que outras línguas, não vindas do latim, possam ter seu próprio vocábulo para designar tal fenômeno. No francês, há "alguns conceitos pejorativos que focalizam aspectos determinados do kitsch" (MERQUIOR, 2015, p. 45), mas o termo, ainda assim, continua sendo kitsch.

[3] No alemão, para chegar ao vocábulo kitsch, ocorrem apenas aférese e apócope: verkitschen > kitschen > kitsch.
[fɛɐ̯'kɪtʃn̩] ['kɪtʃn̩] ['kɪtʃ]
Já no inglês, de sketch para kitsch, é preciso que haja aférese, assimilação e, por fim, a adição do fonema [s], que não diferencia em nada em relação à pronúncia, além de não fazer parte de uma estrutura comum de uma palavra de língua inglesa: sketch > ketch > kitch > kitsch.
[skɛʧ] [kɛʧ] [kɪʧ] [kɪtʃ]

teóricos) apontam para o aproveitamento de um objeto 1 (móvel velho; objeto autêntico[4]; obra de arte mais cara e/ou original) na criação e/ou venda do objeto 2.

A priori, o kitsch era um adjetivo pejorativo vinculado estritamente ao campo da arte para qualificar uma "pseudoarte", nas palavras de Anatol Rosenfeld. Com o tempo, por analogia, passou a rotular outras faixas, como a literatura, a música, a dança, o teatro, a televisão, o cinema, a arquitetura, a imprensa etc. (PIGNATARI, 1988, p. 97). De acordo com José Guilherme Merquior, no livro *Formalismo e tradição moderna*, o kitsch é "a etiqueta alemã para os objetos, obras de arte ou espetáculos de mau gosto, franca ou tacitamente 'comerciais', mas com pretensões a exibir valores 'sublimes'. O vulgar que aspira a parecer refinado, a cafonice (inconsciente) que *bota banca* de 'beleza'" (MERQUIOR, 2015, p. 44, grifo do autor), característica da comunicação de massa que se inicia no século XIX, também chamada de civilização burguesa.

De acordo com Merquior, quando as minorias criadoras dominantes (aristocracia) não se mostram mais antropoplásticas[5], ou seja, não se voltam mais ao próprio homem; quando perdem seu "poder de plasmação cultural", (MERQUIOR, 2015, p. 47), e seu domínio deixa de formar parte de um *éthos* que conquistava o consenso das pessoas, "a imitação da arte culta pela arte 'popular' ganha um sentido marcadamente *ideológico*" (MERQUIOR, 2015, p. 47, grifo do autor), que se torna sistemático com a entrada da arte de massa. Esse tipo de arte, segundo Broch (2014, p. 40), se torna kitsch, a partir do momento em que ela "troca da categoria ética pela categoria estética", ou seja, quando a arte não se preocupa em trabalhar "bem", mas sim "belamente", somente importando "o belo efeito". Dessa forma, o "estilo comercial estende a mão ao 'bonito'; regala-se com o 'deleite' produzido pelo recurso descarado aos truques mais teatrais" (MERQUIOR, 2015, p. 53). A discussão parece metafísica e até mesmo elitista, quando pensamos na categoria do "bem" e no fato de que o padrão estético do que chamamos de "belo" veio prescrito pelas camadas mais altas da sociedade. Entretanto, embora a primeira questão seja complexa e tenha mobilizado diversos

---

[4] Segundo Moles (1972, p. 10), o verbo alemão *verkitschen*, traz "um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico", uma vez que havia um objeto esperado (autêntico) que foi trocado por outro (inautêntico).

[5] Conceito do filósofo Werner Jaeger no seu livro *Paidéia: a formação do homem grego*. Segundo ele, "Desde as primeiras notícias que temos deles [gregos], encontramos o homem no centro do seu pensamento. A forma humana dos seus deuses, o predomínio evidente do problema da forma humana na sua escultura e na sua pintura, o movimento consequente da filosofia desde o problema do cosmo até o problema do homem, que culmina em Sócrates, Platão e Aristóteles; a sua poesia, cujo tema inesgotável desde Homero até os últimos séculos é o homem e o seu duro destino no sentido pleno da palavra; e, finalmente, o Estado grego, cuja essência só pode ser compreendida sob o ponto de vista da formação do homem e da sua vida inteira: tudo são raios de uma única e mesma luz, expressões de um sentimento vital antropocêntrico que não pode ser explicado nem derivado de nenhuma outra coisa e que penetra todas as formas do espírito grego. Assim, entre os povos, o grego é o antropoplástico" (JAEGER, 1994, p. 14).

filósofos em relação ao assunto, sendo o mais conhecido, Platão[6], da segunda, de acordo com Décio Pignatari, não é possível fugir, já que "o que costumamos chamar de 'belo' só pode ser caracterizado como tal dentro de padrões estéticos já codificados [pelas camadas superiores da cultura]" (PIGNATARI, 1988, p. 97). Ainda assim, Merquior tenta se esquivar desse possível elitismo, afirmando que a arte popular, ao imitar a arte aristocrática, não é kitsch, *per se*, quando essa imitação é ingênua. Caso fosse, grande parte da cultura plebeia tradicional seria taxada dessa forma, já que "a arte plebeia sempre imitou os moldes patrícios" (MERQUIOR, 2015, p. 48). Ela se torna kitsch quando a imitação é bastarda, mas tenta se impor como arte mentalmente elevada, sem sê-la. Se essa explicação é convincente para eximir Merquior do rótulo de elitista, cabe ao leitor do seu texto decidir, porém é interessante notar que tanto Décio Pignatari quanto Merquior reconhecem que os valores do que seria o bom gosto são aristocráticos e que é a partir deles que se pode classificar uma obra de arte como kitsch ou não kitsch. Quanto a isso, Pignatari postula que a visão do kitsch é um ponto de vista das camadas superiores da cultura: "Evidentemente, as camadas intermediárias, geradoras e consumidoras do *kitsch*, têm-no em conta de obra original, com certeza por desconhecimento e/ou 'ininteligibilidade' de um repertório original anterior" (PIGNATARI, 1988, p. 98, grifo do autor).

A arte kitsch, marcada por um "estilo digestivo", a qual Merquior qualifica como "expressão estética da anticultura semianalfabeta e subletrada" (2015, p. 59), "[...] se encontra no declínio da hegemonia cultural das elites tradicionais, pré-capitalistas" (2015, p. 55). Conforme Broch, a burguesia oitocentista, influenciada pelo padrão de gosto da nobreza, e tentando se afastar das camadas consideradas inferiores, assimilou os ideais elevados da alta cultura, "numa intensa fome de exuberância, estilo e 'décor'" (MERQUIOR, 2015, p. 74), para depois transfigurá-los esteticamente. Com uma visão completamente maniqueísta, Broch julga o kitsch como uma representação do mal. Para ele:

> Quem produz *kitsch* não é alguém que produz arte de menor valor, não é alguém que nada concede ou concede pouco, não pode ser mensurado segundo as medidas do estético, mas é um rejeitado ético, é o criminoso que quer o mal radical. [...] o *kitsch* haverá de ser mau, não apenas do ponto de vista da arte, mas também de qualquer sistema de valores que não seja sistema de imitação; pois, quem trabalhar em razão do belo efeito, que não procura outra coisa a não ser aquela satisfação de afeto que lhe proporciona o suspiro instantâneo do "belo", o esteta radical, portanto, poderá usar e usará sem restrições todo e qualquer meio para alcançar essa beleza [...] (BROCH, 2014, p. 44-45, grifo do autor)

[6] A partir da Modernidade, criou-se uma tripartição das esferas do conhecimento, da ação moral e da arte (estética), porém, no período helenístico, os três domínios estavam juntos e se correlacionavam. Para Platão e outros filósofos da época, como Plotino etc., a obra de arte deveria buscar ser boa e bela, para entrar em harmonia com a essência do mundo inteligível. A concepção de Broch sobre a obra de arte remonta ao Idealismo de Platão (ideia do útil e do bom).

Na visão de Broch, o kitsch é uma arte má por ser tendenciosa, por preocupar-se apenas com o efeito puramente estético, além de falsificar a realidade finito-terrena (falsa representação do mundo). Ele também afirma que toda a "época de decadências de valores foi, ao mesmo tempo, uma época kitsch. [...]. Pois as épocas de perda definitiva dos valores são carregadas pelo mal e pelo medo do mal, e uma arte que tenha de ser sua expressão sensata também precisa ser expressão do mal que atua dentro delas" (BROCH, 2014, p. 45). Portanto, para o teórico, o kitsch não é característica de uma civilização, mas de uma época, e, por isso, ninguém está isento do kitsch. Essa perspectiva maniqueísta adotada por Broch é também parcialmente adotada por Umberto Eco que enxerga o kitsch como uma "mentira da informação estética".

> Ersatz facilmente comestível da arte, é lógico que o Kitsch se proponha, então como cibo ideal a um público preguiçoso que deseje adir os valores do belo e convencer-se de que os goza, sem perder-se em esforços empenhativos; e Killy refere-se ao Kitsch como típica atitude de origem pequeno-burguesa, meio de fácil afirmação cultural para um público que julga estar fruindo de uma representação original do mundo, quando, na realidade, goza unicamente uma imitação secundária da força primária das imagens. (ECO, 2006, p. 73)

Assim como Merquior e Broch, Eco enxerga o kitsch (talvez por influência dos estudos do segundo) como arte que produz efeito para consumidores que desejam gozá-lo, e, por esta razão, mais fácil do que a verdadeira obra de arte que exige "uma fruição estética complexa e responsável" (ECO, 2006, p. 74):

> A estimulação do efeito torna-se Kitsch num contexto cultural em que a arte é vista, pelo contrário, não como tecnicidade inerente a uma série de operações diversas (e é a noção grega e medieval) mas como *forma de conhecimento realizada mediante uma formatividade com fim em si mesma, que permita uma contemplação desinteressada*. (ECO, 2006, p. 74, grifo do autor)

Entretanto, para Umberto Eco, não é só o efeito em si que determina se um elemento é kitsch, afinal, se assim o fosse, a arte barroca também poderia ser taxada dessa maneira, já que não desdenha do efeitismo. Para além disso, ela compromete-se com uma finalidade ideológica[7], ademais de possuir uma "qualidade estética, absolutamente inexistente na produção kitsch" e ser "produto de uma *cultura*" (MERQUIOR, 2015, p. 54, grifo do autor), possibilitando, dessa forma, que seu efeitismo seja legitimado. Ainda de acordo com Eco, mais adiante do efeito já confeccionado da arte kitsch, o fato dela também tentar sugerir que o

[7] É importante ressaltar que, como discutido mais acima, a arte kitsch também tem um sentido ideológico. Apesar disso, enquanto a finalidade ideológica da arte barroca é de intuito estético, religioso, além de ser uma própria marca do homem e de seu tempo (crise, pessimismo etc.), a primeira tenta se vender como "arte elevada", mesmo sem sê-la. Ademais, assim como a arte do período Barroco, também reflete o homem e seu tempo (toda a arte faz isso), mas dessa vez um homem que, por ter dinheiro, consome tudo o que seja considerado superior, como forma de exibir, principalmente, em seu espaço privado, seu gosto "refinado" e sua possibilidade de aquisição material (MERQUIOR, 2015).

consumidor está tendo uma experiência estética privilegiada, mesmo que não esteja, é a prova mais cabal desse kitsch.

Essa concepção negativa do kitsch não é compartilhada por outro estudioso do assunto, autor do livro intitulado *O Kitsch*, Abraham Moles. Para ele, não há nada de errado com o kitsch. Pelo contrário, é uma arte da felicidade, que satisfaz a massa consumidora e que, por isso, pode ser legitimada. Segundo o autor, a transformação da "Natureza" pelo homem em cenários artificiais faz com que a "Natureza" do homem burguês passe a ser um produto do artifício, como os objetos ou a casa. Com isso, as coisas passam a levar a marca da sociedade e o homem começa a se refletir nelas. O kitsch, então, de acordo com ele, se estende para além das propriedades estéticas de um objeto ou a falta dessas propriedades. O kitsch, portanto, é uma relação do homem com as coisas ao seu redor, muito mais do que uma coisa. "Não se trata de um fenômeno *denotativo* semanticamente explícito, constitui um fenômeno *conotativo* intuitivo e sutil. Constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas, *uma maneira de ser* muito mais do que um objeto, ou mesmo um estilo" (MOLES, 1972, p. 11, grifo do autor). O teórico ainda diz que o kitsch "precede e ultrapassa" o campo da arte, para constituir "um estado de espírito que, eventualmente, se cristaliza nos objetos".

> [...] esta anti-arte solidária da arte, foi, aos poucos, liberando *conteúdos semânticos*: um estilo, uma época do desenvolvimento e, sobretudo, uma *atitude*. Esta é a definição que devemos reformar: O Kitsch é uma relação do homem com as coisas, muito mais do que uma coisa, um adjetivo muito mais do que um nome, constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente. Por este motivo, merecerá o nome de arte Kitsch, caso se admita que a Arte não é uma coisa, como o *Angelus* de Millet ou a *Nona Sinfonia*, mas uma das maneiras que o homem tem de se portar com as coisas. (MOLES, 1972, p 32, grifo do autor)

"O Kitsch é, portanto, uma *função social* acrescida à função significativa de uso que não serve mais de suporte mas de *pretexto*" (MOLES, 1972, p.26, grifo do autor), transformando "os objetos-coisas em objetos-signos" (PIGNATARI, 1988, p. 99). Dessa forma, os objetos ganham uma função adicional a sua função primária/utilitária:

> [...] o objeto era definido essencialmente por uma função de uso nas civilizações passadas, função que lhe dava sua significação fundamental a que se juntam as demais. Contudo, ele tende a passar ao estatuto de um valor conotativo. Se a pinça de açúcar era feita para não sujar com os dedos poluídos pelo mundo o açúcar da madame em casa de quem se toma chá, se a sirene do *Queen Mary* existe para guiar os navios em tempo de nevoeiro, a pinça de açúcar pode ser *promovida* ao estatuto revelador de nível social e de civilidade, assim como a sirene do *Queen Mary* pode ser utilizada (com menor potência) para chamar ao almoço os convivas da *villa*, ou então, para dar, por um momento, a emoção da amplitude no apartamento. E depois, é um objeto tão lindo! (MOLES, 1972, p. 25-26, grifo do autor)

O século XIX, segundo Moles, foi um momento de prosperidade do kitsch, que se estabeleceu definitivamente como valor, pois foi o período em que o consumismo se tornou a nova alegria da massa e valor de distinção da classe burguesa, que consome, porque tem dinheiro. Vai servir como prova de civilidade avançada, afastando seus integrantes das camadas sociais inferiores (camponeses etc.) e aproximando-os das superiores, visto que muitas vezes se manifestará como um jogo elaborado. Será, também, uma forma de alienação em relação ao objeto, já que este estará ao alcance do homem comum (da classe média):

> Na sociedade complexa, o *empilhamento de objetos* e de *microacontecimentos* na vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdecisões sem conseqüências nem sanções, poderão traduzir a imagem de uma *vida Kitsch*, valorizada no esnobismo, abrangendo, em diversos graus, a totalidade da vida contemporânea, inclusive a frivolidade da época 1900. (MOLES, 1972, p. 41, grifo do autor)

A partir desses esclarecimentos, Moles traz duas definições para o kitsch: a primeira o determina por "propriedades formais dos objetos ou dos elementos do ambiente", e a segunda o considera com base nas "relações específicas que o homem mantém, seja ele criador ou consumidor, com os objetos" (MOLES, 1972, p. 27). Essa perspectiva contempla tanto a visão de que um objeto pode ser essencialmente kitsch, dependendo da sua forma de composição ou da intenção do seu criador ao produzi-lo, quanto a ideia de que o kitsch pode estar associado a qualquer objeto, porque nem sempre se manifesta no objeto em si, mas na relação que o homem mantém com as coisas.

> É o consumo ostentatório de Veb'en onde o *status* social se associa basicamente a sua *aparência*: a posse de um móvel nobre vale pelo título de nobreza.
> Neste momento, estabelece-se um duplo movimento:
> 1) A promoção social é uma promoção do estilo de vida. É uma flecha orientada em direção à camada social imediatamente superior, e a ascensão se realiza por graus, pelo menos no Ocidente;
> 2) As obras difundem-se sob a forma de *neo*, nos termos de um descenso progressivo, uma vez que a camada social imediatamente abaixo obtém através da cópia artesanal ou industrial os objetos possuídos pelas camadas superiores, havendo, em todos os degraus desta pirâmide, um apetite inversamente proporcional à distância social entre a camada de origem e a camada de ingresso. (MOLES, 1972, p. 81-82, grifo do autor)

Moles, então, reconhece um valor de "Kitsch intrínseco" em um objeto, "cujo valor parece bastante ligado a uma função de gratuidade essencial, de decoração", e um "espírito Kitsch" em "objetos que têm por função primária um papel técnico, mas também, de maneira secundária, desempenham funções de portadores de signos" (MOLES, 1972, p. 64).

Para dar conta de todas essas definições e delimitar ainda mais o que seria kitsch e suas diversas formas de expressão, o teórico sistematiza o fenômeno em diferentes categorias. Teríamos sete formas "das relações psicológicas entre o homem e as coisas", entre as quais se

encontra a atitude kitsch: “o modo ascético”, em que o homem se afasta dos objetos por uma questão ética, como um monge, por exemplo; “o modo hedonista”, que se relaciona ao prazer causado pelo objeto; “o modo agressivo”, em que destruir as coisas é, também, possuí-las; “o modo aquisitivo”, tão visível na figura do burguês, que gosta de possuir inúmeros objetos para depois exibi-los; “o modo surrealista”, que surgiu no século XX e se baseia em uma percepção estética da estranheza das coisas; “o modo funcionalista ou cibernético”, que trata das complexas interações entre os objetos e as ações do homem; e, por fim, “o modo Kitsch”, que “se estabelece com base em uma *composição original das atitudes já indicadas*” (MOLES, 1972, p. 38, grifo do autor). Posteriormente, Moles cria “quatro critérios kitsch de agrupamento de objetos”: o primeiro é um “critério de empilhamento sem pena”, em que se empilham vários objetos em um espaço reduzido; “critério de heterogeneidade”, no qual os objetos agrupados são dissonantes entre si; “critério de antifuncionalidade”, que corresponde à distinção entre a série funcional (instrumentos de cirurgia colocados lado a lado junto à mesa de operação) e agrupamento espontâneo (coleção de panelas de todas as formas e tamanhos); e, por último, “critério de ‘autenticidade kitsch’”, em que o produto não tem uma intenção deliberada:

> Ao contrário, ele constitui um lento desenvolvimento, uma acumulação triunfante, troféus de viagens e testemunhos de exotismo, troféus de ascensão social ou sócio-econômica, penhores de uma sedução pelo mercado e de um *pensamento artístico atomizado* que percebe claramente o objeto, e mal o conjunto, e que só conhece a coerência do sedimento ou da pilha, da sequência das tentações, e que não consegue captar a sequência do projeto global. (MOLES, 1972, p. 61, grifo do autor)

Não satisfeito, Moles faz “oposições distintivas de base”, que são estímulos a “uma atividade emotiva que confere plenitude à vida” (MOLES, 1972, p. 67). Nessa categoria, há o “kitsch sexual”, que seriam objetos que guardam emoções eróticas, como “imensas saias para proteger os ovos quentes” (MOLES, 1972, p. 67); o “kitsch exótico”, que é um apelo ao que está bem longe e é diferente; o “kitsch picante e doce”, um ligado ao “princípio do prazer da construção” e o outro da “destruição”, isto é, o homem pode destruir um objeto, porque o possui (MOLES, 1972, p. 67); o “kitsch religioso”, específico dos artigos religiosos; e o “kitsch profano”, relacionado à objetos mundanos. Depois, ele distingue cinco princípios kitsch, influenciado pelos estudos de Engelhardt e Killy (1962), que seriam o de “inadequação” (desvio em relação à função esperada de um objeto); “acumulação” (noção de ter sempre mais, oriunda da civilização burguesa); “sinestesia” (afloramento do máximo de sensações sensoriais simultaneamente ou de maneira justaposta, como um livro perfumado ou um bolo de casamento representando um cenário, por exemplo); “meio-termo” (um entrelugar do novo, que não chega a se concretizar totalmente); “conforto” (sensação de bem-estar). Por

fim, ele caracteriza cinco “valores kitsch”, que são o de “segurança” (valor ideal); “afirmação de si próprio”; “sistema possessivo”, “*Gemütlichkeit*” (conforto do coração); e “ritual de um estilo de vida”.

Essa sistematização, ao mesmo tempo em que se mostra muito didática, também pode soar como um receituário, e para isso é necessário cautela. Para Merquior, as tipologias do kitsch epidérmico (kitsch religioso, erótico, futurista etc.) feitas por Moles são uma perda de tempo, com distinções não muito relevantes (Moles diferencia um tipo de kitsch doce e amargo). Ainda assim, foi um dos poucos teóricos sobre o kitsch a especificá-lo utilizando critérios mais observáveis.

Diante da caracterização feita por Abraham Moles, é possível notar que para o teórico há duas naturezas do kitsch, pois ele pode se manifestar de maneira hiperbólica ou sutilmente. É hiperbólico quando se relaciona ao acúmulo/empilhamento de objetos, normalmente dissonantes, dentro de um espaço pequeno, ou quando desloca um objeto de seu lugar corriqueiro; e pode ser sutil, na medida em que certas atitudes ou comportamentos kitsch (modos de relações com o quadro da vida material) se tornaram hábitos comuns presentes na sociedade burguesa oitocentista que, buscando se aproximar das camadas aristocráticas, transfigurou certos sentidos como valor de *status:*

> O ignóbil modelador de odaliscas de gesso ou de maiólica poderá ouvir mais ou menos confusamente os ecos de uma tradição decadente, sofrer o fascínio de arquétipos que vão da Salomé de Beardsley à de Gustave Moreau, e poderá pretender que a referência esteja explícita para seu comprador. E este, por seu lado, poderá colocar o bibelô na sala de jantar, como ato de promoção cultural, ostentação de gosto, estímulo para satisfações presumidamente cultas... (ECO, 2006, p. 84)

O kitsch aparecerá associado a diversos movimentos artísticos e literários. O Romantismo, por exemplo, foi um deles, pelo fato de trazer um excesso de sentimentalismo. Porém, a ligação entre esses dois itens só pode ser feita de maneira anacrônica, já que, em sua época, a retórica romântica consistia em um modo usual de produzir conteúdos. Isso não impede que o exagero retórico romântico seja representado como mau gosto por certos escritores e/ou seja lido dessa forma por certos leitores. José Guilherme Merquior não o julga como um movimento kitsch, quando este reflete uma energia idealizatória (e não só idealista), resultado de uma “antiga capacidade de plasmação cultural do Ocidente” (MERQUIOR, 2015, p. 79). Para ele, “Todas as vezes em que se manteve fiel a essa *vis* idealizadora, a esse visionarismo genuinamente *utópico*, o patetismo romântico escapou à tumescência kitsch” (MERQUIOR, 2015, p. 79, grifo do autor), mas quando ele fica preso à idealização sentimental, como no romantismo vitoriano, a exemplo de Dickens ou George Sand, aí não consegue esgueirar-se do kitsch.

Umberto Eco, ao refletir sobre a estilística kitsch, analisa um pastiche realizado pelo teórico Walther Killy (também estudioso do assunto), utilizando seis excertos de escritores alemães. Segue abaixo o trecho:

> Sussurra ao longe o mar e no silêncio enfeitiçado o vento move brandamente as rígidas folhas. Uma veste opaca de seda, recamada de branco marfim e ouro, flutua-lhe em torno dos membros e deixa perceber um colo macio e sinuoso, sobre o qual pesam as tranças cor de fogo. Ainda não se acendera a luz no quarto solitário de Brunilde - as palmas esbeltas erguiam-se como sombras escuras e fantasiosas dos preciosos vasos da China: no centro, branqueavam os corpos marmóreos das estátuas antigas, como fantasma, e nas paredes mal se entreviam os quadros em suas largas molduras de ouro de apagados reflexos. Brunilde estava sentada ao piano, e fazia deslizar as mãos sobre o teclado, imersa num doce cismar. Um 'largo' fluía num soturno *ricercare*, como véus de fumaça se desprendem das cinzas incandescentes e se esgarçam ao vento, rodopiando em farrapos bizarros, separados da chama sem essência. Lentamente, a melodia crescia, majestosa, rompia em acordes possantes, voltava sobre si mesma com vozes infantis, súplices, encantadas, indizivelmente doces como coros de anjos, e sussurrava sobre as florestas noturnas e despenhadeiros solitários, amplos, de um vermelho ardente, pelas estrelas antigas, brincando em torno de cemitérios campestres abandonados. Claros prados se abrem, primaveras brincam com figuras de airosos movimentos e, diante do outono, está sentada uma mulher velha, uma mulher perversa, ao redor da qual tombam, uma a uma, todas as folhas. Quando for inverno, grandes anjos reluzentes, sem roçar a neve, mas altos como os céus, inclinar-se-ão para os pastores atentos e lhes cantarão sobre o menino fabuloso de Belém.
> O encanto celeste, saciado de segredos do santo Natal, tece à volta do despenhadeiro hibernal que dorme em profunda paz, como se soasse ao longe um canto de harpa, perdido no rumor do dia, como se o próprio segredo da tristeza cantasse a origem divina. E fora, o vento noturno acaricia com o toque de suas mãos macias a casa de ouro, e as estrelas vagam, pela noite hibernal. (KILLY apud ECO 2006, p. 71, grifo do autor)

Em consonância com Eco, mais do que provocar um efeito sentimental, o desejo é de oferecê-lo já provocado e comentado. Nota-se uma tentativa de se “criar uma atmosfera liricizante” (ECO, 2006, p. 72), por meio de metáforas românticas e universais, já carregadas de “fama poética”. Sobre o mesmo trecho, Moles disse que “os sistemas de associações são automáticos, reduzidos aos grupos mais frequentes” (MOLES, 1972, p. 115). O kitsch, para ele, então, “seria medido pelo *grau de banalidade* de suas associações” (MOLES, 1972, p. 115, grifo do autor). O mesmo pode-se dizer das comparações e da personificação dos movimentos da natureza. Inclusive, tem-se a manifestação do chamado kitsch exótico (categoria de Moles) na presença dos vasos da China. Os objetos ganham bastante destaque, além de várias “palavras acessórias”.

Killy ainda afirma ser normal grandes poetas recorrerem à evocação lírica para exprimirem algo que seus poemas não davam conta, entretanto, no kitsch “a mudança de registro não assume funções de conhecimento, intervém apenas para reforçar o estímulo sentimental” (ECO, 2006, p. 74). É importante salientar que os escritores do século XIX podem utilizar esse sentimentalismo exagerado da retórica romântica como uma forma de

enriquecer a experiência narrativa de seus leitores (um olhar somente para o efeito causado por esses recursos), ou podem usá-lo como uma maneira de caçoar desse modo de composição ou de alguns desses modos de composição, que abusam de imagens desgastadas, acreditando estar criando um universo retórico bonito (e é nesse caso que entra Machado de Assis, mas isso veremos mais à frente, nos próximos capítulos).

O Parnasianismo também foi acusado de ser kitsch. Com o intuito de impressionar o apreciador, provocando efeitos, o poeta parnasiano se utiliza de imagens longínquas e de estruturas complexas, apenas com esse fim. Merquior vai ainda mais longe do que quando trata do Romantismo, afirmando que: "O parnasianismo é a instância modelar: forma inchada e ideias bombásticas, efeitismo barato de logos e elocução" (MERQUIOR, 2015, p. 80).

> Nenhum parnasiano foi helenista. Nenhum conheceu o espírito complexo e dialético dos gregos. Mas as poesias parnasianas trazem em geral evocações gregas estereotipadas (galerias, mármores, vasos, Partenons, etc.). O mesmo ocorreu com a exibição erótica. O erotismo tem sua unidade no próprio ato de vivê-lo. A essência do erotismo está no esconder-se. O parnasiano (Bilac, principalmente) faz um show de Laíses desnudas, seios que fazem sofrer, preâmbulos sacanas, orgias báquicas (e tudo naquele Rio de Janeiro e naquele São Paulo do tempo, tímidas províncias que nada tinham da Hélade). (RODRIGUES; CASTRO; TEIXEIRA, 1979, p. 189)

No poema "Profissão de fé" de Olavo Bilac é possível observar o que Rodrigues, Castro e Teixeira afirmam. Eis um pequeno fragmento:

> Não quero o Zeus Capitolino
> Hercúleo e belo,
> Talhar no mármore divino
> Com o camartelo.
>
> Que outro - não eu! - a pedra corte
> Para, brutal,
> Erguer de Atene o altivo porte
> Descomunal.
>
> Mais que esse vulto extraordinário,
> Que assombra a vista,
> Seduz-me um leve relicário
> De fino artista.
>
> Invejo o ourives quando escrevo:
> Imito o amor
> Com que ele, em ouro, o alto relevo
> Faz de uma flor. [...] (BILAC apud RODRIGUES; CASTRO; TEXEIRA, 1979, p. 190)

Nesse poema, em que o poeta defende que a arte lírica é a sua profissão, temos a presença de algumas imagens que, no contexto não de Olavo Bilac, mas de um leitor mais atento (provavelmente esses próprios estudiosos de kitsch), soariam kitsch. No trecho acima destacam-se as referências à mitologia greco-romana, realidade distante temporal e fisicamente do poeta. Inclusive, o uso de "Zeus Capitolino" se mostra equivocado, se se

seguir a lógica de que Zeus é a forma grega de Júpiter e Capitolino é um templo romano. O "correto", portanto, seria Júpiter Capitolino, se pensarmos somente no quesito paralelismo. Ao que parece, a questão métrica pesou mais para o poeta, que para manter o ritmo, decidiu correlacionar a nomenclatura grega com a romana. Segundo Rodrigues, Castro e Teixeira (1979, p. 192), esse culto que distancia o artista da *práxis* humana (busca da perfeição) é "como cultuar a alienação" (prática kitsch). Ainda assim, esse tipo de visão pode ser considerado, também, anacrônico, se novamente considerarmos que a comparação do poeta com um ourives faz parte da concepção parnasiana, e que só o distanciamento temporal permite categorizá-la como kitsch.

É na vanguarda que a maior parte dos teóricos sobre o assunto vão se deter como um momento que produz o kitsch com intensidade, mesmo que, *a priori*, isso soe contraditório:

> Por um lado, com efeito, a vanguarda é plena combatividade, firme oposição a seus clichês; por outro lado, o seu esteticismo degenera com frequência em soluções digestivas, dominadas pelos amenos valores do bonito ou do sentimental. Infensa, mas não imune ao kitsch, a vanguarda vive perpetuamente o risco de cindir-se; vive o risco de cair numa existência ocultamente esquizofrênica. Pois a vanguarda sofre de dupla personalidade. O inevitável esteticismo com que se protege das ideologias reinantes, com que, devotando-se unicamente à verdade da arte, ela tenta salvar-se da distorção geral dos valores e ideais, é aqui mesmo que prepara a cama da kitschização. A certa altura, vanguarda e kitsch, criados no mesmo habitat – a crise dos valores na sociedade alienada – se reconhecem como irmãos inimigos. (MERQUIOR, 2015, p. 81-82)

De acordo com Haroldo de Campos, apoiando-se nos estudos de Eco (2006), a intencionalidade é um fator importante, já que "não existe apenas um *Kitsch* de parte da mensagem, mas ainda um *Kitsch* de parte da intenção de quem a frui ou de quem propõe à fruição como produto diverso daquele que efetivamente é" (1969, p. 195, grifo do autor). Sendo assim, uma obra literária de entretenimento, por exemplo, que tente se propor como obra de vanguarda, será considerada kitsch, já que seu intuito é se apresentar como algo esteticamente elevado. A vanguarda, portanto, não só pode se manifestar como kitsch em certas situações, como também facilita o uso de kitsch, principalmente no século XX, por ser um ponto de chegada buscado por grande parte dos artistas da época, que vão tentar caracterizar seus produtos (literatura, música, pintura, etc.) como pertencentes ao mais alto nível de arte (a vanguarda, em grande parte do XX).

Merquior, ao tratar sobre o assunto, afirmou que diversos movimentos vanguardistas cederam ao kitsch. Um exemplo seria o surrealismo que, a princípio, "nasceu como estética das 'iluminações profanas'", além de convergir com a "psicanálise na afirmação da natureza essencialmente *recalcada e reprimida* do inconsciente" (MERQUIOR, 2015, p. 82, grifo do

autor) e repudiar toda poética intelectualista. Entretanto, segundo o teórico, foi com Salvador Dali e Pablo Neruda que o surrealismo sofreu com a chamada kitschização:

> Podemos atribuir a kitschização do surrealismo em Salvador Dali ou Pablo Neruda, à conversão do antiesteticismo em busca da "fantasia" e do "maravilhoso". Onde quer que o surrealismo tenha trocado a sua traumatofilia crítico-iluminatória pelo cultivo do insólito pelo insólito, do visionário pelo visionário, a imaginação surreal se transformou em esteticismo efeitista. A obra do cabotino Dali, esperto academizador da pintura moderna, *"enfant chéri"* do público *"middle brow"*, é apenas o caso extremo dessa tendência. Ora, como sempre, o esteticismo kitschizado apela para a ênfase e o túmido. O "barroquismo" surrealista (que danificou bastante o verso de um poeta do porte de Jorge de Lima) é um dos veios favoritos da tumescência kitsch; e seria preciso todo o poder dissolvente da ironia plástica de Miró para resgatar a pintura surrealista do efeitismo bombástico de Dali. (MERQUIOR, 2015, p. 83-84, grifo do autor)

Ele continua, afirmando que também é possível observar o contágio da vanguarda pelo kitsch nos "*próprios traços distintivos do estilo vanguardista*" (MERQUIOR, 2015, p. 85). Dentre os exemplos, ele cita "o colorismo impressionista, o gosto pelo insólito no surrealismo, etc." (MERQUIOR, 2015, p. 85). Entretanto, enquanto José Guilherme Merquior apresenta alguns aspectos kitsch em certos movimentos vanguardistas, Haroldo de Campos alude a todo um movimento literário, caracterizando-o completamente como kitsch. É o caso brasileiro do chamado "Verdeamarelismo":

> Entre nós, o chamado "Verdeamarelismo" foi o *Kitsch* da "Poesia Pau Brasil" e do movimento "Antropófago" que desta surgiu como seu corolário consequente. Em manifestos pontilhados de estilemas "pau brasil", onde a contundência revolucionária e dessacralizadora era substituída pelo bom senso conservantista e ufanista, a "Escola da Anta" aguou os escritos teóricos oswaldianos, como também 'caipirizou" o primitivismo elementarista (entendido e praticado por Oswald num sentido de poética da radicalidade), transformando-o numa literatura superficial, patrioteira, de calungas em tecnicolor. Não foi à toa que, em sua evolução posterior, o "Verdeamarelismo" andou de namoro ferrado com o "integralismo", o mais *Kitsch* de nossos movimentos políticos. (CAMPOS, 1969, p. 199, grifo do autor)

Isso mostra que o kitsch é um conceito que, apesar de surgir primeiramente ligado ao campo da arte, ultrapassa essa esfera para caracterizar outras, como a própria literatura e certos movimentos literários. Entretanto, poucos teóricos superam as faixas pertencentes ao âmbito artístico e/ou estético (cinema, música, televisão, etc.) e tratam do kitsch, não só como um aspecto fisicamente presente em um objeto estético (propriedade formal), mas como uma manifestação do comportamento humano (principalmente do burguês). Abraham Moles é um desses poucos pesquisadores da área que descreve o que é uma "atitude kitsch", característica da classe média do XIX:

> A *atitude Kitsch* [...] será um destes *modos de relações* com o quadro da vida material, mistura específica dos modos precedentes, característico de uma forma de sociedade que se desenvolveu no decorrer do século XIX com o nome de *civilização burguesa*. Transformou-se em nossa época em uma sociedade de massa [...] e foi capaz de desenvolver uma relação Kitsch como um tipo estável de relação entre o

> homem e seu meio, meio doravante artificial, repleto de objetos e formas permanentes e efêmeras. (MOLES, 1972, p. 21, grifo do autor)

Sobre esse mesmo ponto, Moles também declarou que o kitsch foi, aos poucos, liberando conteúdos semânticos, sendo "um estilo, uma época de desenvolvimento e, sobretudo, uma *atitude*" (MOLES, 1972, p. 32, grifo do autor), o que mostra que o kitsch não está somente presente em produtos criados pelo homem, mas na própria relação do homem com estes objetos. Essa visão do kitsch, como uma consequência dessa relação, ilustra que tal fenômeno tem a ver, também, com uma questão psicológica, e não apenas com características formais perceptíveis em um objeto. Dessa forma, pode haver, em certos momentos, uma relatividade do kitsch, uma vez que "Uma cópia do Museu Imaginário (Malraux) será Kitsch para um colecionador e obra de arte para um outro membro da sociedade de consumo situado em outro ponto na pirâmide das necessidades" (MOLES, 1972, p. 46), por exemplo.

Haroldo de Campos é outro que reconhece um comportamento kitsch, tomando como base as considerações feitas pelo escritor Vladimir Nabokov sobre o assunto. O autor de Lolita, no seu livro sobre Gógol, fez uma breve dissertação sobre o termo *póchlost*, versão russa da palavra kitsch, na qual Campos se deteve antes de discutir exatamente sobre o kitsch. No capítulo intitulado "Vanguarda e Kitsch", do livro *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, o teórico cita uma anedota contada por Gógol a Nabokov sobre o "espírito *póchlost* que permeia a nação alemã" (CAMPOS, 1969, p. 194, grifo do autor):

> Trata-se da estória de um fogoso Lotário, que debalde procurava conquistar as graças de sua Gretchen. Esta, indiferente a seu enamorado, sentava-se diariamente num balcão sobre o lago, cerzindo meias desfrutando a paisagem. Foi então que Lotário teve a grande ideia: domesticou dois cisnes e, todos os dias, infalivelmente, passou a nadar sob o balcão de sua amada esquiva, abraçado aos emplumados batedores. A estória conclui: "Não sei exatamente o que os cisnes deveriam estar simbolizando, mas sei que por diversas tardes ele não fez outra coisa senão flutuar pelas redondezas e assumir posturas galantes com suas aves sob o precioso balcão. Talvez ele imaginasse que havia algo de poeticamente arcaico e mitológico em tais travessuras, mas qualquer que fosse sua ideia, o resultado mostrou-se favorável a suas intenções: o coração da dama foi conquistado tal como ele prefigurava e em breve ambos se uniram por um feliz matrimônio. (CAMPOS, 1969, p. 194)

Nota-se, portanto, que o kitsch é a expressão do espírito de uma época e de uma sociedade que pode se manifestar de maneiras distintas, de acordo com as mudanças que ocorrem no tempo e no meio; afinal, se o produto é o resultado de uma ação do homem, onde o kitsch, de fato, se encontra?

Levando em conta as diferentes visões sobre o que seria kitsch, na presente investigação propomos nos aproximar mais do conceito tratado por Abraham Moles (1979), por ser um dos poucos teóricos sobre o assunto a se aprofundar na questão kitsch para além da

obra de arte. Um autor como José Guilherme Merquior, apesar de tocar em pontos cruciais acerca do fenômeno discutido, fica muito preso ao kitsch como uma característica que se exterioriza somente em objetos físicos e inanimados. Um exemplo disso, é a visão que o estudioso tem em relação a Salvador Dali. Ao analisar as pinturas do escritor, não o rotulou como kitsch, guardando o rótulo apenas para os seus quadros que, consequentemente, "kitschizaram" o movimento surrealista. No máximo, para ele, o burguês é kitsch, porque produz e consome produtos dessa linha. Entretanto, acaba não adentrando no tema de forma profunda, como Moles, preferindo ser mais taxativo, ainda que justifique suas opiniões, do que qualquer outra coisa.

Umberto Eco e Décio Pignatari vão um pouco mais além e reconhecem nos objetos significados novos dados pelo homem do século XIX, que podem ser considerados kitsch, dependendo de quais sejam. Essa relação do homem com a coisa é fundamental, porque não queremos tratar o kitsch apenas como mau gosto, *per se*, mas como a secundarização do objeto em face dessa nova classe estabelecida no XIX: o burguês. O mau gosto não vai estar, portanto, subordinado a um "bom gosto" postulado pelo olhar aristocrata, e sim no rebaixamento do objeto, que não diz e nem vale mais por si, mas por quem o tem. Isso serve tanto para quem o cria, quanto para quem o compra. Como o olhar da pesquisa se voltará para o livro *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, a questão estética, muito explorada por esses teóricos, não terá muita importância, já que a pretensão da investigação não é dizer que Machado de Assis ou a obra em questão é kitsch, por falta de qualidade estética. O objetivo de analisar esse romance pelo viés do kitsch é observar, principalmente, a atitude kitsch das personagens e o porquê de certos objetos (de diferentes naturezas) e relações poderem ser caracterizados dessa maneira. Utilizar grande parte dos autores citados neste tópico impossibilitaria esse tipo de análise, pois esteticamente só o livro poderia ser julgado. Já pelo olhar de Moles, não só é possível examinar o comportamento das personagens, seus costumes etc., como ele também possibilita classificar certas ambientações como kitsch, de acordo com suas categorias criadas. A teoria de Abraham Moles, portanto, serve como maior fonte de apoio, até por ser menos taxativa (isso é bom, aquilo é ruim) e mais didática. Reconhecemos, também, que o kitsch, apesar de ter passado por um processo de ressignificação, ainda no século XX, para uma conotação bem mais positiva[8], no XIX trazia um sentido pejorativo, e por esta razão, esse sentido será mantido para a análise, perdendo, somente, a acepção elitista, que muitas vezes carrega.

[8] O artigo de Sêga (2010) "O Kitsch está cult", por exemplo, trata sobre o assunto.

1.2 **O burguês**

Após apresentar algumas conceituações de kitsch, é importante discutir a figura do burguês, já que os teóricos sobre o tema reconhecem que é no período da solidificação burguesa na sociedade ocidental que o fenômeno se manifesta com sua força total. A classe social do burguês surgiu depois de um longo desenvolvimento e de mudanças nos aspectos econômicos e sociais, no decorrer do tempo, e sofreu diversas transformações até chegar à conhecida imagem do século XIX. O termo, oriundo na França do século XI, serviu, inicialmente, para "designar os habitantes de cidades medievais (*bourgs*) que desfrutavam do direito legal de serem 'livres e isentos da jurisdição feudal' (*Robert*)" (MORETTI, p. 18, 2014, grifo do autor). Porém, com o passar dos anos, o vocábulo ganhou novas conotações relacionadas à estratificação e passou a ser adotado em diferentes países:

> Em fins do século XVII, a acepção jurídica do termo [burguês] – da qual emanou a ideia tipicamente burguesa de liberdade como "liberdade em relação a" – foi acompanhada de um sentido econômico que se referia, com a peculiar série de negativas, a "alguém que não pertencesse nem ao clero nem à nobreza, não trabalhasse com seus braços e possuísse recursos independentes" (*Robert* outra vez). Daquele momento em diante, embora a cronologia e a semântica variassem de país para país, a palavra veio à tona em todos os idiomas europeus ocidentais, desde o *borghese* italiano até o *burgués* espanhol, o burguês português, o *Bürger* alemão e o *burger* holandês. (MORETTI, 2014, p. 18, grifo do autor)

Foi com a expansão do comércio, ainda durante o feudalismo, que esse estrato social começou a ocupar um lugar diferenciado naquela sociedade, conquistando cada vez mais direitos e importância, à medida que a riqueza do homem da terra passou a ser o dinheiro. Segundo Huberman (2010, p. 44), "no período feudal, a posse da terra, a única fonte de riqueza, implicava o poder de governar para o clero e a nobreza". Depois, "a posse do dinheiro, uma nova fonte de riqueza, trouxera consigo a partilha no governo, para a nascente classe média". Entretanto, essa partilha no governo não agradou aos nobres e à Igreja, justamente por diminuir seus poderes e influências, além de mexer em toda uma pirâmide social, que antes possuía dois extremos: a dos proprietários de terra, guerreiro e religiosos; e a dos servos. O surgimento das cidades também ajudou a movimentar as antigas configurações estamentais, já que no "campo, a aristocracia de nascimento constituía a classe dominante, nas cidades, a aristocracia do dinheiro predominava" (HUBERMAN, 2010, p. 73).

Essas transformações que ocorreram no tocante à camada burguesa fizeram com que, no decorrer do tempo, a nobreza e a Igreja se unissem a ela em certos esquemas para que, assim, pudessem se beneficiar de sua influência econômica. Conquistando espaços até mesmo na Corte, o burguês ascendeu socialmente, para grande desagrado dos nobres. Porém, ainda que economicamente a alta burguesia tivesse quase tanto prestígio quanto a nobreza, já que eram eles os responsáveis pelo movimento do capital por meio do comércio, fora dessa jurisdição havia elementos importantes e distintivos de prestígio que eles não possuíam: um berço, um sobrenome de peso e um passado valoroso e nobre. Segundo Moretti (2014, p. 16, grifo do autor), "O burguês surgiu em algum lugar 'mediano', é certo – 'não era um camponês nem um servo, mas também *não* era um nobre', como diz Wallerstein –, porém essa medianidade era justamente o que ele almejava superar [...]".

A partir deste reconhecimento de uma falta de tradição aristocrática, o burguês buscou, então, nas camadas mais altas, com o auxílio do dinheiro, seguir os mesmos padrões de vida luxuosos da nobreza. O dinheiro, de fato, facilitou, em certa parte, as coisas para a burguesia – principalmente para os mais ricos. Entretanto, a fidalguia procurou criar, cada vez mais, um abismo entre si e essa classe, a fim de se diferenciar hierarquicamente dela. A figura do burguês, portanto, passou a se tornar progressivamente motivo de zombaria entre eles. Seus atos, suas atitudes e estilos de vida eram vistos como vulgares e inautênticos, contrapostos ao "verdadeiro bom gosto" pertencente aos nobres. Jacques Revel, no capítulo intitulado "Os usos da civilidade", do livro *História da vida privada 3* (2009), comenta sobre os tipos de atitudes que a nobreza francesa adotou para se distinguir da inferioridade vulgar burguesa:

> Preocupado em ajudar a distinguir melhor as formas sociais, em 1693 F. de Callières elabora um tratado, *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer. Des façons de parler bourgeoises; en quoy elles sont différentes de celles de la cour* [Do bom e do mau uso nas maneiras de expressar-se. Dos modos de falar burgueses; em que diferem daqueles da corte]: "Apresentar-vos suas civilidades é um modo de falar burguês que nunca deve ser empregado em nenhuma ocasião". Ainda alude apenas a uma expressão que está se tornando trivial. Contudo, quase no mesmo momento, o abade de Bellegarde, autor de *Réflexions sur le ridicule et sur le moyen de l'eviter* [Reflexões sobre o ridículo e sobre o modo de evitá-lo, 1696], apresenta uma constatação mais geral: "Os burgueses, os provincianos, os pedantes são grandes fazedores de reverências: atormentam as pessoas com seus eternos cumprimentos e com civilidades incômodas; atravancam todas as portas; e é preciso discutir uma hora [para saber] quem passará por último: pouco a pouco os franceses se desfizeram de tudo que tem a aparência de imposição". (REVEL, 2009, p. 204, grifo do autor)

Os nobres, então, passaram a relacionar a figura do burguês a algo ridículo, exagerado e inferior, buscando não só excluí-los do seu círculo social, mas também a todos aqueles que não tivessem a marca de distinção aristocrática: o nascimento nobiliário. Apesar destas tentativas de distanciamento, os burgueses, ainda assim, se esforçaram para comprar seu

status de prestígio, já que o dinheiro era a chave e o deus daquele mundo. Buscando diminuir a distância que os separava da nobreza e aumentar a distância das classes inferiores, eles copiaram no outro fetichizado seu modo de viver para atender a esse desejo:

> Sabemos que no século XVII as antigas famílias aristocráticas sentiram-se ameaçadas pela ascensão dos *parvenus* e que essa ameaça era real. Sabemos das lutas que elas travaram no plano político para conservar um pouco de seu poder: seu programa de reação nobiliária, enunciado em meados do século XVII, concretizou-se em grande parte no XVIII. Todavia, essa rivalidade com os burgueses enriquecidos ocorria também no plano mais simbólico do fausto. *L'histoire comique de Francion* [A história cômica de Francion] fornece um exemplo disso no livro V, quando o herói constitui o grupo "dos bravos e generosos" para humilhar os filhos de comerciantes orgulhosos do luxo de suas vestes. Desde alguns séculos os reis editavam leis suntuárias para combater a insolência dos burgueses enriquecidos. De nada serviam. **Não impediram esses burgueses de vestir-se como grandes fidalgos, comprar cargos e títulos de nobreza, terras, castelos, construir mansões luxuosas e realizar faustosos festins.** Em tais circunstâncias, o bom gosto não seria a arma forjada pela aristocracia para conservar um pouco de sua preeminência simbólica?
> **Assim como a erudição dos pedantes era dominada pela nova cultura aristocrática que se elaborava nos salões, o fausto dos novos ricos se pautaria pelas novas maneiras e pelo novo gosto, cujos árbitros continuavam sendo os grandes senhores.** (FLANDRIN, 2009, p. 297, grifo nosso)

O bom gosto foi uma das grandes ferramentas utilizada pelos nobres para criar um abismo entre eles e os burgueses, que incorporavam com o auxílio monetário diversos elementos, antes, só pertencentes à nobreza, como títulos, cargos, vestimentas pomposas, etc. Entretanto, o chamado “bom gosto” nada mais era que um padrão de vida ditado pelos próprios fidalgos, que ainda eram influentes o suficiente para estabelecerem tendências. As tentativas de imitação pelo outro eram consideradas artificiais e afetadas, contrapostas com as deles – naturais e autênticas. De acordo com Pignatari (1988):

> [...] as classes sociais mais elevadas procuravam distinguir-se e caracterizar-se em relação às inferiores através do que denominou de *consumo conspícuo*, consumo notável, raro. Ainda hoje, a alta e média burguesias, tomando por paradigma a aristocracia perempta, favorecem o artesanato “artístico”, que lhe oferece os produtos “únicos” de que necessita para seus emblemas e distintivos.
> Assim como a história, no dizer de Marx, só se repete como paródia, assim a aristocracia se reencarna na burguesia *sub specie imitationis*. De outra parte, a classe média busca “envernizar” o que é do “vulgo”. (PIGNATARI, 1988, p. 73, grifo do autor)

Porém, como visto em Jean-Louis Flandrin, ambas as classes desenvolveram uma relação com o objeto como um instrumento de distinção e poder, deturpando sua função inicial e utilitária. As coisas, assim, tenderam a se transformar em signos e os signos em coisa (PIGNATARI, 1988, p. 73). Nesse esforço de distinção por parte da aristocracia europeia *versus* aproximação por parte da burguesia já é possível, então, observar o kitsch que, como observou Abraham Moles, às vezes é muito mais uma maneira de ser, do que um objeto.

Apesar de os nobres também poderem produzir, consumir e até serem kitsch, por eles serem os ditadores do chamado "bom gosto" e por muito tempo terem formado parte das "minorias criadoras"[9], poucos reconhecem em seu universo essa característica. A produção em massa, advinda dos processos da industrialização e consumida, especialmente, pela classe burguesa, faz com que o kitsch, muito mais do que em qualquer outra classe social, se torne um valor intrínseco ao universo burguês. O homem pertencente a esse extrato, portanto, além de buscar ostentar no meio privado seus inúmeros pertences, também o faz na esfera pública pelos seus excessos de civilidade, suas vestimentas e até seu discurso carregado, muitas vezes, de afetação e artificialidade para aparentar falsa erudição ou eloquência (características elocutórias louvadas na época). Estabelecendo, assim, o kitsch como uma característica presente principalmente na realidade burguesa, que adota essa postura como uma forma de validação social, vejamos exemplos práticos advindos da própria literatura, objeto da presente dissertação.

1.3 **A literatura**

É importante salientar de início que este tópico não tratará da literatura considerada kitsch, já que o objetivo da dissertação não é taxativo. Neste espaço, pretende-se abranger o kitsch na literatura não como categoria, mas como recurso narrativo para a construção do espaço ficcional. Dessa forma, quando chegarmos em Machado de Assis, será mais fácil compreender ao que se refere o kitsch quando aproximado do universo machadiano.

Honoré de Balzac, escritor francês do século XIX e grande representante do Realismo da França, é um bom exemplo do tipo de literatura que será examinada. Ao retratar com grande aparato todos os níveis sociais presentes na sociedade francesa da época, em especial, as classes nobres e burguesas, Balzac escreveu uma obra que serve como fonte de estudo para qualquer sociólogo que deseje saber sobre a França oitocentista: *A comédia humana*. Sobre isso, Friedrich Engels afirmou em uma carta para a escritora inglesa, feminista e socialista, Margareth Harkness, em abril de 1888: "Aprendi mais em Balzac sobre a sociedade francesa da primeira metade do século, inclusive nos seus pormenores econômicos [...], do que em

[9] Minorias criadoras são, segundo Merquior, "um processo histórico regular". Trata-se de minorias, não necessariamente dominantes, apesar da maior parte ser, que produziam obras de arte (consideradas superiores) que serviam como molde e influência para outras obras de arte (MERQUIOR, 2015, p. 47).

todos os livros dos historiadores, economistas e estatísticos da época, todos juntos" (ENGELS apud MACHADO, 2011, p. 7). Composta de três partes divididas em "estudos de costumes", "estudos analíticos" e "estudos filosóficos", é a primeira delas que contém um número maior de títulos (sessenta e seis). Essa categoria ainda subdivide-se em seis séries temáticas: "cenas da vida privada", "cenas da vida provinciana", "cenas da vida parisiense", "cenas da vida política", "cenas da vida militar" e "cenas da vida rural". Em quase todas as sessenta e seis obras, Balzac descreve diversos espaços frequentados por burgueses, cheio de minúcias e veracidade, refletindo um ambiente marcado pela ostentação e pelo acúmulo dos mais diferentes objetos, característica do mundo kitsch. Como a proposta não é um estudo detalhado sobre os romances balzaquianos, serão destacados somente alguns aspectos kitsch da sociedade burguesa francesa no livro *Eugénie Grandet* (1833)[10].

A história foca na família Grandet, que apesar de pertencer à alta burguesia, vivia como se não tivesse dinheiro. O sr. Grandet, extremamente avarento e muito apegado ao dinheiro, preferia passar a sua vida da maneira mais simples, só acumulando ouro. Nesse ponto, outras questões podem ser discutidas, mas nenhuma propriamente de natureza kitsch. No caso dessa obra balzaquiana, o kitsch se encontra no primo de Eugénie, Charles. Com "suas maneiras aristocráticas" (BALZAC, 2011, p. 51), se contrapõe completamente aos jeitos provincianos dos habitantes de Saumur. "Charles, que caía na província pela primeira vez, teve a ideia de se mostrar com a sua superioridade de um jovem da moda, de abafar os circundantes com seu luxo, marcar época, importar as novidades da vida parisiense" (BALZAC, 2011, p. 51). Para isso:

> [...] levou o traje de caça mais bonito, o rifle mais bonito, a faca mais bonita, a bainha de espada mais bonita de Paris. Levou uma coleção dos coletes mais engenhosos: cinzento, brancos, pretos, cor de escaravelho, com reflexos dourados, com lantejoulas, mescla com dobras, transpassados com gola ou retos sem gola, de gola virada, com botões até o pescoço, com botões de ouro. Levou todas as variedades de colarinhos e gravatas apreciados na época. Levou duas casacas de Buisson e roupa branca mais fina. Levou o belo estojo de toalete, de ouro da mãe. (BALZAC, 2011, p. 51-52)

[10] O livro conta a história da humilde provinciana Eugénie, filha única de sr. Grandet, comerciante rico, mas avarento, que esconde da família seu dinheiro, vivendo da maneira mais simples possível para acumular cada vez mais capital. No dia do aniversário da jovem, ela conhece seu primo com costumes parisienses, Charles, e se apaixona por ele. Seu pai, que não apoia a união dos dois, se vê obrigado a aceitar o sobrinho em casa, ao receber uma carta de seu irmão informando que se suicidara, por questões econômicas (havia falido). Charles, ao descobrir a fatalidade que tomou conta de sua família, decide viajar para as Índias, a fim de reestabelecer seu nome e reconquistar o que seu pai havia perdido. Eugénie empresta um pouco de dinheiro para o amado, com o intuito de ajudá-lo na empreitada, causando a ira do pai. No fim, pai e filha fazem as pazes e o progenitor, finalmente, aceita a união dos dois. Ao retornar em 1827 para a França, Charles volta noivo de outra mulher, fazendo com que Eugénie, já sem pai, nem mãe, se case com um dos pretendentes que tinha na juventude. Infelizmente, seu marido morre precocemente, tornando Eugénie viúva, sem filhos e com muito dinheiro.

E “sua carga de futilidades parisienses tão completa quanto possível” (BALZAC, 2011, p. 52) não parou por aí. Seu relógio “era preso por uma corrente curta de ouro a uma das botoeiras”, suas calças “eram abotoadas dos lados, onde as costuras eram enfeitadas por desenhos bordados em seda preta” (BALZAC, 2011, p. 53), manejava uma bengala com castão de ouro esculpido, possuía um “roupão de seda verde com flores douradas e desenhos antigos” (BALZAC, 2011, p. 69), além de suas botas de couro terem “cheiro da água-de-colônia da patroa [Eugénie]” (BALZAC, 2011, p. 77). O ápice, sem dúvida, está nas botas. Mas voltemos um pouco. O intuito de Charles, como mencionado, era mostrar sua superioridade em relação aos provincianos. Para isso, levou os mais diferentes tipos de objetos, como “um jogo elaborado, prova das civilizações avançadas” (MOLES, 1979, p. 26), citação de Moles que se refere ao kitsch. O modo como o primo de Eugénie se relaciona com os seus objetos é hedonista (o prazer das coisas; de segurar na mão um belo objeto) e aquisitivo, este último contrastante com o seu tio, pois enquanto o “burguês exibe, o avarento guarda” (MOLES, 1979, p. 36). Dessa forma, ele acaba se relacionando de modo kitsch com esses objetos, já que essa maneira “envolve, ao mesmo tempo, atitudes funcionais, aquisitivas e estéticas” (MOLES, 1979, p. 38). A preferência pelos produtos feitos de ouro também mostra sua natureza ostentadora. Os objetos, portanto, não foram levados por Charles somente com uma finalidade de necessidade, pois se assim o fosse, qual seria a utilidade de levar a bainha de espada mais bonita? Justamente, pelo prazer causado pelo objeto kitsch. Já a bota com cheiro de água-de-colônia se relaciona ao princípio kitsch de “percepção sinestésica” em que dois sentidos são estimulados concomitantemente. Como valor kitsch, percebe-se, pela ânsia de Charles de se mostrar superior, uma tentativa de “afirmação de si próprio”, de exibir um “sistema possessivo como valor essencial onde o ser é o que parece através de suas posses” e de um “ritual de um estilo de vida” (MOLES, 1979, p. 91). Esse grande jogo elaborado, à primeira vista, parece normal pela sua naturalização através do tempo. A essência do burguês é fundamentalmente kitsch, o que dificulta esse tipo de olhar, mas observando com atenção esses tipos de prática, é possível notar essa relação kitsch, quando superada a visão de kitsch só como uma forma de categorizar uma obra de arte de mau gosto estético.

Outro grande exemplo, também francês, é do escritor Gustave Flaubert. Influenciado pela literatura balzaquiana e completamente crítico em relação aos hábitos burgueses, apesar de ser um representante da classe, Flaubert também incorporou nas suas obras o kitsch como forma de retratar o burguês da época. É interessante notar que autores que possuem um olhar examinador sobre a sociedade e que buscam reproduzir da maneira mais fidedigna possível as

mazelas e corrupções da alma humana, reconhecem o kitsch, consciente ou inconscientemente, como uma prática comum do homem (principalmente do burguês). Nesse caso, podemos incluir Machado de Assis como um desses escritores.

Em *Madame Bovary* (1857), propondo-se a escrever "*un livre sur rien*", ou seja, um livro em que nada acontece, e priorizando a força interna do estilo e a objetividade, pode-se encontrar em seu romance uma narrativa calculadamente construída. Entretanto, ainda que a objetividade tenha sido sua busca ao conceber a obra, a maneira como Flaubert se detém na descrição de determinados objetos e espaços ou representa suas personagens, mostra que não há total subjetividade em seu texto. Isso, consequentemente, acaba abrindo precedentes para que um leitor atento possa retirar conclusões sobre a visão do escritor apenas por esses detalhes, à primeira vista, objetivos:

> A meta de Flaubert era escrever um romance "com objetividade", deixando o autor de lado. Ainda que em *Madame Bovary* esteja farto de detalhes políticos e sociais que refletem as opiniões fortes de Flaubert (seu amigo Émile Zola conta que ele não tolerava ser contrariado em uma discussão), sua técnica consiste em apresentar o material sem comentário, por mais que ocasionalmente deixe escapar algum. Relatar os fatos objetivamente, apresentar uma descrição meticulosamente objetiva – de um objeto ridículo, por exemplo – pode também ser um comentário.
> [...]
> Portanto, no lugar do comentário, os detalhes das cenas e os retratos agudamente psicológicos devem exprimir tudo – e, para Flaubert, o diálogo direto servia mais para retratar os personagens que para avançar o enredo. (DAVIS, 2011, p. 28-29)

A ironia presente na narrativa por meio de uma pseudo-objetividade também é uma outra forma de aceder ao julgamento feito pelo autor, já que isso também é se posicionar. Além disso, a ideia de escrever um romance sobre o nada não impediu que seu livro fosse julgado por imoralidade. De fato, para a mente conservadora da época, uma mulher adúltera gozando de suas paixões com seus amantes era extremamente imoral, entretanto, para o escritor francês, não é neste aspecto que habita a imoralidade em si, mas no comportamento das personagens burguesas, que priorizam o luxo e o bem-estar acima de qualquer coisa. Homais, boticário da história e grande representante dos ideais burgueses, em um momento de extrema urgência, após Emma ter se envenenado tomando arsênio, faz mais de quinze rascunhos, "tão exigente com o estilo de sua prosa" (DAVIS, 2011, p. 32), antes de enviar uma carta pedindo ajuda a dois médicos para salvá-la. Tal atitude é um dos vários perfis delineados por Flaubert do pequeno-burguês oitocentista:

> Foi no reinado de Luís Filipe, conhecido como o "rei burguês" devido aos seus modos e trajes burgueses, que a classe média começou a se distinguir muito explicitamente da classe operária e da nobreza. E uma das forças motivadoras de Flaubert, na abordagem do material do romance, era seu desprezo pela burguesia, posto que fizesse parte dela. O que ele de fato desdenhava era certo tipo de atitude burguesa – posteriormente codificada no *Dicionário de ideias recebidas*. Ela incluía

> determinadas características, como a superficialidade intelectual e espiritual, a ambição crua, a cultura rasa, o apego às coisas materiais, a cobiça e, acima de tudo, um tolo arremedo de sentimentos e crenças. Ele se deleitava em atacar esse tipo de pensamento sempre que o presenciava: em suas cartas não faltam cutucadas e zombarias, fosse contra uma prima pernóstica que passou um dia em Croisset, fosse contra um colega escritor, em Paris, que se orgulhou de ter sido convidado a jantar com um ministro. (DAVIS, 2011, p. 25, grifo do autor)

Apesar do pequeno-burguês ser a figura de maior destaque no romance de Flaubert, já que a família Bovary pertence justamente a esta classe, o escritor francês perpassa por diferentes camadas, inclusive a da alta burguesia, apresentando, assim, diversos hábitos, práticas e perfis (camponês, comerciante, dândi etc.) da sociedade francesa do século XIX. Um exemplo é o percurso feito por Charles em relação a seus estudos, pois, mesmo tendo iniciado sua formação escolar tardiamente, aos quinze anos, perseguiu o costume do jovem burguês que era se formar em um dos cursos mais prestigiados: Medicina ou Direito (PERROT, 2009, p. 217).

> Flaubert tomou como tema o núcleo cotidiano, pífio, medíocre e provinciano da vida de um povoado pequeno-burguês. Escutava atentamente a linguagem de sua classe. Arremedava com acerto os ritmos pomposos do clichê paternal tal como saíam, com benevolência, dos lábios do médico, do advogado, do jornalista e do padre. (WALL, 2011, p. 42)

Em relação a Emma Bovary, apesar de ter nascido em um ambiente simples – o campo –, sonhava com o luxo da classe burguesa. Um dos grandes motivos de ter se enredado em dívidas foi justamente por conta desse desejo de ter os melhores vestidos e decorações suntuosas para a casa[11]. Além disso, ansiava circular pelos espaços burgueses como a cidade, os teatros, os bailes. Homais também é uma personagem fundamental para observar o kitsch em *Madame Bovary* e a visão ridicularizada da figura do burguês pelo autor francês – essa última, característica semelhante às narrativas machadianas. Novamente, na cena após o envenenamento da heroína, o farmacêutico aproveita a presença do médico, dr. Larivière, para desabrochar "em seu orgulho de anfitrião" e expor sua erudição, citando "sem qualquer ordenação as cantáridas, os upas, a mancenilheira, a víbora" (FLAUBERT, 2011, p. 447):

> Sem sombra de dúvida, Homais é o foco da sátira de Flaubert ao burguês. Representa a mais poderosa força discursiva da vida provincial: o vizinho. Serve para expor a decadência de uma classe outrora revolucionária, ainda que Flaubert não o formulasse assim. Desde o início da adolescência, ele encarava a existência burguesa como um imenso, vago e consumado estado de inconsciência. [...] Para Flaubert, cada manifestação burguesa, cada sentimento burguês, cada opinião burguesa encontra-se sob a hilariante e consternadora suspeita de falsificação. Proclamando solene e energicamente os seus clichês uns para os outros, talvez os burgueses sejam de fato meras máquinas. (WALL, 2011, p. 56)

---

[11] É preciso levar em conta também que Emma Bovary, ao se casar, vivia uma vida infeliz e a aquisição material era uma forma de compensar sua infelicidade. Na dissertação, não nos aprofundaremos nessa questão, já que o intuito é mostrar como o kitsch se manifesta na literatura como um viés ideológico (base da sociedade burguesa), deixando de fora o viés taxativo enquanto arte.

Quando se acessa esse tipo de composição narrativa na obra de Flaubert (o kitsch), tem-se outro livro, já que a aparente objetividade do escritor e despretensão no nível da trama somem, dando lugar a um enredo entranhado de críticas ao corpo social da burguesia e seus hábitos afetados. Toda a descrição presente no texto, então, passa a ser portadora de significado, mais do que mero detalhe narrativo sem importância. A partir dessas curtas análises, torna-se mais fácil antever como será feita a leitura de *Quincas Borba*, além de se compreender outras maneiras de ligação entre o kitsch e a literatura.

2 A SOCIEDADE FLUMINENSE DO SÉCULO XIX, MACHADO DE ASSIS E O KITSCH

2.1 A sociedade fluminense do século XIX e o kitsch

Antes de fazer uma ponte entre Machado de Assis e o kitsch, é fundamental pensar no Brasil do século XIX e sua possível relação com o kitsch. Como já vimos, na Europa oitocentista, mais do que nunca, a presença do kitsch se tornou profusa, por meio da produção em massa, característica do momento industrial. A classe burguesa, em seu sentido moderno[12], se estabeleceu como extrato dominante e passou a consumir cada vez mais, em busca de conforto, prazer e ostentação. Por não poderem gozar, muitas vezes, de experiências artísticas privilegiadas, recorreram a imitações como forma de não serem excluídos desse círculo. Com um mercado crescente, a produção pensada para esse tipo de consumidor aumentou mais e mais, tornando a arte um produto não mais de gozo estético, mas de consumo. Além disso, o burguês começou a adotar (e até mesmo a exagerar) atitudes demasiado civilizadas. A fim de se afastar das camadas mais baixas, que não tinham acesso à escola, educação etc., a burguesia buscou usufruir de tudo o que, anteriormente, era só fruído pela nobreza. Aulas de piano para as meninas, bailes regados de luxo, idas ao teatro e saraus foram algumas das coisas que começaram a compor o dia-a-dia da burguesia. Seu excesso de civilidade irritou os nobres, que viam seus costumes serem imitados por outrem, sempre de maneira distorcida e exagerada. Nesses aspectos, portanto, é possível encontrar o kitsch, dado o mau gosto estético e comportamental, que tenta se vender como arte sublime e hábito elegante. Pensando agora no caso do Brasil do século XIX, o kitsch também estará presente na chamada classe burguesa ou dos endinheirados, mas terá como inspiração o estilo de vida europeu.

Entretanto, é importante, primeiramente, delimitar que, no caso brasileiro, diferente do europeu, não há propriamente uma burguesia brasileira, ainda que seja chamada assim. Aqui não houve feudalismo, apesar de haver quem defenda a ideia de um “feudalismo brasileiro”, completamente diferente do ocorrido na Idade Média, como o faz como Jacob Gorender

[12] Vale lembrar, como já foi mencionado, que o conceito do burguês mudou com o passar do tempo. Surgiu, ainda no feudalismo, como uma espécie de comerciante, e ganhou cada vez mais espaço e importância, a partir do momento em que a riqueza do homem deixou o número de terras e passou a ser medida pelo acúmulo de capital (HUBERMAN, 1980).

(1998). Em segundo lugar, o comércio era muito limitado, assim como a circulação de capital. Não houve luta de classes ou por direitos. O que havia eram famílias com boas condições financeiras para viver em um país muito limitado como o Brasil oitocentista. Ao abordar o assunto, Faoro (1974) explicou:

> A obra de Machado de Assis desfaz uma ilusão secularmente repetida. O Brasil seria, no século XIX, a "aristocracia rural", - dona do açúcar e depois do café, os sucessivos produtos essenciais da economia - o senhor de terras e escravos formavam os pólos dinâmicos da sociedade. As cidades refletiriam um apêndice da riqueza rural, empórios de mercadorias, fornecedoras de produtos importados, centros do tráfico de escravos. Somente a industrialização, que ensaia os primeiros passos com a tarifa Alves Branco (1843), se expande no fim do Império e começo da República, coincidindo com o encilhamento, consolida-se na primeira Grande Guerra (1914-18) e triunfa em 1930, modificariam [sic] o quadro do binômio senhor e escravo, fixado na terra e na agricultura. Descobriu-se até, para confirmar a tese, um feudalismo brasileiro, ornado de castelos, composto de imitações medievais, alimentado de metáforas. Uma minoria de historiadores e sociólogos combateu o equívoco, recebida, nas nossas letras, com a má vontade de quem revela a falsidade de um conto de fadas ou da inexistência de Papai Noel.
> Ao lado da "nobreza rural", desde a primeira formação brasileira, nasceu e cresceu uma outra classe, de comerciantes e donos de capitais. Classe aquisitiva ou especuladora, que se expandiu em correlação com a classe proprietária, vinculada ao mercado, herdeira dos capitalistas portugueses, responsáveis pelos fornecimentos de escravos, equipamentos e capitais para instituir os estabelecimentos rurais e adquirir-lhes os produtos. Vendia aos proprietários os bens necessários à produção, a créditos largos, adquirindo-lhes o açúcar, depois o café, base de grandes fortunas urbanas. Dessa classe de comerciantes, traficantes de escravos e banqueiros é que saem os Cotrins (Memórias póstumas), os Palhas (Quincas Borba) e os Santos (Esaú e Jacó). Sobre ela nascem e ganham esplendor as cidades - que abrigam outros elementos da mesma classe, os negociantes de fornecimentos e concessões governamentais (os Procópio Dias) - mais do que dos fazendeiros, porventura absenteístas de seus domínios. (FAORO, 1974, p. 22-23)

Ainda assim, para maior facilidade, adotar-se-á a nomenclatura burguesia no quadro brasileiro por ser a utilizada por grande parte dos teóricos, na falta de um nome melhor, e pelo fato da própria classe média do Brasil se considerar pertencente a esse grupo.

Nestor Goulart Reis Filho, no livro *Quadro da arquitetura no Brasil*, fez um grande e completo apanhado da arquitetura no campo público e privado do território brasileiro oitocentista e reconheceu que, desde o início do século até o final, houve uma grande influência europeia nas transformações que ocorreram no espaço. Tantos as construções oficiais, quanto as moradias de famílias mais ricas começaram a apresentar “inovações que pretendiam seguir uma orientação neoclássica e aproveitar alguns dos aperfeiçoamentos das técnicas dos países mais adiantados da Europa” (FILHO, 2000, p. 114 e 116). Ele continua:

> A transformação atendia à mudança dos costumes, que incluíam agora o uso de objetos mais refinados, de cristais, louças e porcelanas, e formas de comportamento cerimonial, como maneiras formais de servir à mesa e, ao mesmo tempo, conferia ao conjunto, que procurava reproduzir a vida das residências europeias, uma aparência de veracidade. Desse modo os estratos sociais que maiores benefícios retiravam de um sistema econômico baseado na escravidão e destinado exclusivamente à produção agrícola, procuram criar, para seu uso, artificialmente, ambientes com

> características urbanas e europeias, cuja operação exigia o afastamento dos escravos e onde tudo ou quase tudo era produto de importação: louças, móveis, papéis de parede, cristais, jardineiros, tapeçarias, pianos, professores de piano, roupas, governantes, literatura, música, pintura, água mineral de Vichy, manteiga e arquitetos. (FILHO, 2000, p. 118-119)

Um primeiro ponto proveniente do olhar de Filho é a lista de objetos refinados e comportamentos importados das nações europeias. Esses excessos, característicos da sociedade burguesa, mostram essa relação supérflua com as coisas ao seu redor, que mais servem de atestado de civilidade e/ou dinheiro, do que por sua utilidade. Veja que o autor em nenhum momento comenta sobre a necessidade utilitária desses produtos, apenas sobre o que eles viriam a significar no contexto oitocentista, atributo de natureza kitsch, a partir da concepção de Abraham Moles (ligação entre o homem com a coisa, muito mais do que uma coisa). Nos próprios anúncios de jornais da época, nota-se esse tipo de privilegiamento por coisas importadas. Em um curto levantamento de dados feito no Jornal do Commercio (RJ), somente do ano de 1850, rapidamente foram encontradas peças que eram marcadas por suas origens europeias. Uma delas foi um relógio, com os seguintes dizeres: "Tem á venda em muito brilhante e notavel sortimento de relogios de algibeira de ouro e de prata, de Genebra (Suissa), tanto para homem como para senhora, os quaes vende-se muuito em conta, em razão de receber-se directamente das fabricas" (RUA, 1850, p. A2, grifo nosso). Além desse, vendia-se "sapatos inglezes para senhoras", "chapéos de palha de Italia", e outros artigos importados. No mesmo periódico, notícias sobre leilões de pertences destacavam, igualmente, a presença de objetos, não só oriundos da Europa, mas exóticos, como "artigos da India", entre outros mais recorrentes.

> Leilão de esplendidos moveis de mogno e jacarandá com tampos de marmore branco, riquissimo forte-piano de Stodart (London), espelhos, louça, apparelhos de porcelana para mesa e almoço, crystal fino, casquinha, bronze, relogio de mesa, artigos da India, objectos de ornamento (a capricho), numerosa prata em obra (incluindo apparelhos, escrevaninha, etc.); cavallos, besta de sella, trem de cozinha, etc., etc. (HOJE, 1850, p. A2)

Pensando no aspecto material, a relação estabelecida entre homem e a matéria não se diferencia entre os países, apesar da influência ser diferente, pois enquanto na Europa o padrão é retirado de sua aristocracia (vale lembrar que a própria burguesia acaba criando, posteriormente, o seu padrão de gosto), no Brasil vem das camadas europeias superiores, incluindo o próprio burguês. Isso pode ser observado a partir de um inventário feito por Abraham Moles sobre objetos costumeiros em um salão do XIX[13]:

[13] Ainda que Abraham Moles não identifique o país por qual ele se guiou, pode-se presumir que se trata de algum do continente europeu, já que seus exemplos o tomam sempre como molde, com exceção de alguns capítulos posteriores que falam também sobre os Estados Unidos da América.

Imagem 1 - Imagem extraída do livro O Kitsch, de Abraham Moles

INVENTÁRIO DE OBJETOS

"Salão" de 4 x 5m, aproximadamente, comparável a uma sala de estar; 1890 (época Kitsch): densidade de utilização: três a quatro horas por dia.

2 mesas grandes
1 mesa pequena
1 conjunto de mesinhas de centro
1 piano
4 *appliques* com velas
1 gaiola de canário (sem canário)
1 banqueta de piano
2 abajures com cúpula rosa
1 estante de música
2 sofás *bergères* com franja
1 pá
1 lareira
2 espetões
2 castiçais
1 vassourinha
8 conchas do mar decoradas e pintadas
1 biombo
1 mostruário de borboletas
1 tapeçaria de parede
4 cinzeiros
2 espelhos
1 abajur a óleo
1 espelhinho emoldurado em prata
1 abajur a gás+cúpula
1 jogo de xadrez
1 jogo de damas
3 tapetes
8 almofadas
1 baralho
1 banqueta baixa
12 quadros
1 escrivaninha
1 caixa de luvas
1 cesto de costura (na cristaleira)
1 caixa de fósforos contendo 2 caixas de fósforos

12 xícaras arrumadas
12 pires
1 bule de chá
14 colheres
1 açucareiro
1 pinça de açucar
1 coador de chá
1 pote
1 bule de leite
8 fotos emolduradas
1 pichel em estanho
1 sofá
1 guarnição de renda
1 encosto para cabeça
1 busto
1 relógio
1 estatueta
1 relíquia de ânfora romana
1 mata-borrão
1 tesoura
1 bola de cristal
1 peso para papéis
1 estojo de lápis
1 objeto "tamborzinho"
1 bibelô: cálice em *vermell*
1 vaso chinês
1 cavalo de bronze
1 tapete de renda
1 passadeira
1 almofada 1 animal empalhado
1 azagaia negra
1 presa de elegante
1 porta-cachimbo

Fonte: MOLES, 1979, p. 62.

Todos esses objetos fazem parte daquilo que Moles chama de arte da felicidade, pois detê-los traz a sensação do prazer capitalista de consumir, e só consome e só acumula utensílios quem tem dinheiro para isso. Retornando ao caso arquitetônico, Filho reconhece que houve algumas adaptações na importação de movimentos artísticos clássicos provindos da Europa para compor a arquitetura brasileira, entretanto ele demarca que a atitude provinda, principalmente, da alta burguesia do país, era a de desconsiderar essas pequenas alterações para que elas não perdessem sua natureza de importação. Diante disso, ele afirma que nesses

produtos havia ausência de originalidade e de valor artístico, típicas da ideia clássica de kitsch defendida por Merquior, Eco e Broch.

> É interessante observar que, mesmo consideradas todas as adaptações sofridas no Brasil pelo Neoclassicismo ou por outros movimentos artísticos, verifica-se uma tendência, justamente nas camadas consumidoras dessa arte, para afirmar a sua desnacionalização e o seu caráter exclusivo de importação, bem como a ausência nela de originalidade e de valor artístico próprio. Essa posição correspondente a uma tentativa de provar a perfeição desses copismos, e portanto o caráter europeu dessa arquitetura e de seus proprietários, mas significa ao mesmo tempo uma negação da vida local e, em última análise, da história local e de si mesma. (FILHO, 2000, p. 142)

Em suma, a imitação arquitetônica greco-romana presente nas cidades brasileiras, a partir do século XIX, além da importação de outros padrões europeus, como ideias, comportamentos, objetos, hábitos, com o intuito puramente e meramente de ostentação (de dinheiro, de avanço, etc.), mostra a opulência do kitsch em solo verde e amarelo. E é diante deste cenário que Machado de Assis compõe suas narrativas, recheadas de personagens que denunciam a artificialidade e o mau gosto da sociedade oitocentista:

> [...] há na sua [Machado] obra um interesse mais largo, proveniente do fato de haver incluído discretamente um estranho fio social na tela do seu relativismo. Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do status, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens, aparecendo em Memórias póstumas de Brás Cubas, avultando em Esaú e Jacó, predominando em Quincas Borba, sempre transformando em modos de ser e de fazer. E os mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos mores da sua classe. (CANDIDO, 1968, p. 31, grifo do autor)

Outro tópico tratado por Filho é a questão da incompatibilidade entre as práticas adotadas pelos extratos sociais privilegiados, como a burguesia brasileira, no sentido de querer aparentar um avanço comportamental e industrial, a partir dos objetos refinados, e o sistema escravocrata ainda presente em grande parte do século XIX. A denúncia do estudioso segue, quando ele afirma que "[...] pintavam-se janelas nas paredes [de regiões rurais], com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro ou da Europa, sugerindo um exterior longínquo, certamente diverso do real, das senzalas, escravos e terreiros de serviço" (FILHO, 2000, p. 131 e 134). Tudo isso sendo feito pelos próprios escravos, já que muitas vezes não havia dinheiro suficiente para pagar um arquiteto vindo de fora. Essa deformidade entre a falsa realidade europeia de avanço, por meio da importação de práticas, objetos e pensamentos, e a escravidão foi assunto para diversos teóricos que estudam a conjuntura do Brasil oitocentista. Um dos mais conhecidos é Roberto Schwarz, que analisa a situação brasileira da época para pensar as narrativas machadianas da chamada primeira fase no livro *Ao vencedor as batatas*. Para ele, a disparidade entre o pensamento burguês europeu e a escravidão no Brasil fez com

que a classe burguesa brasileira fosse ainda mais peculiar do que a da Europa, pois enquanto a segunda se mostrava problemática por tentar se equiparar à aristocracia, copiando seu gosto e modo de viver – *modus operandi* que acabou se tornando uma marca dessa classe, eventualmente –, a primeira imitava não só esse aspecto, mas arremedava o próprio modo de pensar da burguesia europeia em uma sociedade na qual o trabalho livre era suplantado pelo trabalho do escravo. Segundo Schwarz, "as ideias da burguesia [brasileira] – cuja grandeza sóbria remonta ao espírito público e racionalista da Ilustração – tomam função de... ornato e marca de fidalguia: atestam e festejam a participação numa esfera augusta, no caso a da Europa que se... industrializa" (SCHWARZ, 2007, p. 19). É daí que surge o conceito do estudioso de "ideias fora do lugar":

> [...] éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. A prática permanente das transações escolava, neste sentido, quando menos uma pequena multidão. Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles. (SCHWARZ, 2007, p. 13)

As revoluções industriais ocorridas em diversos países da Europa no oitocentos possibilitavam a convivência de ideias liberais de mercado, ainda que por meio de tudo houvesse a exploração do trabalhador, dando origem à luta de classes, e levando, por fim, à formação do proletariado. No caso do território brasileiro, as coisas funcionariam de maneira diferente, já que essas ideias eram propagadas ainda em uma sociedade escravocrata:

> Sumariamente está montada uma comédia ideológica, diferente da europeia. É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. A mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do favor. Que valiam, nestas circunstâncias, as grandes abstrações burguesas que usávamos tanto? Não descreviam a existência [...]. (SCHWARZ, 2007, p. 12)

Essas ideias liberais no Brasil tinham mais uma finalidade de aparente evolução e inserção em um modelo considerado à frente do que necessariamente um desígnio prático, já que uma das bases do liberalismo é a mão de obra livre, em que o trabalhador não só é um instrumento barato do mercado, mas o público-alvo (consumidor), que também vai gerar lucro. Essas ideias serviriam, segundo Schwarz, como uma forma de suplantar modelos

atrasados que ainda funcionavam no Brasil, mas haviam sido superados na Europa. O mercantilismo, por exemplo, no final do século XVIII já não tinha mais força no continente europeu, ainda que alguns de seus princípios tenham permanecido por lá. O colonialismo representava atraso econômico, cultural e intelectual de colônias subservientes a metrópoles europeias. O absolutismo, igualmente, era um sistema em crise nesses mesmos territórios, que tiveram um grande histórico de luta contra essa forma de poder. Era necessário, dessa maneira, em busca de desenvolver-se como nação, importar discussões atuais e aplicá-las em um ambiente social ainda ultrapassado. Porém, o homem burguês do XIX procurou sobrelevar aquilo que convinha para ele, sem abrir mão de um dos aspectos mais retrógados da sociedade brasileira: a escravidão. O fato de o Brasil ter sido o último país da América a abolir a escravatura é um indício de que essa dicotomia liberalismo x escravismo não era um problema para a elite, mesmo que fossem realidades, a princípio, incompatíveis. Sendo assim:

> Dentro do modelo elaborado por Schwarz, a ordem – a norma – seria a própria ideologia burguesa, que já era hegemônica por volta da segunda metade do século XIX. Do outro lado, embora não seja seu oposto, no pólo da desordem, estaria o sistema escravocrata, cuja lógica de funcionamento seria incompatível com aquela ideologia, isso, claro, se a tomarmos em seu momento narcísico. (CERQUEIRA, 2013, p. 11-12)

Além disso, seguir os grandes chavões iluministas, da Revolução Francesa, e liberais, indicaria pensamentos progressistas de pessoas instruídas, que estavam por dentro dos acontecimentos do mundo em evolução. Por isso, parte desse grupo só repetia essas ideias no intuito de aparentar um suposto equilíbrio com o que se pensava nas grandes potências europeias, pois, na prática, havia mais do mesmo. Inclusive, nem com o surgimento da burguesia industrial, a abolição foi executada, convivendo na indústria trabalhadores livres e escravos.

> Impugnada a todo instante pela escravidão a ideologia liberal, que era a das jovens nações emancipadas da América, descarrilhava. Seria fácil deduzir o sistema de seus contra-sensos, todos verdadeiros, muitos dos quais agitaram a consciência teórica e moral de nosso século XIX. Já vimos uma coleção deles. No entanto, estas dificuldades permaneciam curiosamente inessenciais. O teste da realidade não parecia importante. É como se coerência e generalidade não pesassem muito, ou como se a esfera da cultura ocupasse uma posição alterada, cujos critérios fossem outros - mas outros em relação a quê? Por sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais; o que entretanto é menos que orientar-lhes o movimento. (SCHWARZ, 2007, p. 15)

Neste caso, para Schwarz “a ideologia liberal, no Brasil – seja pelo verniz que aplica às elites, seja porque seu núcleo é hierarquizante e excludente –, é vista como um corpo cuja função é a manutenção do status quo” (CERQUEIRA, 2013, p. 6). O conceito de Schwarz sobre as ideias fora do lugar denunciaria, então, de antemão, um kitsch diferenciado do europeu, pois a burguesia brasileira seria duplamente kitsch, por ser cópia da cópia: ela

copiaria não somente os padrões de gosto de uma elite nobre europeia, mas também a burguesia europeia e suas ideias, mesmo que não combinassem com a realidade brasileira. Pondo isso de maneira mais simples, o burguês no Brasil se apresentaria como uma paródia do europeu:

> Burguesia insegura de sua força e de seus poderes, nobilita-se e se afidalga por todos os meios, pela imaginação, falsificação ou imitação. Sob esta sombra, cresceu o constrangido acatamento a uma aristocracia, sem raízes e sem tradição. Burguesia mascarada de nobreza, incerta de suas posses, indefinida no estilo de vida. (FAORO, 1974, p. 14)

Já para outro estudioso do assunto, Alfredo Bosi, a leitura de Schwarz sobre o Brasil no século XIX não condiz com a realidade, já que a "convivência entre liberalismo e escravidão não é uma especificidade brasileira" e sim, "típica do desenvolvimento das nações 'no interior do capitalismo ocidental'" (CERQUEIRA, 2013, p. 6). Para ele, portanto, escravismo-liberalismo, no caso do Brasil, funciona apenas como "um paradoxo verbal" (BOSI, 1992, p. 195):

> O discurso dominante de 1836 a 1850 foi, entre nós, uma variante pragmática de certas posições já assumidas pelos chamados patriotas ou liberais históricos, que herdaram os frutos do Sete de Setembro. E por que históricos? Porque foram, sem dúvida, as lutas da burguesia agroexportadora que tinham cortado os privilégios de Metrópole graças à abertura dos portos em 1808; esses mesmos patriotas tinham garantido, para si e para a sua classe, as liberdades de produzir, mercar e representar-se na cena política. Daí, o caráter funcional e tópico do seu liberalismo. Quanto aos conservadores, assim, autobatizados de 1836 em diante, apenas secundaram os moderados, a cujo grêmio até então pertenciam, sucedendo-os nas práticas do poder e baixando o tom da sua retórica. Mantendo sob controle terras, café e escravos, bastava-lhes o registro seco, prosaico, às vezes duro, da linguagem administrativa. (BOSI, 1992, p. 198, grifo do autor)

O liberalismo, segundo Bosi, estava mais relacionado aos benefícios mercantis e políticos adquiridos pela classe burguesa do que a um "um conteúdo pleno e concreto, equivalente à ideologia burguesa do trabalho livre que se afirmou ao longo da revolução industrial europeia" (BOSI, 1992, p. 195). Sendo assim, não há para o teórico nenhuma contradição presente na utilização do termo, já que não houve nenhuma promessa de se adotar o liberalismo em sua forma plena. Aliás, até nos países da Europa, como a Inglaterra, por exemplo, em que a escravidão havia sido "abolida", não impedia que crianças e mulheres trabalhassem em condições precárias, sofrendo exploração e ganhando pouquíssimo, quase que como escravas. Isso mostra que, nas nações europeias, o liberalismo também teve suas alteridades:

> Volto à compreensão contextual, não abstrata, do termo liberalismo. Enquanto opção cultural, de corte europeu, afim à luta burguesa na Inglaterra e na França, o liberalismo político se abriria, lentamente, aliás, para um projeto de cidadania ampliada. Essa, porém, não era a situação brasileira onde a Independência não chegou a ser um conflito interno de classes. O confronto aqui se deu,

> fundamentalmente, entre os interesses dos colonos e os projetos recolonizadores de Portugal, na verdade já reduzido à quase-impotência depois da abertura dos portos em 1808. Os nossos patriotas ilustrados cumpriram a missão de cortar o fio umbilical também na esfera jurídico-política. Sob a hegemonia dos moderadores e, depois, dos regressistas, o liberalismo pós-colonial deitou raízes nas práticas reprodutoras e autodefensivas daqueles mesmos colonos, enfim emancipados. O seu movimento conservou as franquias obtidas na fase inicial, antilusitana, do processo, mas jamais pretendeu estendê-las ou reparti-las generosamente com os grupos subalternos. O nosso liberalismo esteve apenas à altura do nosso contexto. (BOSI, 1992, p. 199, grifo do autor)

Dessa forma, para ele, "a ideologia liberal tem um uso mais universal, a saber, legitimar todo e qualquer tipo de exploração, inclusive a compulsória" (CERQUEIRA, 2013, p. 6) do que uma ideologia libertária. Nas nações mais desenvolvidas do XIX, como França e Inglaterra, a coexistência entre as duas realidades excludentes (liberalismo e escravidão), *a priori*, não ocorreu, possibilitando um maior crescimento industrial e mercantil, vantajoso para a burguesia de lá. Em contrapartida, outras situações absurdas, provenientes desse tipo de organização e também vantajosas para as partes, ocorreram. Já no caso do Brasil, essa coabitação é mais comum, justamente por causa do atraso causado pela escravidão e pela subordinação política. Em suma, as ideias liberais, seja onde for, no tipo de concepção de Bosi, sofreram alterações e/ou aceitaram exceções em detrimento de benefícios pertinentes aos pares. A partir desse ponto de vista, o kitsch brasileiro perderia a noção de "complexo de vira-lata" de cópia da cópia e passaria a ser apenas um kitsch, com certas particularidades territoriais, características de qualquer nação.

A visão de Alfredo Bosi parece mais assertiva nesse sentido, uma vez que o liberalismo, assim como outros sistemas políticos e econômicos, na teoria funciona de uma maneira e na prática sofre adaptações, na medida em que cada classe dominante de cada país costuma pensar em seu próprio benefício. No caso do Brasil, esse tipo de organização só foi instaurado até certo ponto que trouxesse vantagens à burguesia da época, alçando o termo liberalismo, de fato, a uma nomenclatura vazia. Ainda assim, é necessário considerar a realidade da escravidão como algo que afetou a sociedade brasileira e seu avanço, sem que, com isso, se diminua uma nação em detrimento das europeias. Como vimos, ao levantar informações sobre os aspectos arquitetônicos do país, Nestor Filho considerou essa situação como algo passível de observação. Outros estudiosos machadianos, como John Gledson, também consideram esse fato histórico como uma forma de analisar as narrativas do escritor, e na presente investigação será feito o mesmo.

2.2 **Machado de Assis**

Machado de Assis, no famoso ensaio "Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade", ao discorrer sobre a situação da literatura brasileira no século XIX, reconheceu que faltavam nos romances do país aqueles "puramente de análises" (ASSIS, 1873), que poucos exemplares tinham. Os escritores da época, preocupados com a criação de uma identidade nacional, recorreram a figuras e elementos que fizeram parte da história da nação, a fim de incorporarem em suas narrativas a chamada cor local. Já o autor de *Quincas Borba*, além de estar ciente dessa missão que predominou em grande parte do XIX, tomou para si a incumbência de escrever os tais romances de análise. Em *Ressurreição* (1872), primeira publicação nesse gênero de que tanto tratou em suas críticas, Machado de Assis alertou o leitor na "Advertência" que não "quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres" (ASSIS, 1994). Na publicação seguinte, a novela *A mão e a luva* (1874), o escritor continuou ressaltando seu interesse por esboçar caracteres, afirmando, também na "Advertência":

> Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. (ASSIS, 2008, p. 5)

Seus romances seguintes que tiveram advertências já não contavam com essa observação, mas é possível observar em cada um deles ainda um compromisso do autor com essa questão, pelo simples fato de suas personagens se apresentarem cada vez mais complexas e vívidas (principalmente nos romances da chamada segunda fase). Obviamente, não foi o único cerne de sua escrita, apenas um dos pontos que permaneceram com o escritor até sua última obra publicada, *Memorial de Aires* (1908). É esse aspecto que permite classificar as obras de Machado de Assis[14] como parte de uma literatura universal. Sem pensar no quesito qualitativo, os dez romances do autor tratam de discussões relacionadas à psiquê humana como os ciúmes, a ganância, a vaidade, etc. Todos esses sentimentos são universais, pois estão relacionados a uma condição suscetível a qualquer ser humano, seja de qual lugar for. Entretanto, diferentemente de outros escritores considerados universalistas, como o argentino Jorge Luis Borges, entre outros, o autor brasileiro não desprezou a questão local, ou seja, todas as suas narrativas pertencentes ao gênero do romance abordam as particularidades da sociedade brasileira oitocentista, muito além da própria ambientação. Guardadas as devidas

[14] Neste caso, trata-se dos romances, já que os outros gêneros frequentados por Machado de Assis possuem outras peculiaridades.

proporções nas diferenças entre os dois gêneros, um conto como "La biblioteca de Babel"[15] tem características muito mais universalistas do que o romance *Dom Casmurro* (1899), por exemplo. Enquanto o primeiro não se localiza nem no tempo ou espaço, o segundo, embora trate dos ciúmes, fala de um jovem que vivia no Rio de Janeiro do século XIX e que se casa com sua vizinha, socioeconomicamente inferior a ele. Só essa pequena informação já influencia suficientemente esse aspecto universalista, que acaba andando de mãos dadas com os dados locais. É por essa razão que o crítico Antonio Candido afirmou que:

> Em Machado, juntam-se por um momento os dois processos gerais da nossa literatura: a pesquisa dos valores espirituais, num plano universal, o conhecimento do homem e da sociedade locais. Um eixo vertical e um eixo horizontal, cujas coordenadas delimitam, para o grande romancista, um espaço não mais geográfico ou social, mas simplesmente humano, que engloba e transcende. (CANDIDO, 2000, p. 102)

É interessante notar também que, por mais que seja difícil classificar Machado de Assis a partir de uma escola literária, todos os seus romances possuem uma natureza realista, inclusive o considerado mais fora da curva, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). De fato, um livro escrito por um defunto autor não é nada realista. Anacronicamente, é possível até dizer que essa obra tem propriedades pertencentes à literatura fantástica, como muitos pesquisadores hoje afirmam. Entretanto, ainda que seja humanamente impossível o feito de alguém que já morreu escrever uma memória sobre sua vida, em uma espécie de limbo (não é especificado onde o morto se encontra), todo o pano de fundo da história é pautado na realidade. Inclusive a cena em que Brás Cubas encontra Pandora pode ser vista dessa forma, já que o defunto autor faz questão de frisar que aquilo se tratava de um delírio que tivera antes de morrer. O que se quer dizer com isso não é que Machado de Assis seja um representante do Realismo, afinal classificá-lo a partir desse parâmetro, além de ser muito limitador (seria preciso desconsiderar muitos de seus escritos), não é um ponto de convergência entre os estudiosos machadianos; o que está sendo posto é que, em seus romances, especificamente, há sempre um cunho realista, já que dialogam sempre com questões presentes na realidade oitocentista do Rio de Janeiro. O mesmo pode ser dito sobre seus primeiros romances, categorizados como a "fase romântica" de Machado de Assis[16]. *Ressurreição, A mão e a luva*,

---

[15] Trata-se de um conto que tenta ordenar e explicar o mundo, além de discutir sobre a importância do verbal, já que não há nada no mundo sem nome. Portanto, tudo que existe no mundo, estará na Biblioteca, porque ela é feita de linguagem. O homem, que tem como condição básica ser limitado pelo tempo, não consegue, dessa forma, entender a ordem da Biblioteca. É um conto que traz a ideia de Nietzsche de que o mundo e os ciclos se repetem (BORGES, 1944).

[16] Não há uma hegemonia crítica em relação à chamada "fase romântica" de Machado de Assis. Muitos estudiosos já produziram críticas concernentes a esse tipo de categorização. Segundo Werkema (2019, p. 71), "O uso do termo 'fase romântica', para caracterizar o conjunto dos quatro primeiros romances de Machado de Assis, incorreria ao menos em meio equívoco, pois se há elementos românticos nesses romances, eles teriam de ser

Helena (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) trazem discussões sociais muito mais abrangentes do que aparentemente seus enredos mostram. Roberto Schwarz, ao analisar as três últimas narrativas da tal primeira fase do escritor no livro *Ao vencedor as batatas*, observa que muito mais do que uma história de amor, às vezes até melodramática como é o caso de *Helena*, há outras chaves de leitura que mostram conflitos ou dilemas de um habitante da sociedade fluminense do século XIX (em especial, da mulher). Em *A mão e a luva*[17], por exemplo, o que está em jogo, muito mais do que o amor entre Luís Alves e Guiomar e a mão que se ajusta à luva (aparente primeiro plano), são debates acerca do papel do agregado dentro de uma sociedade paternalista, as alternativas possíveis para uma mulher do século XIX que não pertence à elite brasileira e que depende do casamento com tábua de salvação, entre outros assuntos (segundo plano). O mesmo pode se dizer de *Helena*[18], um dos romances considerados mais água com açúcar de seu autor. Segundo Schwarz:

> [...] resta reconhecer ao enredo de *Helena* uma poesia inesperada e brasileira, nascida talvez na conjunção da forma romântica e do conflito paternalista. Desde os primeiros encontros, o vínculo entre Helena e Estácio está formado, inconsciente da parte do rapaz, dado o tabu, e consciente mas impossível da parte da moça. Daí por diante todos os episódios do romance banham nesta atração, que forma algo como uma correnteza nunca inteiramente represada. Assim, a ideologia decente e familiar, amiga de sacrifícios e estrangeira a todo romantismo, corre paralela a uma nostalgia subterrânea de satisfação individual completa, para além de quaisquer limitações, isto sem que os absolutos do romantismo sejam evocados explicitamente. Embora não seja desmentido nem posto em questão, o decoro paternalista nesta companhia adquire uma componente sensível de renúncia. À ideia cristãmente positiva do sacrifício se acrescentam conotações negativas, de sufocamento e frustração da pessoa, em que está presente o individualismo romântico, mas refundido e dando expressão ao conflito local. (SCHWARZ, 2007, p. 149)

---

avaliados de acordo com o seu uso: creio que só poderiam ser chamados de 'românticos' na medida em que são 'estudos' do romance romântico – ou da escrita romântica em seus diversos gêneros". Com isso, a autora propõe para romances como *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia* o termo "romance de casamento" (2019, p. 73), já que o fio condutor dessas obras está pautado no viés matrimonial.

[17] *A mão e a luva* conta a história de Guiomar, uma jovem moça que vive sob a tutela de sua madrinha, uma baronesa, e possui três pretendentes: Estêvão, um jovem extremamente sentimentalista, carregado de uma retórica *wertheriana*; Jorge, sobrinho da baronesa, que "preferia vegetar à toa, vivendo do pecúlio que dos pais herdara e das esperanças que tinha na afeição da baronesa" (ASSIS, 2008, p. 36); e Luís Alves, homem ambicioso e calculista, que "Não era mau rapaz, mas tinha o seu grão de egoísmo, e se não era incapaz de afeições, sabia regê-las, moderá-las, e sobretudo, guiá-las ao seu próprio interesse" (ASSIS, 2008, p. 8). Guiomar, que tinha personalidade e interesses semelhante aos de Luís Alves, o quer como marido, mas precisa encontrar uma maneira de fazê-lo sem magoar sua madrinha, que a queria casada com o sobrinho (ASSIS, 2008).

[18] A narrativa conta a história de Conselheiro do Vale que, ao morrer, deixa um testamento alegando que teve uma filha fora do casamento, chamada Helena, pedindo, assim, para que seu filho Estácio e sua irmã D. Úrsula a recebam para morar com eles. Aceita na casa, a protagonista se esforça para ser aceita também na família, principalmente por sua tia, que a vê como uma intrusa. A partir desse enredo, a narrativa se desenrola cheia de reviravoltas e suspenses, além de "grande variedade de personagens, situações e acontecimentos" (GUIMARÃES, 2012, p. 109). Um dos maiores é o sentimento incestuoso que Estácio sente por sua irmã e que parece ser correspondido, apesar de na história não haver nenhuma confirmação por parte do narrador em relação a Helena. Outro, é quando se descobre que Helena mentiu para a família, não sendo filha, de fato, de Conselheiro do Vale. Toda a história dela, contada por seu verdadeiro pai, Salvador, que antes não se sabia se era um amante ou um irmão da moça, também é uma grande revelação. O ápice da reviravolta é a morte da moça: uma espécie de suicídio ao ter sido descoberta pela pseudofamília e por ter sido abandonada novamente por Salvador que acreditava que, fugindo dali, traria mais oportunidades para a filha ser feliz e deixar o passado para trás.

O mesmo estilo de análise continua em *Iaiá Garcia* que, de acordo com Roberto Schwarz, também carrega em seu enredo a questão paternalista, característica da sociedade brasileira do XIX. Ainda que o olhar do teórico não seja um ponto pacífico entre os críticos machadianos, é interessante perceber que até nos romances da primeira fase, considerados os mais fracos pela crítica especializada, Machado de Assis não se abstém de discutir assuntos específicos do Brasil, o que mostra que, qualquer que seja a fase, o cunho realista estará presente. É a partir, então, dessa afirmação que chegamos ao kitsch. Se reconhecemos que o escritor está a par do que acontece ao seu redor, se reconhecemos que ele se empenha em fazer uma análise de caracteres em suas narrativas, pautado não só em sentimentos universalistas, mas situacionais (se Guiomar vive de favor na casa da madrinha, é desejável que ela seja calculista, a fim de se submeter aos desejos de sua tutora sem, com isso, comprometer sua felicidade[19]), se reconhecemos que o aspecto realista de suas ficções está no pano de fundo de suas narrativas e nas caracterizações das personagens (é importante lembrar que até hoje permanecem discussões acerca das semelhanças entre Machado de Assis e suas personagens Brás Cubas e Conselheiro Aires, surgindo indagações se não são representações do próprio escritor) e se reconhecemos que ele, na maior parte das vezes, seja de maneira irônica, seja pelo olhar de uma personagem e até por meio da paródia, se manifestava de maneira crítica em relação à sociedade como um todo, então é viável considerar o kitsch como um possível recurso narrativo utilizado pelo bruxo do Cosme Velho. Cabe agora fundamentar nossa hipótese.

2.3 **Machado de Assis e o kitsch**

Antes de entrarmos propriamente no livro proposto para análise, *Quincas Borba*, é importante pensar na relação entre Machado de Assis e o kitsch. Como mencionado no primeiro capítulo, o kitsch pode ser observado já em séculos anteriores ao XIX, mas sofreu uma espécie de *boom* no oitocentos, sendo associado, principalmente, à classe burguesa e a sua tentativa de se firmar como classe dominante. O kitsch se manifestava, em maior parte, na esfera privada (os objetos da casa), mas também estava presente na vestimenta, no

[19] Felicidade não no sentido romântico, mas prático. Guiomar quer viver bem, ser uma burguesa, ter um vaso de *Sèvres*. Para isso, o pretendente que mais tem ambição e se ajusta a sua mão é Luís Alves.

comportamento etc., e no final acabou se tornando um código imprescindível para se fazer valer na sociedade. Conquistando seu lugar de burguês e intelectual, após ter passado parte de sua vida na pobreza, Machado de Assis teve acesso a duas esferas sociais e, por isso, pôde observar bem a diferença entre uma e outra, sabendo representar bem cada uma delas em seus romances e contos. Ainda assim, como ter certeza do kitsch na narrativa machadiana[20]? Voltemos a José de Alencar, de quem o escritor de *Dom Casmurro* foi admirador confesso. José de Alencar, assim como outros escritores da época, preocupado em construir uma literatura nacional, se dedicou a escrever livros de diversas naturezas. Um de seus livros mais conhecidos é *Iracema* (1865), uma tentativa de desenvolver um passado valoroso para o Brasil, usando como elemento principal a figura do indígena. Entretanto, não foi só retomando esses mitos que o romancista participou da construção de uma identidade da nação. Com seus romances urbanos, como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1874), Alencar retratou a sociedade burguesa do Segundo Reinado. Diferentemente de Machado de Assis, não há uma crítica ferrenha à sociedade da época, o que também não significa dizer que em José de Alencar não há denúncias. Em *Lucíola*, por exemplo, a descrição dos costumes carrega uma leve crítica à superfluidade, já que a personagem principal larga a riqueza para viver de forma mais simples, a fim de abandonar sua vida de pecado, porém essa atitude parece estar mais atrelada a um tópico romântico do que qualquer outra coisa. Em *Senhora*, as reviravoltas ocorridas em torno da trama, como o enriquecimento de Aurélia, estão a serviço, igualmente, de um enredo folhetinesco. Nas duas narrativas dá para se pensar em uma crítica contra o culto ao dinheiro, mas muito sutil e muito mais subserviente ao quesito conservador (no caso de *Lucíola*) e amoroso (em ambos os textos). Já em Machado de Assis, toda a configuração de seus escritos mostra perfeitamente que o autor levanta muitos problemas quando trata do burguês, seja pelos seus comentários ácidos e irônicos, seja pelo tom da narrativa, por um parecer do narrador, etc. Os costumes e objetos representados não estão ali meramente como ornamentos ficcionais. Eles carregam um signo que ajuda a compor cada personagem. Esse signo é, muitas vezes, o próprio kitsch. Vejamos alguns exemplos, agora em Machado de Assis.

No conto "O espelho", de Machado de Assis, pode-se encontrar o kitsch como elemento considerável para a história. A narrativa trata de cinco amigos que, discutindo sobre assuntos metafísicos, escutam o caso de um deles e sua teoria de que o homem possui duas almas: "uma que olha de dentro para fora [interior], outra que olha de fora para dentro

[20] Relembrando que a investigação não pretende tratar o kitsch como uma maneira de rotular as narrativas machadianas, mas como uma espécie de tópico que perpassa a caracterização dos elementos ficcionais.

[exterior]" (ASSIS, 2019, p. 248). A alma exterior, para a personagem, a princípio, pode ser desde aspectos do plano espiritual, até os objetos mais banais, como um botão de camisa. Entretanto, os exemplos dados por Jacobina já demarcam que essas almas exteriores têm muita afinidade com o mundo burguês. O primeiro exemplo concreto dado foi Shylock, comerciante avarento, de *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare. A personagem shakespeariana, estereótipo do judeu da época, se preocupava sempre com seu dinheiro e acúmulo de capital. Para Jacobina, a alma exterior desse tipo eram os seus ducados. A segunda exemplificação é uma senhora "que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis..." (ASSIS, 2019, p. 249), ou seja, eventos ou espaços representativamente burgueses. O terceiro exemplo é o seu próprio relato de quando tinha vinte e cinco anos, "era pobre, e acabava de ser nomeado alferes da Guarda Nacional" (ASSIS, 2019, p. 250).

O reconhecimento dos parentes, dos escravos, a inveja dos candidatos que perderam o posto, os pequenos privilégios e paparicos que começou a receber, graças a sua nova posição de alferes, fizeram uma transformação em Jacobina, "que o natural sentimento da mocidade ajudou e completou" (ASSIS, 2019, p. 251), de modo "que este traço social acaba sendo uma *segunda alma*, indispensável para a integridade psicológica do personagem" (CANDIDO, 1968, p. 24, grifo do autor). O alferes, então, acabou eliminando o homem, pois foi na patente militar que a personagem começou a receber os benefícios do mundo burguês – a bajulação dos menores. Quando Jacobina se viu sem seus aduladores, depois da saída de sua tia, do irmão do tio Peçanha e da fuga dos escravos, perdeu sua alma exterior, já que não havia ninguém que o lembrasse de sua nova posição. A solução que encontrou para isso, após o dilema no espelho, foi vestir seu uniforme para "reencontrar-se":

> Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho. Imaginai um homem que, pouco a pouco, emerge de um letargo, abre os olhos sem ver, depois começa a ver, distingue as pessoas dos objetos, mas não conhece individualmente uns nem outros; enfim, sabe que este é Fulano, aquele é Sicrano; aqui está uma cadeira, ali, um sofá. Tudo volta ao que era antes do sono. Assim foi comigo. Olhava para o espelho, ia de um lado para outro, recuava, gesticulava, sorria, e o vidro exprimia tudo. Não era mais um autômato, era um ente animado. Daí em diante, fui outro. **Cada dia, a uma certa hora, vestia-me de alferes, e sentava-me diante do espelho, lendo, olhando, meditando; no fim de duas, três horas, despia-me outra vez. Com este regímen pude atravessar mais seis dias de solidão, sem os sentir...** (ASSIS, 2019, p. 255-256, grifo nosso)

A atitude de vestir-se de alferes, sentar diante do espelho durante duas ou três horas e repetir isso por mais seis dias é uma prática kitsch, já que o motivo não era apresentar-se para o serviço ou fazer algo relacionado ao seu trabalho. Ainda assim, da forma como a

personagem narra, parece que a repetição enfadonha ganha um ar poético, de reencontro entre a alma exterior e o homem (imagem de mau gosto, mas que narrada por Jacobina ganha ares complexos e metafísicos, logo, kitsch). O uniforme perdeu o seu sentido usual e prático para se transformar em uma espécie de troféu que o relembrava de sua ascensão, característica da relação kitsch entre o homem e o objeto. Dessa forma, mais do que uma vestimenta, o uniforme se tornou um signo.

Machado de Assis também utilizou o kitsch manifestado no exagero sentimentalista, melodramático e sensacionalista de certa literatura romântica, fazendo uso de estereótipos e chavões para encarnar valores da tradição cultural da época. O uso do exagero retórico romântico como uma espécie de paródia pode ser observado no Rubião de *Quincas Borba*, ou em Estevão, de *A mão e a luva* (1874), entre outros. Essa forma de kitsch é observada, como já dito, no romance de Flaubert, *Madame Bovary*, com a ridicularização do discurso romântico, tanto a partir da heroína que, influenciada pela leitura da literatura romântica, buscava viver da mesma maneira, quanto nas falas de seus amantes, que utilizavam desse artifício para conquistar mulheres.

No caso de *A mão e a luva*, a personagem Estevão, espécie de paródia wertheriana, pensa em se matar duas vezes ao descobrir que seu amor não era correspondido por Guiomar. Diferentemente do herói de Goethe, não se mata. Essa é uma primeira mostra do comportamento romântico que está voltado mais a uma performance do que propriamente à prática, que na personagem da novela se manifesta kitsch (Estevão vê certa poesia na morte por amor, apesar de clichê e batida). Segundo Schwarz (2007, p. 99), “desde a primeira página o sentimento romântico de Estevão é cômico, apresentado que está como byronismo descabelado e estrangeiro, e sobretudo como superficialidade, em contraste com a inteligência do real, muito valorizada em Guiomar e Luís Alves”. Entretanto, o romantismo de Estevão é levado às últimas consequências com sua declaração repleta de imagens kitsch presentes na retórica romântica:

> - Se eu tivesse achado neste lugar - continuou ele - longos dias de esperança e de saudade, um passado que eu julgara não reviver mais, uma dor oculta e medrosa, vivida na solidão, nutrida e consolada de minhas próprias lágrimas? Se eu tivesse achado aqui a página rota de uma história começada e interrompida, não por culpa de ninguém na terra, mas da estrela sinistra da minha vida, que um anjo mau acendeu no céu, e que, talvez, talvez ninguém nunca apagará? (ASSIS, 2008, p. 39)

A estrela também será vítima de Rubião, como se observará no capítulo III da presente dissertação. Estevão continua abrindo seu coração durante dez minutos, buscando outros lugares-comuns do Romantismo:

> A narração foi longa, tanto quanto o permitiam a ocasião, o lugar e a pessoa; durou apenas dez minutos. Estêvão nada lhe escondeu, nem o amor que lhe tivera outrora, nem o que agora lhe renascia, mais violento que o primeiro; disse-lhe as dores que curtira, as esperanças que afinal lhe enfloravam a alma, tudo quanto empreendera para ter a ventura de a contemplar de perto, de gozar naquele escasso ponto da terra a maior de todas as bem-aventuranças. (ASSIS, 2008, p. 40)

Em *A mão e a luva*, portanto, é possível notar em Estevão uma tentativa, por parte do escritor, de ridicularização das atitudes e discursos românticos, por meio da paródia: "– Vieste lavar a alma da poeira do caminho – disse Estêvão, que, ainda falando em prosa, cultivava as suas metáforas poéticas" (ASSIS, 2008, p. 14). A construção da personagem sempre beira o patético do início ao fim e a própria atmosfera da novela tende a se afastar dos ideais românticos de herói e heroína e de casamento por amor.

Machado, portanto, consegue em suas narrativas abordar temas de caráter universal, sem deixar de falar do local, ou seja, do Brasil, além de ser um dos inauguradores do romance de análise que, de acordo com ele mesmo, em "Instinto de nacionalidade", raríssimos exemplares havia na época. Ao desenhar os caracteres de suas personagens, o autor delineou-as da maneira como observava a sociedade fluminense do século XIX, incorporando o kitsch como uma das atitudes pertencentes ao estrato burguês. Além disso, é possível pensar que certos assuntos abordados em seus romances, como a ideia de favor, de ascensão pelo casamento, de enriquecimento, entre outras, tenham feito parte de sua própria vivência, seja como protagonista, seja como um participante. Pensar, então, no delineamento das personagens por parte do escritor é pensar, também, em seu papel como observador da vida no Brasil do XIX. O kitsch, portanto, se torna um recurso interessante, pois muitas vezes se manifesta sutilmente nas obras machadianas. Desse modo, o leitor daquele tempo, que fosse igualmente público-alvo das reprovações do escritor, dificilmente se enxergava como o objeto criticado, porque não via em seu estilo de vida elementos kitsch, mas este é encontrado no seio da burguesia que, presa às normas ditadas pela nobreza europeia impondo padrões de consumo, tentava copiá-las a fim de se aproximar do que almejava: o topo da pirâmide. Em consonância com Luiz Costa Lima, "Machado foi um criador de palimpsestos" (LIMA, 1990, p. 253), o que dificultava, principalmente para o ledor burguês da época, acessar o sentido por detrás do texto aparente. Para ele, no máximo, as tosquices de Rubião deviam soar engraçadas, sem perceber o kitsch como um processo de construção da narrativa, que aliado ao senso de humor machadiano, tinha como um de seus intuitos criticar a própria camada social em que esse leitor estava inserido.

No próximo capítulo será analisado minuciosamente o romance *Quincas Borba* para ver mais a fundo o kitsch como instrumento da composição narrativa de Machado de Assis, como portador de significado intratextual (dentro do texto, das relações e construção das personagens) e extratextual (olhar machadiano para o ambiente em que estava inserido).

3 QUINCAS BORBA E O KITSCH

Antes de examinar o romance *Quincas Borba*, é necessário estabelecer os critérios de análise do kitsch, uma vez que na investigação estamos superando a visão tradicional de um mau gosto estético somente relacionado à obra de arte e atribuindo essa característica a atuações de outra natureza (ideias, comportamentos, costumes, vestimenta, etc.). Para isso, vale relembrar que o teórico que mais se alinha aos objetivos da dissertação é Abraham Moles, o que não significa que será o único utilizado, visto que outros estudiosos sobre o fenômeno consideram, apesar de não se aprofundarem, o kitsch para além da obra de arte.

Como kitsch consideraremos, principalmente, a relação do homem com a coisa, seja ela física, discursiva ou comportamental. Isso quer dizer que não necessariamente um objeto é kitsch por propriedades intrínsecas a ele, mas por circunstâncias externas a sua criação. Essa circunstância está, na maior parte das vezes, dentro do próprio homem, que vai exteriorizá-la em si ou no ambiente em que está inserido. Nessa perspectiva, é preciso ter muita cautela para categorizar algo como kitsch, pois tudo vai depender do contexto situacional e das finalidades de uso. Se um estilema[21], por exemplo, for utilizado para fins risíveis, sem pretensão ornamental ou de originalidade, ele não será considerado kitsch. Em contrapartida, se tentar se propor como algo original ou tentar buscar prestígio, a partir da fama de outrem, seu uso poderá ser kitsch:

> [...] o emprego de modos de formar emprestados da arte tem função instrumental: um estilema é usado porque, numa dada mensagem, deu bom resultado comunicativo. Se uma relação onomatopaica resultou em elemento de impacto numa poesia de Poe, por que não utilizá-la para tornar memorável a publicidade de um detergente? Ninguém, ao fruir dessa publicidade, pensará estar desfrutando uma experiência "superior": o problema desloca-se para outros níveis de polêmica, a relação entre arte e Kitsch não está em causa. (ECO, 2006, p. 198-109)

No que diz respeito às propriedades formais de um objeto, aspecto que Moles também diz que pode vir a ser kitsch dependendo da proeminência dos contornos de um produto, elas não poderão ser julgadas na investigação, uma vez que o romance só trabalha com a linguagem verbal e não há muito detalhes sobre os objetos na narrativa (o narrador machadiano, na maior parte das vezes, limita-se a comentar o material com o qual tal utensílio foi produzido ou ornado). O kitsch sentimentalista presente na retórica romântica será outro aspecto de análise, principalmente quando vindo da personagem principal, Rubião. Na obra escolhida para análise, portanto, será possível observar um estilo de vida kitsch, ou seja, um

[21] Elemento característico que identifica um estilo; estilo particular de um escritor ou movimento.

estilo de vida de meras aparências, sendo utilizado por dois tipos de classes: a das personagens nascidas burguesas, como Cristiano Palha, e a das personagens que foram de alguma forma deslocadas de sua situação inicial, como o novo rico Rubião. É importante demarcar essas duas formas, pois a relação adotada com um objeto ou um discurso vai ser diferente nos dois casos, já que um vai se sentir mais familiarizado e autêntico em contraposição ao outro. Dessa forma, a análise será feita, a fim de mostrar a proeminência do recurso no romance.

Quincas Borba conta a história de derrocada de Rubião que, ao ser considerado herdeiro universal do capital de seu falecido amigo Quincas Borba, gasta até o último centavo de sua herança, terminando louco e pobre. Antes de aparecer no formato de romance (1891), foi publicado em pedaços no periódico quinzenal *A Estação*, durante o período de 15 de junho de 1886 a 15 de setembro de 1891 (entremeado de duas interrupções, no decorrer desse tempo). Entre a versão em folhetim e a em livro, houve expressivas modificações, que não competem à investigação, mas que indicam um cuidado de Machado de Assis para com essa narrativa, em especial. Publicações anteriores, como *A mão e a luva*, sofreram alterações menores quando transpostas de suporte, o que evidencia essa atenção do autor no caso de *Quincas Borba*.

O estudioso Ivo Barbieri, ao realizar uma análise do romance, observou aspectos interessantes em relação à obra. Um primeiro concerne à posição cambiante do narrador, que se apresenta "ora distanciado e aparentemente objetivo, ora impertinentemente enxerido e arrogante, ora submerso nos diversos afluentes da subjetividade variando de acordo com a personagem em foco, ora altivo na afirmação da própria voz ou aparentemente humilde na afetada atenção dispensada a falas alheias" (BARBIERI, 2003, p. 10). Essa postura alternada do narrador contrasta com o fato de ele, *a priori*, ter características típicas de um narrador da narrativa tradicional (terceira pessoa, onisciente e distante). Luiz Costa Lima formulou a hipótese de que, no romance, a linguagem está disposta em duas camadas: "a primeira, acomodada ao *status quo*, conteria o *significado legalizado*; a segunda abrigaria a 'matriz que contém uma crítica demolidora'" (LIMA, 1981, p. 86 apud BARBIERI, 2003, p. 10, grifo do autor). O kitsch é perceptível a partir dessa segunda camada, já que, num primeiro momento, parece formar apenas parte de uma descrição desinteressada, mas que no fundo carrega essa "crítica demolidora" no tocante à superfluidade manifestada pela classe burguesa ou elite brasileira do século XIX.

Apesar de o livro levar o nome do filósofo morto (ou seria do cachorro?), Barbieri faz questão de resolver o engano de que *Quincas Borba* seria uma espécie de continuação de

Memórias póstumas de Brás Cubas (1881), publicado dez anos antes. Ainda que a personagem Quincas Borba transite pelos dois romances, o foco da história não é sua vida, e sim a de Rubião. Presença garantida em poucos capítulos, o criador da filosofia do *Humanitismo* mais serve como uma engrenagem do que qualquer outra coisa. A trama somente engata depois de sua morte, quando Rubião começa a gozar de sua herança. Raramente é evocado no decorrer da narrativa, indicando sua falta de protagonismo. Então por que a obra leva o seu nome? Não há uma resposta certa. Talvez, justamente, porque a derrocada de Rubião começa após receber (ou achar que recebeu) suas batatas. No final, ao nos depararmos com a situação de cada personagem, é difícil também não lembrar a famosa frase, "Ao vencedor as batatas", que Rubião compreendeu de maneira equivocada, mas que ecoa no fim de sua vida. Sobre isso, Barbieri afirma:

> Quincas Borba entra em *Quincas Borba* para fazer a Rubião o legado de sua "filosofia" bem como de seu patrimônio e, em seguida, morrer, não ocupando mais do que a escassa meia dúzia de capítulos inseridos no começo do livro, antes mesmo da exposição das peças principais e da sua distribuição no tabuleiro da trama. Efetivamente, a ação do romance inicia no trem que, descendo de Minas, recebe Palha e Sofia na estação de Vassouras (capítulo XXI). A essa altura, morto e enterrado, Quincas Borba sobrevive apenas na memória de Rubião e no nome do cachorro. A história do "filósofo" esgota-se com a sua morte, que a partir do capítulo XIV deixará de intervir nos desdobramentos da fábula, não obstante a ideia-chave da "luta da vida" e a imagem da voracidade – legado ideológico do falecido – permeiem todo o texto (Gomes, 1994: 99-102). Nesse romance, é Rubião quem ocupa a cena por inteiro, do primeiro ao último capítulo. De fato, com o herdeiro, que se apropria do patrimônio material e não do legado filosófico do testamenteiro, começa uma nova história, outro romance. (BARBIERI, 2003, p. 15)

Além disso, para o crítico, o distanciamento entre as duas obras "não se mede apenas pela cronologia; ela abarca toda a extensão da linguagem, que traz inovações no modo de narrar, descrever e também significar" (BARBIERI, 2003, p. 15). *Quincas Borba*, apesar de ser um romance com uma fortuna crítica vasta, quando comparado com *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, percebe-se que ainda há muito o que se estudar. A investigação, portanto, pretende mostrar também a riqueza desse romance, não a partir de suas inovações, até porque acreditamos que *Quincas Borba* não foi um ponto de partida para o escritor trabalhar o kitsch em suas narrativas, mas pela construção ficcional refinada.

Quincas Borba já começa com a denúncia do kitsch de Rubião, que perpassará por todo o romance e fará mais vítimas. Rubião vestia um chambre e olhava para suas chinelas de Túnis, dadas de presente por seu novo amigo, Cristiano Palha. Pensando em sua nova situação de rico, em uma grande casa localizada em Botafogo, olhava para tudo o que estava ao seu redor com sensação de propriedade. No capítulo III, continua mirando os objetos com grande satisfação pessoal. Primeiro sua "bandeja, que era de prata lavrada", depois suas duas figuras

de bronze localizadas na sala (um Mefistófeles e um Fausto) e, por último, “pequenas gravuras inglesas, que pendiam da parede por cima dos dous bronzes” (ASSIS, 2011, p. 52). Esse apego pelos objetos exibe de antemão a relação que Rubião manterá com eles no decorrer de toda a narrativa. Só nesses dois capítulos (I e III), muitos comentários já podem ser feitos, como o fato do antigo professor de Barbacena apreciar aquilo que considera grandioso. A relevância dos objetos não se encontra em sua função utilitária ou na praticidade que trazem, mas no seu valor monetário. “Prata, ouro, eram os metais que amava de coração” (ASSIS, 2011, p. 52). Em diversos momentos da narrativa, o mineiro não demonstra uma cultura letrada, o que dificulta acreditar que as duas figuras personagens de *Fausto* (1808) estejam em sua sala por um gosto pessoal. Ele, na verdade, as justifica, porque Palha disse que bronze também era matéria de preço. Das pequenas gravuras penduradas na parede da sala, só sabemos sua origem inglesa, ressaltando aquilo que já foi notado no capítulo anterior da dissertação (preferência pelos produtos importados). Ainda na sala, mas especificamente no centro dela, havia um *pouf*. A confirmação vinda no capítulo LVI de que “alfaias belas, ou simplesmente ricas, [...] lhe enchiam a casa” (ASSIS, 2011, p. 120) trazem à tona o que Moles chamou de “vida kitsch” (MOLES, 1972, p. 41), causada pelo acúmulo e empilhamento de objetos, não necessariamente harmônicos. Essa tendência da casa de Rubião é uma expressão da alta sociedade do século XIX, que acumulava objetos de luxo e peças vindas de fora. Filho, no seu grande estudo sobre a arquitetura do Brasil oitocentista, ilustra bem isso, além de fazer um pequeno apontamento no final sobre o gosto discutível desses utensílios, característica do objeto kitsch:

> Essas tendências eram acompanhadas nos interiores, onde os móveis tradicionais foram sendo substituídos por peças europeias, produzidas em série, em torno das quais eram acumulados objetos de luxo, de todos os tipos, que incluíam de *bibelots* a jarrões da China, passando por estatuetas de prata, bronze e porcelana, que se compunham em arranjos *fin-de-siècle*, de gosto discutível. (FILHO, 2000, p. 178)

Tanto na citação de Filho, quanto no romance, percebe-se que não só da Europa esses objetos eram importados. Rubião, além das chinelas de Túnis, objeto correspondente ao que Moles categoriza como “Kitsch exótico” (MOLES, 1972, p. 67), ou seja, o apelo ao que está longe e é diferente, também tinha um “tapete, em cuja trama figura um turco indolente, cachimbo na boca, olhando para o Bósforo... Devia ser o Bósforo” (id., p. 175). O tapete não é identificado como da Turquia, mas a gravura fixada nele já traz um ar exótico. É engraçado notar também a amálgama entre a voz do narrador e da personagem que não sabe nem para onde o turco está olhando, afinal, “Não tendo noções de geografia, formava uma ideia confusa dos outros países [...]” (id., 218), mostrando que o interesse do mineiro por esse objeto tão

peculiar não tem razões demasiado desconhecidas. Em consonância com Eco (2006, p. 115), “[...] é Kitsch o divã de pano estampado reproduzindo as mulherzinhas de Campigli, não porque o estilo Campigli esteja consumido ou ‘massificado’, mas porque aquelas figuras se tornaram vulgares por estarem fora de lugar, inseridas num contexto que não as requer”. O mesmo pode-se dizer do simpático turco, fumando seu cachimbo, contemplando sabe-se lá o quê.

Ainda nesses primeiros capítulos temos a presença de um criado espanhol e um cozinheiro francês, recomendação dada a Rubião por Palha sobre “a necessidade de ter criados brancos” (ASSIS, 2011, p. 52). Isso forma parte de um costume que passou a valer no século XIX de importação, não só dos produtos europeus, mas da própria mão-de-obra; porém engana-se quem pensa que isso tinha a ver com uma finalidade abolicionista (para alguns até poderia ter). Essa, na verdade, era uma forma de mostrar superioridade, já que nem todos podiam custear um funcionário estrangeiro. Nas casas habitadas por pessoas com muito dinheiro era comum, portanto, achar criados europeus: “[...] o funcionamento dessas residências, nos exemplos mais perfeitos, implicava na substituição de mão-de-obra escrava, sempre grosseira e imperfeita, por criadagem europeia” (FILHO, 2000, p. 118). O mau gosto dessa atitude se encontra na intenção da troca (aparência de progresso ou de ascensão social).

Como bem observa Barbieri, desde o primeiro capítulo de *Quincas Borba* “ao capítulo LXXIX, quando ‘o nosso amigo se desdobra, sem público, diante de si mesmo’, os sintomas da mania de grandeza vão se agravando de maneira acentuadamente crescente e em ritmo mais e mais acelerado” (2003, p. 30). Um aspecto interessante entre as duas versões existentes de *Quincas Borba*, apesar de não ser a proposta da investigação fazer uma comparação entre elas, é que a publicação em folhetim começa em ordem cronológica, ou seja, em Barbacena, com Rubião querendo saber informações sobre o amigo doente. Já no romance, os capítulos I, II, e III correspondem aos XX, XXI, XXII e XXIII do folhetim. Esse deslocamento é curioso pela escolha dos capítulos que começariam a compor o começo da obra. Aqui, vemos a necessidade de Machado de Assis, já não preso às urgências da publicação diária, típica do gênero folhetinesco, de arquitetar sua narrativa de forma que o leitor já tenha acesso à característica mais marcante da personagem Rubião, que vai ditá-lo até o final da obra: seu apego à superfluidade. Isso mostra que o kitsch, de certa maneira, é um aspecto importante para o romance, que já dita o andar da carruagem logo no início de tudo. No caso de Rubião, antes mesmo de herdar a fortuna do amigo, já ansiava pelo seu momento de riqueza. Primeiramente, pelo casamento de Quincas com sua irmã, que acabou não se realizando por causa da morte da segunda. Frustrado, viu o filósofo cair enfermo e aproveitou essa segunda

chance como forma de ganhar um pequeno espaço no testamento. Quando voltara do tabelião com o cão e o antigo amigo de infância de Brás Cubas, o ex-professor “sentia bater-lhe o coração violentamente” (ASSIS, 2011, p. 60). Pouco tempo depois recebeu a notícia do falecimento do “amigo”, com o perdão das aspas, e se viu como herdeiro universal, sem precisar dividir nada com ninguém. O momento que se segue no capítulo XVIII é um dos mais emblemáticos do romance e da própria Literatura Brasileira:

> Pela primeira vez, atentou bem na alegoria das tribos famintas e compreendeu a conclusão: "Ao vencedor, as batatas!". Ouviu distintamente a voz roufenha do finado expor a situação das tribos, a luta e a razão da luta, o extermínio de uma e a vitória da outra, e murmurou baixinho:
> - Ao vencedor, as batatas!
> Tão simples! Tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor. Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra, a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando:
> - Ao vencedor, as batatas!
> Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloquente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos. E voltava à afirmação de ser duro e implacável, e à fórmula da alegoria. Chegou a compor de cabeça um sinete para seu uso, com este lema: AO VENCEDOR AS BATATAS.
> Esqueceu o projeto do sinete; mas a fórmula viveu no espírito de Rubião, por alguns dias: - Ao vencedor as batatas! Não a compreenderia antes do testamento; ao contrário, vimos que a achou obscura e sem explicação. Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão. (ASSIS, 2011, p. 71-72)

Nesse capítulo tem-se o maior exemplo do kitsch no campo enunciativo. Analisemos com calma. Antes, é preciso contextualizar os termos pelos quais a famosa frase foi enunciada pela primeira vez no romance. Quincas Borba, tentando explicar a Rubião sua doutrina filosófica, *Humanitas*, conta uma pequena história de duas tribos que, para sobreviver, precisavam do extermínio da outra. Há um campo de batatas que só pode alimentar uma das tribos, que alimentada, tem forças para transpor uma montanha e chegar à outra vertente com batatas em abundância. No campo não há batata suficiente para ambas dividirem sem que as duas morram de inanição, por isso é necessário que elas lutem. No final, o filósofo postula: “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas” (ASSIS, 2011, p. 59). Rubião, a princípio, não compreende a moral, até se descobrir rico da noite para o dia. Com isso, passa a enunciar a fórmula repetidas vezes. A primeira, de maneira tímida, na segunda mais solto, se levantando e erguendo os braços. A repetição incessante da frase e a falta de compreensão do seu real significado, por parte de Rubião, torna-a de mau gosto. Quanto mais a personagem

entoa “Ao vencedor as batatas”, mais kitsch ela fica, não porque o enunciado fosse naturalmente kitsch, mas pela relação que a personagem principal estabelece com a frase. Acreditando estar declarando uma sentença eloquente e sonoramente bem construída, Rubião só rebaixa mais a frase, com seu entendimento ignaro. Tanto não entendeu, que terminou sem nada no final.

Constituído do dinheiro do morto, o ex-professor de Barbacena começa a almejar coisas grandes. Muda-se para a Corte, numa casa localizada em Botafogo (parte da herança), e já pensa em fazer uma viagem para a Europa: “[...] estou cansado da província; quero gozar a vida. Pode ser até que vá à Europa, mas não sei ainda” (ASSIS, 2011, p. 74). Rubião, certamente, é ingênuo quando se trata da confiança que deposita nas pessoas, mas quando o assunto é luxo, se adapta muito bem, tanto que, no capítulo XXIX, Freitas afirma, após ter examinado os bronzes, os quadros, os móveis e a vista para o mar: “O senhor vive como um fidalgo” (id., p. 82). Para terminar o coroamento, ainda chegou o criado espanhol carregando uma bandeja de prata, vários licores e cálices. O exagero consumista do novo rico é escancarado logo em seguida quando revela ao amigo que encomendou três dúzias de certo licor. Doce capitalismo, engrenagem do kitsch!

Apesar de ter mais afinidade com Freitas, Rubião tem em maior consideração Carlos Maria, outra personagem da narrativa. A diferença entre Freitas e Carlos Maria é clara: o segundo tem muito mais dinheiro que o primeiro e, por isso, fica posições acima na escala do novo rico. No capítulo XXXI, quando o mineiro, já instalado na Corte, oferece um almoço às duas figuras marcado para às onze horas, se vê obrigado a esperar Carlos Maria, que estava atrasado. O narrador o denuncia para aquilo que chamamos a atenção: “Também podes ver por ti mesmo que o nosso Rubião, se gosta mais do Freitas, tem o outro em maior consideração; esperou-o até agora, e esperá-lo-ia até amanhã” (ASSIS, 2011, p. 83). A natureza influenciável de Rubião que, tentando se encaixar num mundo de que até então não fazia parte, segue o exemplo dos que considera superior (já vimos isso até mesmo nos objetos de sua casa), também é manifestada no plano comportamental. Assim que Carlos Maria concede a honra de sua presença, os três começam a almoçar. Passados dez minutos, depois de matar sua fome, Freitas começa a falar “cheio de riso, multiplicando-se em gestos e olhares, desfiando um rosário de ditos agudos e anedotas picarescas” (id., 83). A fim de humilhá-lo, o segundo convidado permanece na maior parte do tempo ouvindo tudo sério, “a ponto que o Rubião, que realmente achava graça no Freitas, já não ousava rir” (id., 83). Se isso não pode ser rotulado como kitsch, justifica algumas atitudes kitsch de Rubião, que é facilmente influenciado pelos outros, exagerando na cópia e nos excessos de cordialidade.

No capítulo em que visita pela primeira vez a casa do casal Palha, repara que Sofia "trazia à vista os olhos e o corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia" (ASSIS, 2011, p. 77). O modo como a dama se vestia é justificado no Capítulo XXXV por vaidade do marido: "Ia muita vez ao teatro sem gostar dele, e a bailes, em que se divertia um pouco - mas ia menos por si que para aparecer com os olhos da mulher, os olhos e os seios. Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares" (ASSIS, 2011, p. 90). Apesar de, a princípio, ser uma vontade de Cristiano mostrar a mulher toda decotada, Sofia veio a gostar de ser muito vista "para recreio e estímulo dos outros" (id., p. 90). Essa objetificação da esposa por Palha continua no capítulo LII em que, num baile dado "em casa de advogado que fazia anos", ele comenta que ela é a primeira figura do salão: "Entre as senhoras és tu - acudiu ele mirando-se no colo da mulher, e circulando depois os olhos pela sala, com uma expressão de posse e domínio, que a mulher já conhecia e que lhe fazia bem" (id., p. 117). Em outro baile, já no capítulo LXIX, a moça: "Trajava de azul escuro, mui decotada - pelas razões ditas no capítulo XXXV; os braços nus, cheios, com uns tons de ouro claro, ajustavam-se às espáduas e aos seios, tão acostumados ao gás do salão" (id., p. 142). Esse tipo de relação que Palha mantém com sua esposa e os vestidos que ela veste quando vista em público podem ser categorizados como de mau gosto, uma vez que a objetificação em torno da figura feminina se torna muito grande, face ao exagero do decote e do desejo de exibição. Sobre isso, Eco afirma:

> Um vestido que, com sabedoria artesanal saiba pôr em relevo as graças da mulher que o usa, não é um produto de mau gosto (virá a sê-lo caso forçar a atenção de quem olha apenas para certos aspectos mais vistosos da pessoa que o veste: mas nesse caso não põe, absolutamente, em relevo a graça total da mulher, mas desequilibra-lhe a personalidade, reduzindo-a a mero suporte de um aspecto físico em particular). (ECO, 2006, p. 75)

Esse kitsch no vestido de Sofia é escancarado, principalmente, no capítulo CLIX, em que a moça veste um tão decotado, que é difícil admirá-lo sem olhar o corpo da dona. Vale lembrar também que a vestimenta também representa o "índice de seu lugar na escala social" (SARAIVA, 2016, p. 113), mostrando que o vestido de Sofia pode vir a ser um duplo kitsch (o mau gosto proveniente da objetificação do corpo feminino e/ou o mau gosto da relação que a mulher de Palha adquire com o vestido):

> [...] o vestido sublinhava admiravelmente a gentileza do busto, o estreito da cintura e o relevo delicado das cadeiras; - era *foulard*, cor de palha.
> - Cor de palha - acentuou Sofia rindo, quando D. Fernanda o elogiou, pouco depois de entrar -; cor de palha, como uma lembrança deste senhor.
> Não é fácil dissimular o prazer da lisonja; o marido sorriu cheio de vaidade, procurando ler nos olhos dos outros o efeito daquela prova minuciosa de amor. Teófilo elogiou também o vestido, mas era difícil mirá-lo sem mirar também o corpo da dona [...]. (ASSIS, 2011, p. 253)

Outro kitsch que podemos perceber em relação à personagem Rubião é um kitsch retórico, no que diz respeito ao uso de clichês românticos ou universais. De acordo com Broch (2014, p. 41), “o kitsch usará vocábulos que já foram usados antes, que em suas mãos se enrijecem em clichê”. Quando a personagem vai olhar a lua com Sofia, tem-se uma grande ridicularização do ex-professor de Barbacena que, ao se declarar para a mulher de Palha, reutiliza metáforas desgastadas, degradando ainda mais o lugar-comum. Segundo Dirce Riedel (2008, p. 146), “Rubião, quando olhava para Sofia, [...] pensava logo em estrelas e outros substantivos celestes. É com uma dupla metáfora kitsch, em quiasma, que ele chama os olhos de Sofia de ‘estrelas da terra’”:

> Rubião lembrou-se de uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou de qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da Terra, e às estrelas os olhos do céu.
> [...]
> – Com uma diferença – continuou Rubião. – As estrelas são ainda menos lindas que os seus olhos, e afinal nem sei mesmo o que elas sejam; Deus, que as pôs tão alto, é porque não poderão ser vistas de perto, sem perder muito da formosura... Mas os seus olhos, não; estão aqui ao pé de mim, grandes, luminosos, mais luminosos que o céu... (ASSIS, 2019, p. 94)

A estudiosa afirmou que o culto à “deusa *kitsch*” (2008, p. 145) é um produto específico do Romantismo. Vale lembrar que a retórica romântica, *per se*, não é kitsch. O que pode ser considerado kitsch são as metáforas pré-fabricadas, também conhecidas como clichês, de que a escola romântica se apropriou lá nas cantigas de amor, de amigo, etc. De acordo com Riedel, baseando-se no ensaio de Hermann Broch, “Anotações sobre o problema de *kitsch*” (1969):

> No kitsch, o rebuscado efeito decorativo é típico do homem que não se contenta em elevar o ato sexual monogâmico às estrelas: estas, e tudo o que é eterno, são obrigadas a descer à terra, para participar da vida sexual dos homens e torná-los aptos a alcançar os píncaros do prazer. São meios obtidos pela imaginação trabalhada pela exaltação. (RIEDEL, 2008, p. 145)

Essa definição de kitsch é interessante, pois casa bem com o momento da confissão de Rubião. Um pouco mais a frente, no capítulo XLI, o mineiro, que de acanhado não tinha nada, pediu para que Sofia “todas as noites, às dez horas, fitasse o Cruzeiro, ele o fitaria também, e os pensamentos de ambos iriam achar-se ali juntos, íntimos, entre Deus e os homens” (ASSIS, 2011, p. 96). Esse comportamento lembra bastante o da anedota contada pelo escritor russo Nikolai Gógol ao seu amigo, também escritor, Vladimir Nabokov sobre o espírito *pochlost* presente na nação alemã (ver capítulo I da dissertação). O pedido de Rubião não é só kitsch na teoria, mas seria mais ainda na prática (felizmente Sofia não mira o Cruzeiro, para a tristeza do mineiro, no capítulo XCVII). Entretanto, não é só isso que merece alerta. É o que vem logo

depois: “O convite era poético, mas só o convite. Rubião ia devorando a moça com olhos de fogo e segurava-lhe uma das mãos para que ela não fugisse. Nem os olhos nem o gesto tinham poesia nenhuma” (ASSIS, 2011, p. 96). Em português claro, a “bela” maneira de cortejar a moça era só pelo decoro que o momento e a época pediam, porque por detrás do convite não havia poesia nenhuma, somente desejo de cunho sexual.

> Tendo falsamente ultrapassado a tradição ascética, ou melhor, tendo optado por essa nova celebração falsa do ascetismo, as classes médias tendem a encontrar nela não somente soluções para os seus problemas eróticos e sexuais, mas também um compromisso entre a sua própria puritana e ascética concepção de arte e o seu próprio amor pela decoração. E assim como, na esfera das relações eróticas, o próprio amor teve que descer das alturas celestiais para tomar parte em cada ato humano amoroso, também no campo estético a beleza (o belo) teve que ser encarnada em cada obra de arte e consagrá-la. (RIEDEL, 2008, p. 146)

Ou seja, comparar os olhos de uma moça às estrelas e pedir que ela fite o Cruzeiro certa hora é uma forma mais bonita e decorativa de dizer algo que não fuja das boas maneiras exigidas para a época. O kitsch-clichê, no final do dia, salvou Rubião de maus bocados. Em relação à reação de Sofia, Riedel (2008, p. 147) também comenta que “Dentro da coerência do mau gosto, o narrador configura com metáforas antitéticas do pior *kitsch* (em correspondência sintático-rítmica) a reação, ou a falta de reação, de Sofia, ante a exuberância do mineiro apaixonado”. A metáfora a que ela se refere é esta: “Sofia é que não sabia que fizesse. Trouxera ao colo um pombinho, manso e quieto, e sai-lhe um gavião - um gavião adunco e faminto” (ASSIS, 2011, p. 94). Com isso, nem o narrador se salva do kitsch, ao tentar pôr em palavras o sentimento de Sofia.

Para Dirce Riedel (2008, p. 148), “o capítulo XL de *Quincas Borba* é uma alegoria em que, com linguagem kitsch, o narrador escarnece o ‘falar bonito’, a exaltação amorosa aprisionada num falso esquema romântico, cujas conversações assumem valor simbólico”. Essa linguagem kitsch se estende ao narrador, também, no capítulo XXXVIII inteiro, quando a voz dele traz à tona o pensamento de Rubião para, em seguida, romper de maneira irônica e cômica com o mau gosto presente na imagem criada (ou seria reciclada?) por ele. Dessa forma, novamente, paira um ar de ridicularização da personagem:

> Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele, com tamanha instância, a voarem juntas até as terras clandestinas, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas. Algumas não tornam. Outras param a meio caminho. Grande número não passa da beira dos telhados... (ASSIS, 2019, p. 93)

No capítulo LIX, o ex-professor de Barbacena comunica a Camacho e Palha sua resolução de voltar para a sua amada Minas, depois do embaraço causado pela revelação de seu amor à Sofia. A voz do narrador, misturando-se com a do mineiro, postula: “Se a alma dele foi alguma vez dissimulada, e escutou a voz do interesse, agora era a simples alma de um

homem arrependido do gozo, e mal acomodado na própria riqueza" (ASSIS, 2011, p. 125). Essa alma dissimulada que escuta a voz do interesse é característica do homem burguês/com dinheiro; mas se o comentário soa verdadeiro, a princípio, logo é desmentido, talvez, porque as almas humanas, principalmente as que têm dinheiro, tenham dessas oscilações: "Rubião agitou-se no canapé. A recompensa era, com certeza, o diploma de deputado. Visão magnífica, ambição que nunca teve, quando era um pobre-diabo... Ei-la que o toma, que lhe aguça todos os apetites de grandeza e de glória" (id., 126). O desejo pelo diploma de deputado não tem razões laborais, mas sim pelos louros que se colhem de uma posição política. Trata-se da relação do homem com os objetos em que as coisas viram signos e os signos viram coisas, observada no kitsch. Ainda nesse mesmo capítulo, há o retorno do kitsch da imagem romântica, em uma cena quase cinematográfica, com o perdão do anacronismo, em que Rubião enxerga a figura de Sofia sobreposta à paisagem, até desaparecer (efeito *fade out*): "A lua estava então brilhante; a enseada, vista pelas janelas, apresentava aquele aspecto sedutor que nenhum carioca pode crer que exista em outra parte do mundo. A figura de Sofia passou ao longe, na encosta do morro, e diluiu-se no luar [...]".

Outro aspecto kitsch que, a princípio, é difícil de enxergar, concerne a parte da educação que era esperada das mulheres burguesas do século XIX. Esperava-se que as mulheres fossem prendadas, ou seja, que elas soubessem tocar piano, falar francês, entendessem um pouco de costura, etc. Segundo Saraiva (2016, p. 110), "O piano seduzia as famílias brasileiras de maior poder aquisitivo e lhes conferia certa distinção, por estarem associadas a uma prática do universo cultural francês". De acordo com Luís Filipe de Alencastro (2001, p. 42-44 apud SARAIVA, 2016, p. 110) "a partir de 1850, o piano é 'mercadoria-fetiche', e seu alto 'valor agregado' e 'efeito ostentatório' transformavam-no em 'objeto de desejo dos lares patriarcais'. Na literatura brasileira e mundial temos vários exemplos de mulheres que tinham ou eram cobradas a terem tais habilidades. Em *Quincas Borba*, o papel fica a cargo de Sofia e, posteriormente, de sua prima, Maria Benedita. Quando a mulher de Palha sugeriu que sua prima vinda da roça aprendesse a tocar piano e o francês, a outra redarguiu que eram superfluidades não necessárias para uma moça da roça. Sofia, ainda assim, não conseguia entender o porquê de Maria Benedita não ter aprendido francês antes, alegando "que era indispensável para conversar, para ir às lojas, para ler um romance" (ASSIS, 2011, p. 133). Entretanto, após ter contato com o luxo do mundo burguês, por conta de um baile dado pela baronesa do Piauí, Maria Benedita decide que "estava pronta a aprender piano e francês, rabeca e até russo, se quisesse" (ASSIS, 2011, p. 138). A mãe da menina continuava sem ver sentido no fato de alguém da roça aprender todas essas coisas, no

que Palha retrucou: “por mais supérfluas que lhe parecessem aquelas prendas, eram o mínimo dos adornos de uma educação de sala” (id., 138). Esses adornos funcionais para a Corte do século XIX podem ser considerados kitsch, na medida em que sirvam somente de atestado de mulher prendada, novamente objetificando o sexo feminino. Jane Austen trabalha isso muito bem em *Orgulho e preconceito* (1813), na cena em que Lady Catherine de Bourgh se interessa pela educação de Elizabeth e suas irmãs:

> - [...] Sabe tocar piano e cantar, Miss Bennet?
> - Um pouco.
> - Então, um dia destes precisa nos dar este prazer. O nosso instrumento é dos melhores. Provavelmente superior ao... Precisa experimentá-lo qualquer dia. As suas irmãs também sabem tocar e cantar?
> - Uma delas sabe.
> - Por que as outras também não aprenderam? Deviam todas saber música. As senhoritas Webbs todas sabem tocar. E o pai delas não tinha tanto rendimento quanto o seu. Sabe desenhar?
> - Não, senhora.
> - O quê? Nenhuma de vocês?
> - Nenhuma.
> - Isto é muito curioso. Mas com certeza não tiveram oportunidade. Sua mãe devia ter levado vocês todas as primaveras para a cidade, para tomar lições.
> - Minha mãe não faria objeção a isto, mas meu pai detesta Londres.
> - A sua governanta foi despedida?
> - Nós nunca tivemos governanta.
> - Nunca tiveram governantas? Como é possível! Educar cinco filhas sem uma governanta! Nunca ouvi tal coisa! Sua mãe deve ter ficado escravizada à educação de vocês!
> Elizabeth não pôde deixar de sorrir ao responder que este não fora o caso.
> - Então quem ensinou a vocês? Quem se encarregou da sua educação? Sem uma governanta, ela deve ter sido relaxada.
> - Em comparação com a de certas famílias, acredito que sim. Mas lá em casa, às meninas que quiseram aprender nunca lhes faltou meios para isto. Sempre nos encorajaram a ler e tivemos todos os professores necessários. Mas às que preferiram não estudar foi-lhes feita a vontade.
> - Sem dúvida, mas isto é justamente o que uma governanta teria evitado. Se eu tivesse conhecido a sua mãe, eu a teria aconselhado com muita insistência a que tomasse uma governanta. Sempre digo que não é possível fazer nada em educação sem uma instrução constante e regular, e só uma governanta pode fazer isto. (AUSTEN, 1982, p. 150-151)

Claro que para Lady Catherine tudo o que Elizabeth diz é chocante, por ser uma representante da aristocracia inglesa. O caso de *Quincas Borba* é semelhante, guardadas as devidas proporções. Sofia não frustra as expectativas de quase ninguém, tem tais conhecimentos, apesar de seu vocabulário em francês ser “tão estritamente adequado [...] às cousas do vestido, da sala e do galanteio” (ASSIS, 2011, p. 140). O curioso é que nenhum de seus entendimentos correspondem aos motivos pelos quais ela acredita indispensável para uma mulher aprender francês, como mencionado acima. O kitsch, no caso, se encontra na relação fútil e fingida que Sofia mantém com a língua estrangeira. Para os outros, tenta aparentar uma prenda que pouco possui. A única pessoa no livro que reconhece uma falha na

educação de Sofia, efeito da dissimulação e falta de naturalidade em seus modos, é Carlos Maria: “Achava que as maneiras polidas da moça vinham da imitação adulta, após o casamento, ou pouco antes, que ainda assim não subiam muito do meio em que vivia” (id., p. 149).

Quando uma sentença, referência ou citação é deslocada de um contexto despretensioso para uma situação em que a frase sirva como forma de legitimação de um discurso por parte de seu interlocutor, esse uso, na maioria das vezes, se apresentará kitsch. Para exemplificação, temos Camacho, figura “caricata do político verboso, alienado e estéril” (PEREIRA, 1959 apud BARBIERI, 2003, p. 19). Formado em Direito e com indícios de pretensão política na juventude, “escrevera um jornal político, sem partido definido, mas com muitas ideias colhidas aqui e ali, e expostas em estilo meio magro e meio inchado” (ASSIS, 2011, p. 121-122), estilo que, ao que parece, continuou com ele mesmo passado muito tempo, depois de já ter se tornado político. Ao escrever um artigo “em que advertia o partido da conveniência de não ceder às perfídias do poder” (ASSIS, 2011, p. 193), Camacho lança mão de expressões em latim ditas por poetas latinos (algumas justificadas por sua formação jurídica), uma passagem do Evangelho e uma frase pronunciada por César (101-44 a.C.) ao atravessar o rio Rubicão em direção a Roma:

> Os partidos devem ser unidos e disciplinados. Há quem pretenda (*mirabile dictu!*) que essa disciplina e união não podem ir ao ponto de rejeitar os benefícios que caem das mãos dos adversários. *Risum teneatis!* Quem pode proferir tal blasfêmia sem que lhe tremam as carnes? Mas suponhamos que assim seja, que a oposição possa, uma ou outra vez, fechar os olhos aos desmandos do governo, à postergação das leis, aos excessos da autoridade, à perversidade e aos sofismas. *Quid inde?* Tais casos - aliás raros - só podiam ser admitidos quando favorecessem os elementos bons, não os maus. Cada partido tem os seus díscolos e sicofantas. É interesse dos nossos adversários ver-nos afrouxar, a troco da animação dada à parte corrupta do partido. Esta é a verdade; negá-lo é provocar-nos à guerra intestina, isto é, à dilaceração da alma nacional... Mas, não, as ideias não morrem; elas são o lábaro da justiça. Os vendilhões serão expulsos do templo; ficarão os crentes e os puros, os que põem acima dos interesses mesquinhos, locais e passageiros a vitória indefectível dos princípios. Tudo que não for isto ter-nos-á contra si. *Alea jacta est*. (ASSIS, 2011, p. 193)

Rubião reage ao artigo com aplausos, o achando excelente. Aproveitando para dar uma pequena contribuição, sugere que o político troque “vendilhões” por “vis vendilhões”. Camacho alega que a repetição “vv” (aliteração) soa desagradável, ao que Rubião contra-argumenta com uma passagem do próprio artigo que contém “vés vis”. O amigo o corrige e justifica sua utilização dizendo: “*Vae victis*. Mas é uma frase latina” (ASSIS, 2011, p. 194, grifo ao autor). Aqui tem-se um estilo kitsch de discurso. Camacho reaproveita as frases em latim como referência erudita intencional, de forma a fazer com que seus leitores acreditem estar diante de alguém com cultura e de estarem gozando dessa cultura. O artigo, se lido sem

esses trechos, não se mostra comprometido de entendimento, o que reforça essa marca de acessório nas expressões. A alusão bíblica, transformada em metáfora política, é outro uso kitsch. A presença dessa metáfora (equiparação entre a situação dos políticos e a atitude de Jesus Cristo contra os vendedores que utilizavam um espaço sagrado com fins mercantis) não é um ato de dessacralização por parte do político, pelo contrário, é uma forma de elevação de si mesmo e dos seus (crentes e puros) e de hostilização dos adversários (vendilhões expulsos do templo). Tenta se vender como imagem bonita, sagrada, mas esconde por trás dela o mau gosto na possibilidade de comparação entre dois quadros incompatíveis. Quincas Borba fez algo semelhante quando mandou uma carta para Rubião antes de morrer se comparando a Santo Agostinho, todavia, naquele momento já se encontrava louco, o que o defende de uma possível acusação de ser kitsch. Por essa razão, é importante analisar contextualmente cada caso, a fim de não taxar alguém de kitsch, só por, à primeira vista, repetir um padrão feito por outra personagem caracterizado como kitsch.

Camacho já havia mostrado anteriormente sua habilidade de inflar os acontecimentos mais banais com linguagem pomposa, até mesmo daqueles em que nem tinha noção exata do ocorrido. Esse é o caso do quase acidente envolvendo Rubião e Deolindo. Apesar de tentar colher o máximo de informações possíveis com “perguntas sobre a criança, os pais, o número da casa” (ASSIS, 2011, p. 128), Rubião “pôs termo às respostas” (id., p. 128), obrigando o político a completar a falta nos termos de sua imaginação. Escrevendo uma notícia de mais de uma coluna sobre o fato, fez o ex-professor de Barbacena se sentir “vexado dos adjetivos e da descrição dramática do caso” (id., p. 135), digna (talvez) de uma trama folhetinesca. Não nos esqueçamos que este Camacho é o mesmo que discorria na Câmara sobre “trechos de autores franceses, embora mal traduzidos” (id., p. 122), mostrando, novamente, seu caráter kitsch (pensava que estava abafando, apesar do narrador fazer questão de marcar que não – comentário que não está à toa no texto).

No capítulo LXIX, o mesmo em que Sofia vestia um vestido muito decotado, ela também usava “Diadema de pérolas feitiças, tão bem acabadas, que iam de par com as duas pérolas naturais, que lhe ornavam as orelhas” (ASSIS, 2011, p. 142). O vestido, o diadema e as pérolas fazem parte de “[...] um mundo dos *objetos*: portadores de signos e valores da vida cotidiana” (MOLES, 1972, p. 15, grifo do autor), característica do mundo kitsch, e que atestam sua posição social de burguesa. É nesse baile que Carlos Maria corteja Sofia, também recorrendo a clichês kitsch, mas de maneira menos atrapalhada e mais segura de si do que Rubião:

> [...] ambos foram andando calados, calados, calados - até que ele rompeu o silêncio, notando-lhe que o mar defronte da casa dela batia com muita força, na noite anterior.
> - Passou lá? - perguntou Sofia.
> - Estive lá; ia pelo Catete, já tarde, e lembrou-me descer à praia do Flamengo. A noite era clara; fiquei cerca de uma hora, entre o mar e a sua casa. A senhora, aposto que nem sonhava comigo? Entretanto, eu quase que ouvia a sua respiração.
> Sofia tentou sorrir; ele continuou:
> - O mar batia com força, é verdade, mas o meu coração não batia menos rijamente - com esta diferença que o mar é estúpido, bate sem saber por quê, e o meu coração sabe que batia pela senhora. (ASSIS, 2011, p. 143-144)

Toda essa segurança vinda de Carlos Maria não o exime do kitsch, apesar de ele nunca se enxergar dessa maneira, se permitindo a julgar os outros (lembre-se que ele desqualificou a educação de Sofia e desdenhou de Freitas no almoço com Rubião), por se sentir superior ao restante e mais autêntico, no que diz respeito a sua classe social. No seu caso, busca um elemento da natureza para construir sua metáfora "mar – coração". Não chega a ser ridicularizado como Rubião, pois acostumado com esse tipo de situação, fala com a naturalidade de um dândi. Não satisfeito, termina a noite com outra metáfora e comparação kitsch: "Qualquer outra palavra que ouça agora será como o coaxar das rãs depois do canto de um lindo pássaro, um dos seus pássaros lá de casa" (ASSIS, 2011, p. 144-145). Diferentemente do mineiro, causa impressão positiva em Sofia, que repassa o momento diversas vezes em sua cabeça, mostrando que o kitsch romântico pode sim ser eficaz. Em contrapartida, Carlos Maria se arrepende da mentira (não havia ido à praia do Flamengo) pela inferioridade que ela causa nele. Posteriormente, ao se casar com Maria Benedita, também a julgará por seus gestos e atitudes que a fazem parecer "banal e inferior" (ASSIS, 2011, p. 266), reforçando sua relação de superioridade para com os outros. Entretanto, no mesmo capítulo (CLXX), aparecerá lendo uma revista inglesa, mostrando sua subserviência cultural ao que vem de fora. Ainda que tente fugir do que enxerga como inferior nos outros, Carlos Maria, também se utiliza de um objeto, no seu caso, sua boa educação, como forma de ostentação de seu berço, o que também pode ser caracterizado como kitsch.

Quando Rubião se muda de Botafogo para o Flamengo, leva junto com ele seu acúmulo de objetos kitsch. Major Siqueira, ao visitá-lo em sua nova residência, revela que "Gostou muito da casa do nosso amigo, das alfaias, do luxo, de todas as minúcias, ouros e bambinelas. Sobre este assunto discorreu longamente, relembrando alguns móveis antigos" (ASSIS, 2011, p. 153). Esses objetos formam parte do que Moles (1972, p. 28) chama de "*Gemütlichkeit* do ambiente cotidiano"[22], sentimento dominante do kitsch, "que opõe os valores da felicidade aos da beleza transcendente" (MOLES, 1972, p. 28). De fato, o mineiro

[22] Segundo Moles, *Gemütlichkeit* é uma "palavra composta que envolve os sentidos de comodidade, conforto, abastança e pachorra (MOLES, 1972, p. 28).

se liga muito aos objetos que tem em sua casa por servirem como um lembrete de sua ascensão na vida. Eles o lembram de sua abastança, de suas batatas e do conforto que agora tem a oportunidade de gozar, realçando o que Moles identifica no kitsch como sendo, “a arte da felicidade”. O capítulo LXXX mostra bem isso, quando exibe a sensação de comodidade que ele mantém com o seu ambiente privado: “A casa era ainda um bom repouso ao espírito, com o seu luxo rutilante e os sonhos que vagavam no ar” (ASSIS, 2011, p. 155). O kitsch de Rubião possui um caráter hiperbólico, causado pelo empilhamento de utensílios, não necessariamente harmônicos, e pela falta de pertencimento que o ex-professor de Barbacena sempre leva consigo, por mais que tente parecer que não. Quem não o conhece, realmente, fica admirado por sua riqueza, mas as pessoas mais próximas de seu círculo, como Camacho e Cristiano Palha, percebem sua natureza ingênua quando se trata dos valores burgueses e de seu próprio dinheiro e luxo, se aproveitando da riqueza do “amigo”. Por mais que tente mostrar naturalidade com seus pertences, Rubião soa falso, e isso se acentua cada vez que seu nível de loucura aumenta.

E parece que quanto mais Rubião vai delirando, mais ele vai se apegando ao kitsch, que é justificável, na medida em que ele saiu de uma condição da qual não gostava, afinal, de acordo com a personagem: “era tão bom não ser pobre!” (ASSIS, 2011, p. 163). O capítulo LXXXI inteiro demarca bem isso, servindo como um dos maiores exemplos do kitsch da personagem principal: Rubião sonha com seu casamento e dentre a lista de seus desejos estão coches grandes e soberbos; cocheiro fardado de ouro, mas um ouro nunca visto; convidados de primeira ordem; o ministro da Rússia; lustre de cristal e ouro alumiando os mais belos colos da cidade; orquestra; cristais da Boêmia; louça da Hungria; vasos de Sèvres; criadagem lesta e fardada, com as iniciais do Rubião na gola, etc., ou seja, várias coisas que não têm necessariamente ligação uma com a outra:

> Antes de cuidar da noiva, cuidou do casamento. Naquele dia e nos outros, compôs de cabeça as pompas matrimoniais, os coches - se ainda os houvesse antigos e ricos, quais ele via gravados nos livros de usos passados. Oh! Grandes e soberbos coches! Como ele gostava de ir esperar o Imperador, nos dias de grande gala, à porta do paço da cidade, para ver chegar o préstito imperial, especialmente o coche de Sua Majestade, vastas proporções, fortes molas, finas e velhas pinturas, quatro ou cinco parelhas guiadas por um cocheiro grave e digno! Outros vinham, menores em grandeza, mas ainda assim tão grandes que enchiam os olhos.
> Um desses outros, ou ainda algum menor, podia servir-lhe às bodas, se toda a sociedade não estivesse já nivelada pelo vulgar coupé. Mas enfim, iria de coupé; imaginava-o forrado magnificamente, de quê? De uma fazenda que não fosse comum, que ele mesmo não distinguia, por ora; mas que daria ao veículo o ar que não tinha. Parelha rara. Cocheiro fardado de ouro. Oh! Mas um ouro nunca visto. Convidados de primeira ordem, generais, diplomatas, senadores, um ou dous ministros, muitas sumidades do comércio; e as damas, as grandes damas? Rubião nomeava-as de cabeça; via-as entrar, ele no alto da escada de um palácio, com o olhar perdido por aquele tapete abaixo - elas atravessando o saguão, subindo os

> degraus com os seus sapatinhos de cetim, breves e leves - a princípio, poucas - depois mais, e ainda mais. Carruagens após carruagens... Lá vinham os condes de Tal, um varão guapo e uma singular dama... "Caro amigo, aqui estamos", dir-lhe-ia o conde, no alto; e, mais tarde, a condessa: "Senhor Rubião, a festa é esplêndida..."
> De repente, o internúncio... Sim, esquecera-se que o internúncio devia casá-los; lá estaria ele, com as suas meias roxas de monsenhor, e os grandes olhos napolitanos, em conversação com o ministro da Rússia. Os lustres de cristal e ouro alumiando os mais belos colos da cidade, casacas direitas, outras curvas ouvindo os leques que se abriam e fechavam, dragonas e diademas, a orquestra dando sinal para uma valsa. Então os braços negros, em ângulo, iam buscar os braços nus, enluvados até o cotovelo, e os pares saíam girando pela sala, cinco, sete, dez, doze, vinte pares. Ceia esplêndida. Cristais da Boêmia, louça da Hungria, vasos de Sèvres, criadagem lesta e fardada, com as iniciais do Rubião na gola. (ASSIS, 2011, p. 156-157)

Um primeiro ponto interessante é que a imaginação das pompas do casamento não é um caso isolado, mas repetições de outros dias. Outro ponto são os convidados que, *a priori*, não têm relação propriamente estabelecida, a não ser o fato de exercerem cargos importantes. Rubião, portanto, não pensa nos seus conhecidos comparecendo à cerimônia, como Camacho, Major Siqueira, Dona Tonica, Cristiano Palha, etc., mas sobe de patamar, imaginando figuras como diplomatas, generais, senadores, sobrando até para o ministro da Rússia, ou seja, pessoas que não passam de alegoria de cargos (não importa quem são, mas o que são). Além disso, mostra-se bem detalhista até na vestimenta das damas e da criadagem. Novamente, cede bastante ao kitsch exótico, mas também ao kitsch doce. A aparição do internúncio é a cereja do bolo. Utilizando as categorias propostas por Moles, vistas no primeiro capítulo da dissertação (kitsch religioso; kitsch profano; kitsch erótico; kitsch familiar; kitsch exótico; kitsch terror; kitsch futurista; kitsch tradicional; kitsch picante; kitsch doce), é possível constituir a seguinte ficha característica (perfil) do kitsch de alguns objetos presentes na imaginação de Rubião, para fins didáticos:

Quadro 1 – Tipologia kitsch de alguns objetos presentes no delírio de Rubião

EXEMPLO 1 – Louça da Hungria

Oposições pertinentes

religioso	erótico	exótico ●	futurista	picante
profano ●	familiar ●	terror	tradicional ●	doce ●

EXEMPLO 2 – Farda de um ouro nunca visto

Oposições pertinentes

religioso	erótico	exótico ●	futurista ●	picante
profano ●	familiar	terror	tradicional	doce ●

EXEMPLO 3 – Lustres de cristal e ouro

Oposições pertinentes

religioso	erótico	exótico	futurista	picante
profano ●	familiar ●	terror	tradicional ●	doce ●

EXEMPLO 4 – Internúncio

Oposições pertinentes

religioso ●	erótico	exótico ●	futurista	picante
profano	familiar ●	terror	tradicional ●	doce ●

Fonte: A autora, 2020.

Essas subdivisões no interior do kitsch, criadas por Moles, ajudam a categorizar o kitsch presente na imaginação de Rubião de maneira mais clara. A louça da Hungria pertence a um kitsch profano, por não ser um objeto sagrado; familiar; exótico, por ser da Hungria; tradicional e doce (objetos comuns do ambiente burguês, como as porcelanas de Meissen). O exemplo 2 também é profano; mas não chega a ser nem familiar, nem erótico, pelo simples fato de o ouro nunca ter sido visto; exótico, não por ser oriundo de um país longe, mas por ser algo diferente, nunca visto antes; futurista e doce. O lustre de cristal e ouro é profano; familiar; não é exótico, nem de terror; tradicional e doce. Por fim, o quarto exemplo (internúncio) é religioso, afinal é uma figura religiosa; familiar; exótico (figura do Vaticano no Rio de Janeiro); tradicional e doce. Nenhum dos objetos observados, *per se*, chega a ser erótico, porém parece que a relação que Rubião estabelece com todos os objetos (repare que até as pessoas presentes no sonho são objetificadas) é erótica, causada pelo prazer de ter. Em uma nota presente na versão *online* de *Quincas Borba* da página “machadodeassis.net” diz-se:

> "Cristais da Boêmia", "louças da Hungria" e "vasos de Sèvres" são itens de luxo, que remetem ao que havia de melhor disponível para os consumidores abastados na segunda metade do século XIX. A Boêmia, região da Europa central que pertencia ao império austro-húngaro, hoje faz parte da República Tcheca e, desde o século XIX, era famosa por sua produção de cristais finos, alguns trabalhados a mão. A louça ou porcelana da Hungria, famosa por suas peças pintadas e douradas à mão. Sèvres é uma cidade próxima a Paris, célebre pela sua produção de peças finas de porcelana. (MACHADODEASSIS.NET, 2011)

Ainda pensando em seu casamento, Rubião dá mais um exemplo de seu kitsch no que concerne à noiva: “Em verdade, as noivas que apareciam ao lado do Rubião, naqueles sonhos de bodas, eram sempre titulares. Os nomes eram os mais sonoros e fáceis da nossa nobiliarquia” (ASSIS, 2011, p. 157). Chegou, em outra atitude kitsch, a escolher um título (marquês de Barbacena) e escrevê-lo repetidas vezes “como se fosse o próprio dono e assinasse alguma cousa” (id., 158). Por fim, imagina Quincas Borba levantando os brindes em um “copo de ouro e diamantes, que eu lhe mandaria fazer de propósito” (id., 159), por pura necessidade de ostentação.

Deixando o ex-professor de Barbacena descansar um pouco depois de tanto ser taxado de kitsch, vamos ao diretor do banco que visita a casa de Palha para oferecer seus pêsames, após a morte da mãe de Maria Benedita. A anedota é interessante, pois trata-se de uma personagem que, até então, não havia aparecido na narrativa, mas que, por alguma razão (humor machadiano), ali se encontra. O tal diretor, antes de visitar a casa de Cristiano, havia ido à casa de um ministro de Estado, tratar do requerimento de um irmão:

> O diretor expôs atrapalhadamente o negócio, tornando atrás, saltando adiante, ligando e desligando as frases. Mal sentado, para não perder a linha do respeito, trazia na boca um sorriso constante e venerador; e curvava-se, pedia desculpas. O ministro fez algumas perguntas; ele, animado, deu respostas longas, extremamente longas, e acabou entregando um memorial. Depois ergueu-se, agradeceu, apertou a mão ao ministro, este acompanhou-o até à varanda. Aí fez o diretor duas cortesias - uma em cheio, antes de descer a escada - outra em vão, já embaixo, no jardim; em vez do ministro, viu só a porta de vidro fosco, e na varanda, pendente do teto, o lampião de gás. Enterrou o chapéu, e saiu. Saiu humilhado, vexado de si mesmo. Não era o negócio que o afligia, mas os cumprimentos que fez, as desculpas que pediu, as atitudes subalternas, um rosário de atos sem proveito. Foi assim que chegou à casa do Palha. (ASSIS, 2011, p. 171-172)

Chegou na casa de Palha vexado, mas, após ser muito bem-recebido pelo dono da casa, aproveitou a oportunidade para mostrar sua superioridade e restituir seu respeito: “O diretor fez-se então severo, superior, frio, poucas palavras; chegou a arregaçar com desdém a venta esquerda, a propósito de uma ideia do Palha, que a recolheu logo, concordando que era absurda. Copiou do ministro o gesto lento. Saindo, não foram dele as cortesias, mas do dono da casa” (ASSIS, 2011, p. 172). Essa cópia é de mau gosto, pois o intuito era só botar banca de soberania. Nada tinha a ver com suas maneiras ou falta de educação, mas sim com a mera imitação, mudando a escala de dominante e dominado.

O casal Palha também ostenta muito o kitsch, que vai aumentando cada vez mais, na medida em que a vida deles melhora. Diferentemente de Rubião, são representantes da classe burguesa, porque Cristiano Palha trabalha e busca no lucro a sua subsistência. No capítulo CIII, mesmo passando por um momento de luto, Sofia não descuida de sua aparência. O

mineiro repara que “O luto ia-lhe muito bem, e o vestido parecia uma luva. Sentada, via-se-lhe metade do pé, sapato raso, meia de seda, cousas todas que pediam misericórdia e perdão” (ASSIS, 2011, p. 180), ou seja, mesmo em uma situação de tristeza, a preocupação em torno da vestimenta não é perdida. No capítulo seguinte, o narrador faz questão de mencionar que na casa do casal havia uma “otomana de cetim azul, compra de poucos dias” (id., p. 182) e segue dando mais informações sobre o ambiente privado, como o “mandarim de porcelana” (id., p. 184) que, por descuido, Sofia quebra. Novamente, mais um exemplo de kitsch exótico. No aniversário da moça, mais uma vez é o ex-professor que se dá conta das mudanças no espaço privado da família, resultado de uma melhora de vida de Palha. São os objetos, portanto, que atestam esse crescimento monetário: “Palha vive agora um pouco melhor... - e Rubião lançava os olhos aos móveis, porcelanas, cristais, reposteiros” (id., p. 201). As pessoas que começam a frequentar a nova casa do casal (de Santa Teresa mudam-se para o Flamengo) também são troféus de sua ascensão social. O narrador desenvolve isso ao comentar sobre os convidados para os anos de Sofia:

> Poucos eram os convivas; houve propósito em escolher e limitar. Não estava ali o major Siqueira, nem a filha, nem as senhoras e os homens que Rubião conheceu naquele outro jantar de Santa Teresa. Da comissão das Alagoas viam-se algumas damas; via-se mais o diretor do banco - o da visita ao ministro - com a senhora e as filhas - outro personagem bancário, um comerciante inglês, um deputado, um desembargador, um conselheiro, alguns capitalistas, e pouco mais. (ASSIS, 2011, p. 198)

Acontece que Major Siqueira empobreceu, deixando de morar no Flamengo e passando a viver no Centro, em um modesto sobradinho. O casal Palha, então, passa a evitar o ex-amigo: “Pois não vi outro dia a mulher dele, num *coupé*, com outra? A Sofia de *coupé*! Fingiu que me não via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, se a admirava. Vaidades desta vida!” (ASSIS, 2011, p. 221-222). Essas atitudes de superioridade para com a família do major foram resultado da disparidade social: enquanto os Palha melhoravam de vida (Cristiano fez bons negócios), pai e filha decaíam. Com uma vida melhor, cederam mais e mais ao kitsch. O marido de Sofia começou a pensar vagamente no título de baronia (kitsch), assim que viu a sorte ao seu lado. Ainda assim, teve que se acostumar a adotar certas posturas esperadas de um homem de sua classe social (passou para a alta burguesia). Para isso, contava com a correção da mulher e a imitação (assim como o diretor do banco), também característica do comportamento kitsch: “Sofia é que, em verdade, corrigia tudo. Observava, imitava. Necessidade e vocação fizeram-lhe adquirir, aos poucos, o que não trouxera do nascimento nem da fortuna”.

Retornando a Rubião, outro exemplo importante de kitsch se encontra no seu gabinete. Tinha móveis “bem feitos e bem dispostos”, uma secretária de ébano, "um primor de talha, obra severa e forte" e uma novidade: "dous bustos de mármore, postos sobre ela, os dous Napoleões, o primeiro e o terceiro" (ASSIS, 2011, p. 226). Esses dois Napoleões são fundamentais, pois, na paródia que o mineiro apresentará deles (obviamente, Rubião não reconhecerá em suas atitudes uma paródia), sairão metáforas imperiais com “a altissonância ornamental do kitsch” (RIEDEL, 2008, p. 31). A questão toda é: quanto mais doido Rubião fica, mais a figura dele se confunde com a de Napoleão, e mais luxo ele se acha no direito de gozar, logo, mais ele faz concessões ao kitsch da “vida plácida, cosida de gozo, com rendas de supérfluo” (ASSIS, 2011, p. 236). Adicionou, em pouco tempo, mais referências aos Napoleões (I e III) em seu gabinete, com “uma gravura ou litografia representando a Batalha de Solferino, e um retrato da imperatriz Eugênia” (id., 236). No momento em que faz a barba para se parecer com Napoleão III, cede a mais um kitsch no que concerne a sua vestimenta: “tinha nos pés um par de chinelas de damasco, bordadas a ouro; na cabeça, um gorro com borla de seda preta” (id., 236). A atitude de Rubião de tentar se tornar um novo Napoleão III lembra muito a do Rei kitsch Luís II Wittelsbach, comentada por Moles, que “em seu desejo de grandeza irrealizada, fixa-se na imagem do Rei Sol Luís XIV, e a vida toda procurará realizar esta imagem [...]” (MOLES, 1972, p. 95), consumindo mais e mais luxo a fim de equiparar-se ao outro. O curioso também da escolha do mineiro é o fato de que a burguesia “*instala-se* na época de Napoleão III – Guilherme I [...] e torna-se por essa época uma sociedade de massas cujo *recrutamento* se faz através da educação, caracterizando-se por uma disponibilidade das rendas e uma necessidade de *promoção visível*” (MOLES, 1972, p. 88, grifo do autor). Não é à toa que o imperador foi um dos responsáveis pela reforma urbana de Paris.

Os delírios de Rubião também vão ficando cada vez mais kitsch e cada vez mais desenfreados. A influência das leituras que faz dão um toque aos seus devaneios: “Estava em Biarritz ou Compiègne, não se sabe bem; Compiègne, parece. Governou um grande Estado, ouviu ministros e embaixadores, dançou, jantou - e assim outras ações narradas em correspondências de jornais, que ele lera e lhe ficaram de memória” (id., p. 238-239). Mas é no capítulo CLIII que as coisas fogem do controle. Rubião, já entregue ao seu desvario, entra no *coupé* de Sofia e começa a contar as mais absurdas histórias, enquanto os dois percorrem as ruas da cidade do Rio de Janeiro. É importante salientar que esse episódio, como observou Barbieri (2003, p. 10-11), é uma paródia de uma situação análoga do romance *Madame Bovary* de Flaubert, em que todo o delírio da personagem de *Quincas Borba* é construído por

uma linguagem kitsch (RIEDEL, 2008, p. 32). O ex-professor de Barbacena recorre, novamente, às metáforas e aos vocativos da linguagem kitsch-romântica. Chama a mulher de Palha de “minha bela”, “alma da minha vida”, “minha flor”, “linda flor amiga”, “duquesa da minha alma”, etc. Ele segue:

> - Não te espantes - continuou ele -; não nos vamos separar; não, não te falo de separação. Não me digas que morrerias; sei que havias de chorar muitas lágrimas. Eu não - que não vim ao mundo para chorar -, mas nem por isso a minha dor seria menor; ao contrário, as dores guardadas no coração doem mais que as outras. Lágrimas são boas porque a pessoa desabafa. Querida amiga, falo-te assim, porque é preciso termos cautela; a nossa insaciável paixão pode esquecer esta necessidade. Temos facilitado muito, Sofia; como nascemos um para o outro, parece-nos que estamos casados, e facilitamos. Ouve, querida, ouve, alma da minha alma... A vida é bela! A vida é grande! A vida é sublime! Contigo, porém, que nome haverá que lhe possa dar? Lembras-te da nossa primeira entrevista?
> [...]
> A mim lembra-me, como se fosse ontem. Tu chegaste de carro, não era este; era um carro de praça, uma caleça. Desceste medrosa, com o véu pela cara; tremias como varas verdes... Mas os meus braços te ampararam... O sol daquele dia devia ter parado, como quando obedeceu a Josué... E contudo, minha flor, aquelas horas foram compridas como diabo, não sei por quê; a rigor, deviam ser curtas. Era talvez porque a nossa paixão não acabava mais, não acabou, nem há de acabar nunca... Em compensação, não vimos mais o sol; ia caindo para o outro lado das montanhas quando a minha Sofia, ainda medrosa, saiu para a rua, e pegou de outra caleça. Outra ou a mesma? Creio que foi a mesma. Não imaginas como fiquei; parecia tonto, beijei tudo em que havias tocado; cheguei a beijar a soleira da porta. Creio que já te contei isto. A soleira da porta. E estive quase, quase, a ir de rastos, beijar os degraus da escada... Não o fiz, recolhi-me, fechei-me para que se não perdesse o teu cheiro; violeta, se bem me recordo... (ASSIS, 2008, p. 244-245)

Segundo Riedel (2008, p. 31), “É com imagens de um *kitsch* nacional, imagens de intimidade e ardor, que o Napoleão brasileiro vai assegurando o seu domínio sobre a amedrontada e desorientada Sofia, ao lhe evocar o passado, que ela, instalada em outra realidade, não reconhece”. A narração feita por Rubião do falso primeiro encontro dos dois parece ter sido retirada de algum romance melodramático do século XIX, sendo, portanto, uma “paródia da retórica e da ficcionalidade romanescas” (BARBIERI, 2003, p. 33). O mau gosto é tanto, que causam medo e asco na esposa de Palha. Dentre os diversos clichês presentes na citação acima e recorrentes em certo tipo de romance romântico temos: a morte pela separação; a paixão insaciável; o medo de serem descobertos; os beijos dados em tudo o que a amada havia tocado, a fim de evocar a sua presença após a partida; o cheiro da amada que fica, etc. O kitsch é proposital. Machado de Assis, provavelmente, enxergava o mau gosto nessas imagens tão revisitadas pela retórica romântica, apesar de já ter cedido a algumas delas, principalmente em *Helena*. Entretanto, é essa impressão que fica, pois não é a primeira, nem a última vez que o escritor aproveita para zombar do excesso de sentimentalismo em seus romances.

Sofia, depois de descobrir que Rubião estava ficando louco, fica com certa pena do homem, ao mesmo tempo em que se sente lisonjeada, pelo fato de creditar a loucura dele ao amor que cultivava por ela. Dona Fernanda, uma das poucas que tenta ajudar o mineiro (pode ser que haja algum interesse por detrás de toda a ajuda), pede que a mulher de Palha interceda, e que Cristiano tome conta do Napoleão brasileiro. A moça diz que sim e, de fato, pede ao marido que faça algo para ajudar Rubião. O motivo parece nobre, até o narrador escancarar a verdade que estava por detrás do pedido: "A compaixão de D. Fernanda tinha-a impressionado muito; achou-lhe um quê distinto e nobre, e advertiu que se a outra, sem relações estreitas nem antigas com Rubião, assim se mostrava interessada, era de bom-tom não ser menos generosa" (ASSIS, 2011, p. 258). Por mais que, a princípio, parecesse ser generosa e compadecida da saúde do amigo da família, o motivo pelo qual fez o que fez era kitsch. Por fora sublime, por dentro de um mau gosto sem limites, apenas querendo aparentar nobreza e sensibilidade. Tanto é que, com o passar do tempo, esqueceu da promessa e passou a preocupar-se com outras coisas consideradas mais importantes, como o luxo de seu novo palacete em Botafogo (muda-se de novo, coroando sua ascensão social) e com o baile que daria para inaugurar o lar:

> Em outubro, Sofia inaugurou os seus salões de Botafogo, com um baile, que foi o mais célebre do tempo. Estava deslumbrante. Ostentava, sem orgulho, todos os seus braços e espáduas. Ricas joias; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, neste gênero de atavios, as modas conservam-se mais. (ASSIS, 2011, p. 292)

Segundo Barbieri, é nessas festas que é possível esbanjar o luxo burguês e todas as atitudes comuns a esse tipo de classe, já que "A forma do prato ou da mesa é a própria expressão da sociedade, objetos portadores de signos assim como as palavras da linguagem, devendo ser considerados também neste sentido" (MOLES, 1972, p. 13). São nesses momentos que o kitsch ganha bastante espaço, já que é quando se dá o encontro entre iguais (um pode esbanjar para o outro sua fortuna só pelas joias ou vestimenta que veste):

> É nas recepções festivas dadas nas mansões dos Palha que burgueses, deslumbrados pelo fausto da nobreza, entremostram projetos de ascensão e cicatrizes de fracassos; tramam arranjos matrimoniais e expõem as fraturas na moralidade conjugal de fachada. Preocupações com negócios invadem o espaço do ócio. À mesa farta e à pista de danças, nunca falta o tempero da política, do matrimônio e do patrimônio. (BARBIERI, 2003, p. 23)

Barbieri (2003, p. 25) também reparou na importância da geografia da cidade "no plano da efabulação" que "interage significativamente com as posições dos caracteres em jogo". O casal Palha começa morando em Santa Teresa e, na medida que vai enriquecendo, muda-se para o Flamengo e depois para Botafogo (ápice). A cada vez que trocam de lar, mais

informações o leitor tem dos objetos de sua casa e da concessão que fazem ao kitsch. Já Rubião, de Barbacena vai para Botafogo, representação de seu apogeu, depois vai viver no Flamengo, muda-se, posteriormente, para a Rua do Príncipe (também no Flamengo) já completamente doido e, por fim, retorna a Barbacena, onde tudo começou. Com Major Siqueira e D. Tonica a derrocada também é vista na geografia: começam no Flamengo, vão para o Centro e terminam no Cajueiro (zona entre o Centro e a zona portuária do Rio de Janeiro):

> O mapa-cenário compreende o centro ativo do Rio antigo, os bairros ricos de Santa Teresa, Flamengo e Botafogo – três escalas dos Palha em sua trajetória socioeconômica ascendente – e o lado popular e mais pobre da Zona Norte (Gamboa, Saúde, Saco do Alferes, Praia Formosa), deixado de fora do perímetro urbano iluminado pelos esplendores da corte. Cada um desses três cenários desempenha papel distinto no fluxo da narrativa e nas vicissitudes do protagonista. O centro define-se como espaço público, lugar dos acontecimentos políticos como a passagem do préstito imperial, da multidão de curiosos que testemunham fatos extraordinários como o cortejo que segue os sentenciados à morte a caminho da execução.
> O Centro é o mundo do ócio e dos negócios, do fluxo cotidiano de passantes, atarefados e ociosos. Pelas ruas centrais circulam senhoras ávidas de aparecer, em dia com a moda e à cata das últimas novidades. [...]. É ali que se mostra a vida requintada da corte, com suas carruagens vistosas, seus "soberbos coches", *coupés* e tílburis. Lojas de importados, butiques imitando estilos de Paris, confeitarias famosas, teatros abertos às temporadas líricas e dramáticas. Inquieto espetáculo de variedades é ali cotidianamente oferecido aos transeuntes, que, fascinados pelo que lhes é dado desfrutar, compensam a vacuidade interior com o faiscar das imediações do poder e as insinuações do prazer. Os bairros de Santa Teresa, Flamengo e Botafogo constituem o espaço de ostentação do estreito círculo de privilegiados social e culturalmente. Ali os ricos remediados têm suas mansões e palacetes, onde reúnem os amigos para encontros festivos – saraus, bailes, jantares. Ali, nos halos da nobreza, a burguesia então nascente encena o jogo da representação, simulando posições de importância duvidosa e valores postiços. Canteiro onde a hipocrisia floresce, é ali que Sofia exibe seus encantos, negaceia diante dos pretendentes e faz que vai mas não vai, sempre sob o olhar complacente do marido. [...] **Ali a dissimulação é virtude a sinceridade, fraqueza**. (BARBIERI, 2003, p. 21-22, grifo nosso)

Rubião, que nas palavras de Palha, "Era rico - mas gastador. [...]. Sempre com luxo" (ASSIS, 2011, p. 251), termina pobre, mas sem abandonar seus hábitos de riqueza. Completamente louco, promete título aos amigos e, já acomodado na casa de saúde, pede que Palha o visite novamente e traga Sofia, não abrindo mão dos objetos de luxo, ainda kitsch: "mandar-te-ei um dos meus coches, novo em folha [...]. Almofadas de damasco e veludo, arreios de prata e rodas de ouro; os cavalos descendem do próprio cavalo que meu tio montava em Marengo. Adeus, duque de Palha" (id., p. 287). Pouco antes de morrer, no seu último ato kitsch, pega nada, levanta nada e cinge nada, acreditando levar a "insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas" (id., p. 197). E assim morre Rubião: sem nada, com o kitsch, uma vez que está pensando não só na condecoração, mas nos materiais que compõem a insígnia. Diferentemente de Quincas Borba, que se

compara a Santo Agostinho, mas é perdoado do kitsch, graças a sua falta de saúde mental, o mineiro, mesmo louco, exibe traços kitsch, pois continua focando no valor da matéria e no quanto ela diz respeito a sua posição de "imperador". Em consonância com Barbieri (2003, p. 20), "Em suas múltiplas dimensões significativas, Rubião mimetiza hábitos e vícios da elite da corte, como egoísmo, ostentação, vaidade, ambição e alienação, que, caricatamente distorcidos, redundam em contrações grotescas".

Utilizando as categorias propostas por Moles, tanto em Rubião, quanto no casal Palha, é possível observar no grupo de objetos despostos na casa um "*critério 'de autenticidade Kitsch'*" (MOLES, 1972, p. 61, grifo do autor), já que servem como troféus de ascensão social ou socioeconômica. Os princípios do kitsch presentes na maior parte do romance são o de acumulação, principalmente no que concerne ao ex-professor de Barbacena, e o princípio de conforto. Dos valores kitsch (segurança, afirmação de si próprio, sistema possessivo, *Gemütlichkeit* e ritual de um estilo de vida), todos eles estão no espírito das personagens, que pretendem mostrar, diante da relação que mantêm com as coisas, todos esses valores. Por essa razão, a imitação é fundamental, já que a cópia do que é considerado grandioso permite a afirmação de si próprio aos outros. Já das relações do homem com seu ambiente, configura-se quase que majoritariamente no romance o modo hedonista e aquisitivo, também chamado de possessivo, justamente os considerados por Moles como os maiores na escala kitsch.

É importante salientar que Machado de Assis lança mão de descrição em seus romances, mas boa parte dela está subserviente às emoções das personagens, à descrição psicológica, etc. O bruxo do Cosme Velho também descreve ambientes e espaços, mas com menos detalhes do que muitos autores do seu tempo. É interessante, portanto, notar como essas descrições espaciais, de vestimenta e até mesmo de aparência (o escritor às vezes peca, propositalmente, nesse quesito), revelam pontos importantes sobre as personagens, afinal, um de seus projetos é, como já visto, a análise de caracteres. O kitsch serve como uma das formas de construir essas personagens, denunciar suas superfluidades, o mau gosto presente no sentimentalismo exacerbado ou nos costumes sedimentados na sociedade oitocentista. Em *Quincas Borba*, o kitsch também é enredo e a atitude kitsch perpassa por toda a obra:

> [...] a ruína física, social e moral do ingênuo Rubião não exaure seu alcance no nível da representação histórico-social. Mais do que uma caricatura das veleidades aristocratizantes da elite que esvoaçava em torno dos lustres do Segundo Reinado, o Kitsch instalado nos gestos e palavras do herdeiro de Quincas Borba denuncia o ridículo do ator que decodifica segundo as projeções do desejo as charadas de Palha, Sofia, Camacho lhe propõem no código ambíguo da comédia social. Rubião encarna por certo a figura do nouveau riche que, tendo por acaso escapado às malhas de sua primitiva condição social, não consegue romper o casulo da ingenuidade provinciana, e acaba por ser render à miséria de sua própria ruína. Na alienação megalômana de Rubião, é lícito ler, concentrados, os sintomas de loucura

> disseminados à sua volta: arremedos de uma aristocracia à europeia praticados por arrivistas e ilusão de progresso assentado no escravismo e na oligarquia rural. (BARBIERI, 2001, p. 92-93)

Diante dos trechos destacados, é possível notar que o kitsch é um recurso constante no romance *Quincas Borba* e é utilizado por Machado de Assis não só como forma de construção do universo ficcional, mas como portador de sentido. Ao escrever uma narrativa que retrata a própria sociedade que observa e da qual faz parte, o escritor incorporou um dos elementos fundamentais para a formação da classe burguesa e da elite brasileira: o kitsch. O jogo de aparências que faz parte desse extrato social é utilizado como uma maneira de sobrevivência em um mundo que mede seu valor pessoal pelo seu valor monetário (ideologia capitalista). No caso de Rubião, enquanto teve dinheiro, se viu cercado de amigos, a ponto de dar almoços em sua casa sem estar presente, por ter outros compromissos na mesma hora. Viu-se também acolhido pela família Palha e por Camacho, cujo vínculo foi tanto, que até emprestar dinheiro para ajudar na empreitada de cada um, fez. Mas assim que ficou pobre e louco, perdeu seu valor pessoal perante os outros, tornando-se um estorvo na vida daqueles que antes eram só cuidados. *Quincas Borba* é regido pela lógica capitalista: quem não cuida de suas batatas, não serve para a Corte. E em um lugar tão marcado pelos privilégios como o Rio de Janeiro do século XIX, era preciso sempre provar seu lugar, tanto no espaço privado, quanto público.

Machado de Assis, sendo um homem do seu tempo, levou essas questões para dentro de sua obra, apresentando uma grande análise de caracteres, que se interpõe à relação que esses caracteres mantêm com o objeto. O modo como Rubião, no começo da narrativa, pensa em sua vida, olhando os detalhes de cada objeto, ajuda a compor a análise que o escritor deseja fazer para a personagem. Analisar o mineiro desconsiderando a ligação supérflua que ele tem com os objetos, é retirar-lhe a sua insígnia. No tocante às outras personagens, praticamente cada uma cede ao kitsch em um momento, inclusive Carlos Maria, que se considera superior a todo o resto. Para sentir segurança na hora de cortejar uma mulher casada, recorre às imagens seguras e confortáveis que a metáfora kitsch e a retórica romântica kitsch oferecem. Como observou Moles em seu estudo, o kitsch é o lugar seguro do homem burguês, que não vai destoar do outro, e vai se sentir à vontade com o prazer e conforto trazido pelos objetos. No caso de Sofia, ostentar o seu *coupé*, mudar-se distintas vezes para as áreas nobres do Rio (portadoras de significado já naquela época), fazer parte da comissão das Alagoas com mulheres importantes, dar um baile, excluir do seu círculo de amizade aqueles considerados inferiores, etc., são práticas necessárias para se fazer valer e se manter em uma sociedade que preza pelo dinheiro. A força das classes é tão grande, que cada uma precisa

ocupar o espaço que é seu por direito. Os escravos e empregados ficam no fundo da casa, major Siqueira e D. Tonica em um sobrado, Rubião rico na zona Sul, Rubião louco e pobre em Barbacena e assim por diante. Dessa forma, mais uma vez, Machado de Assis se mostra interessado em expor e denunciar as fraquezas do ser humano e, principalmente, do burguês que se rende a tudo que lhe coroe com o melhor *status*. Como vimos, o kitsch veio com tudo no século XIX, o que permite mostrar que, direta ou indiretamente, o autor reconheceu no homem da época essa tendência, mesmo que não a viesse chamar de kitsch. Além disso, a partir dos comentários do narrador, com toque de humor e ironia, é também possível perceber que ele via na atitude kitsch algo pejorativo e de mau gosto, por tentar esconder no valor dos objetos, na civilidade dos comportamentos e na eloquência dos discursos, a feiura da alma humana. *Quincas Borba* é o exemplo de tudo isso: seres os mais civilizados e refinados, ostentando os mais belos ornamentos e marcas, escondendo por detrás disso, todos os processos cruéis que os fizeram chegar onde estão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “E BEM, E O RESTO?”

O kitsch, como já visto, possui diferentes conceituações, que apontam sentidos múltiplos. Ainda que muitas visões sejam contrastantes, todos os teóricos abordados na dissertação, como José Guilherme Merquior, Umberto Eco, Haroldo de Campos, Abraham Moles etc., estão de acordo em que o vocábulo surgiu com uma conotação pejorativa, vinculada aos produtos produzidos pela e para a classe burguesa, que apresentavam um mau gosto travestido de aparente beleza. A partir daí, os caminhos se separaram, mas já indicam a complexidade de se estudar algo, às vezes, tão relativo e tão entranhado nos objetos e na sociedade, que se torna naturalizado (produtos e hábitos kitsch). Tentando construir didaticamente um panorama do que seria o kitsch e quais as relações estabelecidas entre a coisa e o homem, Moles traçou diversas categorias, a fim de tornar um pouco mais objetivo aquilo que tem uma definição, às vezes, muito subjetiva, principalmente quando não se trata de uma coisa em si.

A narrativa de Machado de Assis, *Quincas Borba*, se mostra muito efetiva nesse sentido, uma vez que desnuda certas práticas tão comuns e funcionais no mundo oitocentista, como o exercício de aprender francês e tocar piano, por detrás de uma lente “desnaturalizante”, ainda que, no olhar de uma burguesa, devam ser aprendidos até por alguém que vive na roça. O escritor, portanto, incorporou em seu romance um plano de fundo que se alinha ao que estava acontecendo no seu tempo e ao seu redor. O Brasil do século XIX passou por grandes transformações espaciais, políticas e econômicas, importando diversas coisas da Europa, a fim de se atualizar. O burguês, mais do que nunca, se estabeleceu como uma figura importante para a sociedade, já que era uma das peças centrais para a movimentação da economia. Dessa forma, com o intuito de se mostrar com o espírito nobre que falta no seu nascimento, apegou-se a comportamentos, objetos, vestimentas, hábitos e gostos que o demonstrassem. O cenário kitsch começa a existir nos excessos, tanto do consumismo, quanto da civilidade que, com o tempo, tornam-se um estilo de vida padrão da classe burguesa. Em uma sociedade em que conhecer é ter, as imitações de obras de artes canônicas se tornaram muito presentes no ambiente privado desse extrato, por uma questão de preço. Quando não se tinha dinheiro para tal, investia-se também em gravuras, quadros de pintores menores, estatuetas, etc. (MOLES, 1972, p. 79). O excesso nas linhas e contornos dos objetos e das pinturas, como forma de chamar a atenção do consumidor e torná-las belas, na verdade, só escondiam uma vulgaridade e a necessidade capitalista de venda, travestida de

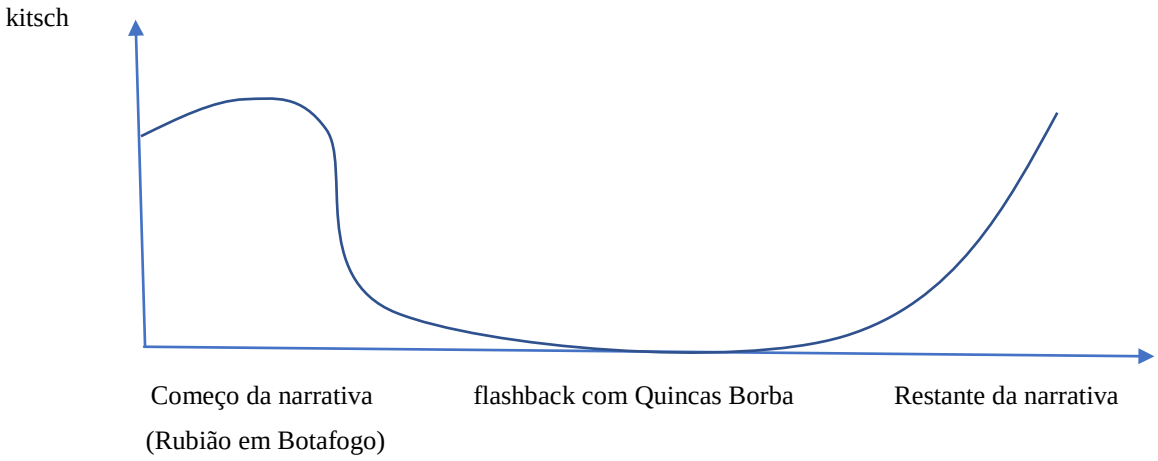
bom gosto e fruição estética. O fato de as coisas passarem a serem signos fez com que o kitsch ganhasse espaço no território burguês, que estava sedento por passar mensagens de ascensão econômica e social para aqueles que ainda recusavam sua importância (aristocracia). Como bem observou Moles (1972, p. 18), “kitsch, sem você as coisas... seriam apenas o que são”.

Machado de Assis, assim como outros escritores da época (vimos os exemplos de Balzac e Flaubert no capítulo I), fazendo uma análise da sociedade, antes de se propor a fazer uma análise de caracteres, notou essa necessidade de ostentação, que esconde a natureza vazia e os processos cruéis impostos pelo capitalismo. Muito interessado em fazer uma representação da classe burguesa e apresentar toda a hipocrisia pertencente a esse grupo, o bruxo do Cosme Velho criou diversas narrativas para apontar essas baixezas. Vale lembrar que a maioria de seus romances tem como personagem ou núcleo principal alguém com dinheiro, que é ou se sente burguês. *Quincas Borba*, nesse caso, é um de seus maiores exemplos, uma vez que, diferente de romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, possui um narrador em terceira pessoa, que não precisa proteger os seus próprios interesses, além de ter, de fato, um núcleo burguês. Ainda que Brás Cubas viva como um, é um rentista ocioso, o que o torna burguês apenas no sentimento de sê-lo. Na história do ex-professor de Barbacena praticamente ninguém se salva. Em algum momento da narrativa suas intenções são postas em xeque, até mesmo as de D. Fernanda, personagem, aparentemente, mais moral do livro. Essa diversidade de caráter e a ambiguidade dentro do texto machadiano configuram um grande acerto no que compete à representação das contradições humanas. Tudo isso, somado ao pano de fundo vividamente bem esboçado, ajuda os defensores do viés “Machado de Assis realista” a categorizarem o romance como pertencente a essa escola literária. Novamente, o sentido da dissertação não é caracterizá-lo dessa maneira muito limitada, mas observar como o seu olhar atento para o cotidiano da sociedade é realista.

Como vimos, o kitsch seria uma constante na mentalidade burguesa e na dos com boas condições econômicas (não necessariamente burgueses), e é agregado na narrativa para tornar verossimilhante essa representação das pessoas do XIX. Esse recurso, portanto, somado a outros, mostram a força do escritor e sua visão sobre a sociedade oitocentista. Conforme Bosi (2017, p. 188), “O roteiro de Machado após a experiência dos romances juvenis desenvolveu essa linha de análise das máscaras que o homem afivela à consciência tão firmemente que acaba por identificar-se com elas”. O escritor, em seus romances e contos, criou um grande panorama da sociedade que se propôs a observar, servindo como vasto arsenal para se ter uma noção da vida no Rio de Janeiro do século XIX. Seguindo a proposta de fazer análise de

caracteres em suas obras, algo que ele mesmo reconheceu como deficiente na literatura brasileira em “Instinto de nacionalidade” (1873), e seu próprio conselho de que os “costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo” (ASSIS, 1994, p. 2), é interessante observar que a figura do burguês é a que mais ele tematiza/examina. A proposta da dissertação foi, então, ver como se deu a construção pelo kitsch, já que o recurso também é um portador de significados e conduziu a obra do começo ao fim, além de ter ajudado a compor as personagens. Entendemos a futilidade de Rubião e Sofia, a prepotência de Carlos Maria, a ascensão do casal Palha, a pompa verbal de Camacho, a imitação de superioridade do diretor do banco, a retórica discursiva que perde a importância na pobreza de major Siqueira, entre outros, por meio dessa ferramenta. A própria narrativa se constrói nesse sentido, na medida em que oferece mais descrições de objetos e vestimentas quando longe da presença de Quincas Borba. O movimento da narrativa, no que diz respeito ao kitsch, pode ser traçado da seguinte maneira:

Quadro 2 – O kitsch em termos descritivos na narrativa Quincas Borba



Fonte: A autora, 2020.

O quadro acima exibe uma concepção geral da obra e não leva em consideração cada personagem, já que o apogeu kitsch de cada uma se dá em momentos específicos, mas serve para mostrar como a obra foi bem concebida a ponto de começar a descrever naturezas kitsch, após a morte de Quincas Borba, quando Rubião começa a interagir com pessoas marcadas pela ganância por dinheiro e poder. Isso não quer dizer que o criador do “humanitismo” não seja kitsch. Seria até difícil classificá-lo dessa maneira, uma vez que está em poucos capítulos. Pode-se até pensar em certo kitsch na filosofia dele, sem perder de conta que há uma paródia

do positivismo de Auguste Comte[23], junto a outras doutrinas, muito mais forte que o próprio possível kitsch; mas ainda que haja, é um kitsch diluído, pois a paródia fala mais alto.

Das personagens que mais consomem e exibem o kitsch, Rubião e Sofia são o casal perfeito. O prazer que eles têm em possuir, principalmente, os utensílios da casa mostra a relação hedonista e possessiva que eles assumem com as coisas. Palha se preocupa mais com a esfera pública dos negócios, assim como Camacho. Ambos querem ser influentes no meio em que estão inseridos. Carlos Maria, em contrapartida, não acha que precisa conquistar alguma coisa (pelo menos não é mostrada no romance a ambição da personagem), pois já se sente superior e pertencente ao círculo de influências.

Em suma, a presente dissertação tentou aprofundar um tópico pouco debatido na fortuna crítica machadiana, mas muito presente, como tentamos mostrar. Pretendeu auxiliar outras futuras pesquisas que se dediquem ao assunto, uma vez que no século XIX há vários exemplos de romances que se utilizam desse recurso, principalmente pelo fato de ser um projeto da época a representação fidedigna da sociedade. Dificilmente um escritor oitocentista que tratou de personagens burguesas não incorporou, em algum momento, o kitsch como forma de caracterização da figura ficcional. Machado de Assis, antes de tudo, grande leitor, fez o mesmo, possivelmente influenciado por grandes mestres da literatura mundial. *Quincas Borba* é só um dos exemplos, talvez o mais gritante do acervo machadiano, já que um dos maiores intuitos dessa narrativa foi denunciar a relação materialista entre os seres e as coisas.

[23] Para Machado de Assis, o Positivismo em si pode ter sido considerado kitsch, o que justificaria a paródia que o autor estabelece entre a doutrina de Comte e a de Quincas Borba.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. 2011. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/. Acesso em: 18 out. 2019.

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro: Rovelle, 2008.

ASSIS, Machado de. *Contos essenciais*. São Paulo: Martin Claret, 2019.

ASSIS, Machado de. *Obra completa de Machado de Assis*. 3 ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 2015.

ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira*: instinto de nacionalidade. *In:* ASSIS, Machado de. Obra completa. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/. Acesso em: 15 out. 2019.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. 2011. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/. Acesso em: 12 nov. 2019.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Porto Alegre: L&PM, 2019.

AUSTEN, Jane. *Orgulho e preconceito*. Tradução de Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BARBIERI, Ivo (org.). *Ler e reescrever Quincas Borba*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*: ensaios sobre a cultura da modernidade. São Paulo: Benvirá, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In:* CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira 1 e 2*: volume único. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. *Educação pela máscara:* literatura e ideologia burguesa no Brasil (1844-1856). 2013. 329 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2013.

CHARTIER, Roger. *História da vida privada 3:* da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DAVIS, Lydia. Prefácio. *In:* FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes de província. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ESTEVES. Paulo. Machado de Assis e o self: os experimentos da modernidade tardia. *In:* ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 24., 2000, Petrópolis, RJ. *Anais...* Petrópolis, RJ: Palácio Quitandinha, 2000. p. 1-12.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis:* a pirâmide e o trapézio. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FILHO, Nestor Goulart Reis. *Quadro da arquitetura no Brasil*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FLANDRIN. Jean-Louis. A distinção pelo gosto. *In:* CHARTIER, Roger. *História da vida privada 3*: da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes de província. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GORENDER, Jacob. *A burguesia brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GUIMARAENS, Dinah; CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura e kitsch*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. 2. ed. São Paulo: Nankin; Edusp, 2012.

HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem*. 16. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia*: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1850. Consultado em 11 de dezembro de 2019.

KILLY, Walther. *Deutscher Kitsch*. Goettingen: Vandenhoek em Rurpecht, 1962.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. O palimpsesto de Itaguaí. *In:* LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 253-265.

MACHADO, Ivan Pinheiro. Apresentação. *In:* BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna*: o problema da arte na crise da cultura. 2. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

MOLES, Abraham. *O kitsch:* a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORETTI, Franco. *O burguês:* entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PERROT, Michelle. *História da vida privada 4*: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

QUINCAS Borba. 2011. Disponível em: machadodeassis.net. Acesso em: 15 dez. 2019.

REVEL. Jacques. Os usos da civilidade. *In:* CHARTIER, Roger. *História da vida privada 3*: da renascença ao século das luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Tempo e metáfora em Machado de Assis.* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

RODRIGUES, A. Medina; CASTRO, Dácio A.; TEIXEIRA, Ivan P. *Antologia da literatura brasileira*: textos comentados. São Paulo: Marco, 1979.

SARAIVA, Juracy Assmann. *A Estação*: ideologia burguesa e sua denúncia em Quincas Borba. *Signo,* Rio Grande do Sul, v. 41. n. esp, p. 105-115, jan./jun. 2016. Disponível em: https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7332/pdf. Acesso em: 19 dez. 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000(a).

SÊGA, Cristina. O kitsch está Cult. *Revista Signos do Consumo,* São Paulo, v. 2. n. 1, p. 53-66, 2010. Disponível em: http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14159.pdf. Acesso em: 1 out. 2018.

WALL, Geoffrey. Introdução. *In:* FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*: costumes de província. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *As duas pontas da literatura*: crítica e criação em Machado de Assis. Belo Horizonte: Relicário, 2019.