

MEMORIAL DE AIRES

MACHADO DE ASSIS

ÍNDICE

Machado de Assis e o seu quinteto carioca, por Jorge de Sena11

MEMORIAL DE AIRES

ADVERTÊNCIA 26

1888 27

1889145

MACHADO DE ASSIS
E O SEU QUINTETO CARIOCA

por Jorge de Sena

Este estudo não pretende ser uma proposta de revisão e de correcção de alguns pontos de vista demasiado aceites sobre Machado de Assis, mas uma tentativa de apresentar os cinco grandes romances da sua última fase *como um todo*, e, mesmo mais, *como uma unidade estética*, em termos de moderna técnica de ficção novelística. Nesse «Quinteto», *Dom Casmurro*, publicado há setenta anos¹, e considerado o mais belo romance de Machado (e por certo uma das obras-primas com que o século XIX encerrou cronologicamente uma universal e gloriosa criação do romance como o género por excelência), ocupa e define o eixo central do conjunto.

É apanágio das culturas que se sentem ou supõem marginais em relação às «grandes» (ou sejam, no Ocidente, aquelas que primeiro se impuseram politicamente à Europa e ao mundo da nossa história moderna) a circunstância de produzirem escritores peculiarmente grandes, mesmo maiores do que a comum medida de grandeza das «grandes» (excluídos os Dantes e os Shakespeares que não servem de medida para coisa nenhuma, nem mesmo nas literaturas a que pertencem), mas que sofrem, na sua grandeza, de uma tripla condição

¹ O texto de Jorge de Sena foi escrito em Julho de 1969 e lido numa conferência, em Denver, no final desse ano. Seria traduzido para inglês por Isabel de Sena e publicado em Junho de 1986, na *Latin American Literary Review*, da Universidade de Pittsburgh.

infeliz. Internacionalmente, o prestígio das grandes culturas e a incapacidade delas para verem ou aceitarem algo fora de si mesmas impede que lhes seja reconhecida mais que a categoria de curiosos pequenos génios exóticos, por definição menores que os das reconhecidas culturas. Que haja, no seio das grandes culturas, personalidades que os proclamem, dado que têm amor por essa pequena cultura a que tais escritores grandes pertençam, em nada altera a condição descrita, pois que essas personalidades não terão quase nunca, dentro das grandes culturas em que surjam, qualquer prestígio para fora de um campo que o não tem – ainda que isto possa ser injusto para esses estudiosos e para o que estudam. É esta, na verdade, ainda hoje a situação das literaturas de língua portuguesa no mundo, apesar de a língua portuguesa estar em vésperas de ser uma das numericamente mais importantes, e de a literatura brasileira corresponder sem dúvida, como uma literatura, ao conjunto das diversas literaturas americanas de língua espanhola, cujo estudo é individualmente, nos Estados Unidos da América, posto como que em pé de igualdade com ela, assim como se se pudesse razoavelmente falar de literatura guatemalteca ou uruguaia, sem ser ao nível de, brasileiroamente, se falar de literatura do Nordeste, ou literatura de Minas Gerais (ainda que o Brasil tenha sempre possuído um centro de gravidade no Rio de Janeiro, que faltou e falta analogamente àquelas literaturas hispânicas nacionais). Assim, em termos de Latino-América, um Machado de Assis pode erradamente ser considerado no plano de qualquer grande escritor aparecido em Hispano-América, em termos nacionais – o que é um grosseiro erro de perspectiva do mito americano do que seja especialização literária.

Reciprocamente, no plano nacional interno, o grande escritor excepcional é vítima também de erros de perspectiva. Muito raramente, e sempre com secreta humildade (e esta quantas vezes se disfarça de uma intensa arrogância nacionalista e até patrioteira!), é ele posto em pé de igualdade com os grandes nomes de outras culturas, aos quais, por tácita definição, se reconhece uma grandeza que, no fundo, ao nacional se nega. E o facto de, como hoje sucede no Brasil, existir na crítica e na atenção literárias uma obsessiva preocupação

com a literatura brasileira enquanto tal, longe de ser apenas um sintoma (que é) de confiança nela, constitui como que um modo de, pela supressão das outras literaturas, tentar suprimir a realidade de um complexo absurdo mas que, lamentavelmente, assim existe e mesmo se perpetua. Nestas condições, um Machado de Assis é considerado o maior escritor brasileiro (e só um Guimarães Rosa poderá rivalizar com ele, em originalidade e em profundidade universais), como se, para tal, necessário fosse não o ver num contexto internacional e comparativista. Quando, na crítica, esse contexto aflora, é realmente para apontar-se (às vezes com superficialidade escolarmente inaceitável) o que ele *deve* às grandes culturas suas contemporâneas, como se algum grande escritor, mesmo os maiores génios da humanidade, não fosse passivo de tais observações e achados, ou como se isso significasse, seguramente, um sinal de particular grandeza. Esquece-se, quer no afã nacionalista, quer no afã de lavar complexos despropositados, que todo o grande escritor está simultaneamente dentro e acima da literatura a que pertence – e não só porque a crítica nacional ou internacional venha a reconhecer-lhe essa categoria: mas porque ele a reconheceu em si mesmo e culturalmente assim se formou, para melhor criar à sua própria medida, antes e independentemente do reconhecimento de que tenha sido objecto.

E isto nos coloca no centro da questão da peculiar grandeza do grande escritor de «pequenas» culturas. Ciente ele mesmo de que o seu meio o condiciona terrivelmente (o que evidentemente é mais sensível lá onde não existam as condições de uma intensa vida intelectual e literária, em simultâneas qualidade, quantidade e confiante prestígio, mas não menos se dá em qualquer outro meio), ele tenderá a exigir de si próprio o que o próprio meio não exigiria em tal escala, e terá ou buscará ter uma cultura e uma lucidez crítica que, equivalentemente, não existe nos seus pares das grandes culturas. Estes, na maioria das vezes, não necessitam mais que deixar-se flutuar na deriva do seu ambiente cultural. Por outro lado, essa exigência far-se-á sentir por forma muito específica onde o escritor se veja aparecido numa cultura «nova», em busca da sua «expressão». Todavia, tal forma específica assume aspectos contraditórios, ou assumiu-os, no caso das

nações nascidas sob o signo das revoluções liberais românticas (ou que as ideologias românticas imediatamente adaptariam aos seus fins oligárquicos de aristocratização das burguesias), como foi o caso do Brasil, e não foi o dos Estados Unidos (nascidos do «governo civil» de Locke e do «contrato social» de Rousseau). Todas as fases de revolucionarismo ideológico estético, mesmo nas grandes culturas (onde aliás tiveram a origem), sempre se proclamaram «novas» culturas, por oposição aos hábitos estéticos precedentes – e poucas revoluções estéticas se pretenderam tão radicalmente «novas» como o Romantismo se imaginou (não quer isto dizer que o tenha sido e em toda a gente). Para tal, havia que recorrer a tudo o que fosse anterior, e garantia fosse de raízes não manchadas pela sociedade aristocrática, centralista, absolutista, etc., a que mesmo o mais reaccionário dos Romantismos não deixava de querer disputar a primazia social. Para nações que se libertavam de um passado colonial (ao preço de as suas oligarquias se organizarem na dependência das grandes potências), a adaptação da ideologia romântica forçava a especiais contradições culturais. Com efeito, antes das grandes vagas migratórias que as oligarquias atraíram por necessidade de mão de obra, o passado longínquo estava necessariamente na antiga mãe-pátria; e, no início da independência, coincidentes com os pressupostos românticos, isto era ao mesmo tempo uma imposição e uma impossibilidade. A cultura tinha de procurar-se a si mesma na ambiência local. E esta tinha, na verdade, de ser descoberta, porque as tradições literárias europeias não lhe davam qualquer prioridade particular. O Romantismo, porém, oferecia soluções perigosamente prontas, com o seu culto do pitoresco, do exótico, do ancestral mítico. E, assim, para ser-se *nacional* e fundar uma literatura «nacional», o que convinha era uma pessoa extasiar-se ante a beleza específica da paisagem nacional (incluindo as espécies botânicas), como se todas as paisagens nacionais não fossem igualmente belas para os «ufanismos» de qualquer parte; procurar descrever aqueles costumes que fossem exclusivamente e caracteristicamente nacionais (como se os costumes não fossem, em toda a parte, variações de padrões humanos universais); e descobrir, nos escritores «nacionais», uma vontade de nacionalismo, ainda que historicamente

improvável ou esteticamente indesejável (o que deu a suprema contradição, no Brasil, de os românticos admirarem os árcades que, como românticos, deveriam ter detestado). Que a realidade da vida quotidiana pudesse ser uma fonte mais autêntica e mais profunda para a investigação das peculiaridades «nacionais» (ou seja, para a condição brasileira, num dado contexto psicossocial, historicamente definido, e não idealizadamente imaginado num passado mítico ou num presente emasculado de dramas transcendentos), eis o que suspeitosamente seria considerado, e tem-no sido: Machado longamente pagou criticamente o preço de ter buscado ser «brasileiro» *por dentro*, quando não mais se lhe pedia senão que o fosse por fora. O preço de que ele teve plenamente consciência, quando escreveu o seu célebre ensaio (e tão contraditoriamente entendido segundo as conveniências polémicas imediatas, por muito virtuosas que tenham sido) sobre «instinto de nacionalidade», ao tempo em que, timidamente, aparecia como romancista, adentro dos esquemas do *realismo romântico*.

Uma das infelicidades de ser-se um grande escritor de uma literatura que se tem por secundária está em que os críticos tendem sempre a aceitar, para ela, os esquemas periodológicos das «grandes», sem se informarem devidamente sobre o que tais esquemas possam realmente significar, e muitas vezes com um só elementar conhecimento indirecto, colhido ao nível do manual. Ou, pior, sem se interrogarem o que os *ismos* que os fascinam e esmagam realmente foram e quando. Tem-se dito que Machado de Assis é um *realista*, sobretudo porque, periodologicamente, os seus romances coincidem com o que se convencionou, sem crítica, chamar o *período realista*. Acontece, porém, que ele é, por certo, um realista, mas não por esta razão. Os «realistas» foram, na verdade, os *naturalistas*, quando se opuseram ao realismo romântico que eles consideravam deformar idealizadamente a realidade social e trair uma concepção científica e polémica do realismo como arte. Que eles se tenham chamado a si mesmos de «realistas», para roubarem a realidade aos realistas românticos, eis o que foi problema polémico deles – infelizmente perene na confusão mental das histórias literárias. Os realistas românticos foram complexamente o que podemos simplificar em

duas tendências principais: uma, inerente ao próprio Romantismo, o que demasiado se esquece (o Romantismo queria-se «natural», por oposição ao convencionalismo literário setecentista), e outra de reacção à fantasia e ao historicismo românticos (contracorrente que o Romantismo internacional teve desde os seus inícios, e que, nos meados do século XIX, assumiu a supremacia, participando da liquidação dos sonhos românticos libertários, inimigos da estabilização burguesa que se desenhava: época vitoriana, Segundo Império francês, Germania «biedermeier», Portugal constitucionalista, governo pessoal do Imperador D. Pedro II). Dentro do «realismo romântico» (que teve as suas horas de intervencionismo político de base humanitarista) foi que se desenvolveu o *realismo estético* de Flaubert, em quem os naturalistas se não esqueceram de ver um precursor. E ele era-o numa crítica social de raiz estética, que usava do romance como *forma* oponível ao informe e ao medíocre do mundo burguês. Mas não o era, por as suas convicções de artista e o seu pessimismo moral, lhe vedarem uma confiança na ciência ou nas analogias da ciência e da arte (que já Balzac sentira), de que os naturalistas vieram a fazer as bases extra-estéticas do seu credo artístico. Partilhava, porém, com os seus sucessores naturalistas, como com os seus contemporâneos do realismo romântico, a ideia de uma missão ética da arte, porém acima do conformismo com quaisquer padrões de moral normativa ou com mistificações de idealização social. A reacção do realismo estético contra as idealizações do realismo romântico (em que ambientes, cenários, tipos populares, caracterizações irónicas das personagens eram realistas, mas o comportamento destas ou a trama romanesca o não eram, mas adequadas ao conformismo da burguesia triunfante pela já associação com as aristocracias tradicionais) veio a confundir-se com a reacção contra os «excessos» e as simplificações do naturalismo violento. E é por isso mesmo que, nas literaturas ocidentais, nós vemos o psicologismo, o esteticismo, e até um retorno à fantasia dos românticos, aparecerem lado a lado com o naturalismo e logo se oporem a ele. Não é por acaso que a última fase de Machado de Assis é contemporânea de Henry James, Paul Bourget, Villiers de l'Isle Adam, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Checov. Neste

contexto, Machado de Assis, tendo iniciado uma carreira de realista romântico, segundo os padrões convencionais (recorde-se que um Brunetière punha Octave Feuillet ao lado de Flaubert, como toda a crítica do tempo pôs a *Fanny* de Ernest Feydeau a par da *Madame Bovary*), dá início à sua última fase, não como um realista romântico que se «psicologiza», mas como um autor inteiramente afinado pelo seu tempo internacional, que se liberta. Não é também por acaso, ou por gosto da ironia, que a libertação se processa com uma obra realista, despojada de idealizações, estruturada sob o signo da fantasia, mas supostamente escrita por um *defunto*. Brás Cubas é o símbolo de uma libertação que se vinha processando gradualmente em alguns contos (está ainda por fazer um estudo sistemático deles, que muitos garantiriam, só por si, um lugar na literatura universal a Machado), e mesmo nas entrelinhas dos romances que ele ia regularmente oferecendo ao seu público, e a cuja regularidade a aparição de *Memórias Póstumas* não escapou. Que esta regularidade tenha desaparecido depois, nos mais quase trinta anos em que escreveu os restantes romances, pode ter várias explicações, mas por certo que uma delas é a que aquele símbolo aponta: o autor saíra do mundo de produzir romances para o seu público (que era o de todos os outros escritores do Brasil do tempo), e ingressara no mundo de escrevê-los à escala da sua liberdade de «ressuscitado» pela arte do romance, no mais alto e original nível do seu tempo universal. Que ele tinha plena consciência disto (ainda que não do que iria suceder-lhe com a estrutura dos que viriam depois) é claramente expresso nas linhas «ao leitor» assinadas por Brás Cubas, em que é dito ficar, pela sua estrutura, o livro privado da simpatia dos «graves» e dos «frívolos» por opostas razões, e no «prólogo» aposto por Machado, quando a série já estava em marcha, e em que ironicamente menciona a pergunta de Capistrano de Abreu: «as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?». Realista, como vemos, ele foi-o, mas não por coincidência de nomenclatura fora de propósito, mas sim como realista estético-psicologista que criava a sua própria forma romanesca, fora das estruturas convencionais do realismo romântico e do naturalismo que as prolongou.