

## A TEORIA DO ROMANCE EM MACHADO DE ASSIS

---

GILBERTO MENDONÇA TELES (UFRJ)

---

A velha fórmula de Leibniz ou de Linneu, segundo a qual **natura non facit saltus**, nasceu da concepção de uma natureza contínua, sem falhas, estruturada na ordem universal. A sua representação se assentava na idéia de uma linguagem natural ("el retórico silencio", de Calderón) que assegurava o sentido "totalitário" das ciências no final do século XVII, quando uma das grandes preocupações dos estudiosos era saber se a ciência iria "matar" a poesia, se Newton havia mesmo acabado com a poesia do arco-íris... Nesse contexto científico, em que a arte já havia realizado a transformação "da forma fechada à forma aberta" (Wölffin), a descontinuidade era ainda tida como aberração, como "o salto", o que devia ficar à margem da história ou, no dizer de Foucault, o que devia ser apagado "para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos". Acreditava-se que os fatos se encadeassem espontaneamente uns nos outros e que a história apenas os reduplicasse na linguagem, sem se dar conta de que a linguagem do historiador é que os reunia e selecionava para lhes dar depois uma ordem lógica e uma ilusão de continuidade.

Nas ciências sociais da atualidade, como a Poética, sobretudo quando esta se ocupa de uma nova história literária, o des-

contínuo não é mais visto como algo inacabado e, portanto, sem valor e função. Pelo contrário, ele passa a valer por si mesmo, na sua dialética e fragmentaridade, e passa a funcionar como signo de uma "realidade" que nunca é totalmente completa, uma vez que, simétrica ao homem, se transforma e se acaba com ele. Assim considerado, o descontínuo atua no jogo das semelhanças e diferenças, oferecendo-se como palavra (e não como frase ou pensamento completo) na superfície do texto e, simultaneamente, como marca de um **não-dito** que se deixa apreender na estrutura profunda, quer o discurso seja de poesia ou de ficção, quer seja de crítica ou de formas paralelas, como o prefácio, a epígrafe, a alusão, a citação ou tipos especiais de intertextualidade.

Vê-se logo que se trata de uma estratégia que se quer psicanalítica, mas de uma psicanálise da obra, não de seu autor, que passa imediatamente a ser excluído de toda cogitação. Em seu lugar entra o escritor, aquele que, filho de suas próprias obras, possui uma competência cultural (lingüístico-literária, pelo menos) e sabe artisticamente mobilizar os valores ideológicos e as técnicas de produção do texto literário.

Como essas coordenadas teóricas nem sempre são dadas previamente numa espécie de "profissão de fé", é lícito pensar que por trás de cada prática textual está a concepção dessa prática, uma ideologia, sistematizada ou não, que se deixa perceber através de marcas lexicais, de um processo de significação que não se entrega todo à primeira leitura. Daí a busca de significantes que, nas entrelinhas, se vão oferecendo como partes que o leitor poderá reunir, como se ajuntasse os membros de um corpo amoroso, segundo a bela alusão de Starobinski.

A leitura integralizadora desses não-ditos nos leva à possibilidade de se conhecer o pensamento estético que o escritor não ousou explicitar, ao contrário do que fizeram, por exemplo, José de Alencar em **Como e porque sou romancista** e Émile Zola em **O romance experimental**. A apreensão de termos isolados e empregados metaforicamente pode conduzir a uma concepção que não se quis entregar totalmente, de uma só vez, ou para não interferir na natureza ficcional do enunciado ou por uma certa timidez teórica do escritor que, para a maior verossimilhança do roman-

ce, prefere eliminar as possibilidades de se pensar a sua história como ficção. Mas é esse pensamento "escamoteado" que acaba "dirigindo" toda a construção do texto. Um pensamento que se manifesta indiretamente como uma força ideológica impossível de se calar e que só "fala" quando o texto se vê "calado" em várias direções: no plano da expressão (seleção dos elementos lingüísticos), no plano do conteúdo (desenvolvimento dos temas) e no plano retórico, na habilidade artística de criar imagens na micro e na macro-estruturas da narrativa.

É neste sentido que tentaremos organizar o pensamento teórico de Machado de Assis, ajuntando os termos da poética e da retórica que se encontram dispersos e que se vão deixando filtrar da fala do narrador, assinalando-se na fala das personagens e nas formas das figuras que insistem numa dupla referencialidade: ao fato narrado na superfície do romance e, no fundo, aos fragmentos de uma teoria literária que o organiza e só se manifesta lateralmente.

Para isso, serão examinados também os seus trabalhos de crítica, principalmente os que escreveu sobre romancistas; os prefácios que, sob o título de advertência, escreveu para a maioria de seus romances, incluindo as reedições; o material teórico de três artigos de crítica e de história, onde fala no romance; e, finalmente, as referências metalingüísticas extraídas dos romances.

## **1. As Dissimulações Teóricas**

Para Tristão de Ataíde, "Perdeu-se, em Machado de Assis, um dos maiores dos nossos críticos", um crítico que em 1865, aos vinte e seis anos, deixa configurada a sua concepção de crítica literária no artigo "O ideal do crítico", onde se percebe também a sua grande preocupação ética com os valores humanos. O seu crítico ideal é aquele que tem consciência e conhecimento especializado: "A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica", além de outros atributos como a coerência, a independência, a tolerância, a urbanidade, a

moderação e a verdade. Chega a falar em "ciência literária", em "sentido íntimo" e "leis poéticas" para a meditação sobre a obra literária e para "ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciaram para aquela produção". E acrescenta, lapidarmente:

Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise, - a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda (p.799)\*.

Machado de Assis começa a escrever seus **ensaios** de crítica no momento em que a inteligência nacional, passada a fase dos **parnasos, florilégios, crestomatias e bosquejos**, organizados para se tomar conhecimento da matéria literária brasileira (ou, pelo menos, produzida no Brasil), inicia o ordenamento histórico desse material. Aparecem então os compêndios, as memórias e as projetadas históricas literárias, como a de Joaquim Norberto de Silva e Sousa, que levará à de Ferdinand Wolff e esta à de Sílvio Romero, no auge do positivismo que dificilmente abandonará este tipo de estudo da literatura, impondo por muitos anos a todo tipo de pesquisa histórica o método arquetípico da história geral.

Uma das palavras obsessivas de Machado de Assis é mesmo **dissimulação**. Mais conhecida na descrição dos olhos de Capitu, esta palavra está presente em todos os seus romances e aparece até na crítica e na correspondência. O escritor Machado de Assis (não o homem Joaquim Maria Machado de Assis) compreendeu logo, cem anos antes dos estruturalistas, que literatura é dissimulação, um olhar oblíquo sobre uma linguagem dissimulada. Assim o autor se dissimulava em escritor, este em narrador e este em personagens que, por sua vez, se dissimulavam em acontecimentos. Daí o seu dizer e não-dizer, a angústia que passou a seus leitores, como a de saber se Capitu era ou não infiel, se D. Carmo era ou não a Carolina.

---

\*As citações remetem para o III volume das **Obras Completas**, da Aguilar.

É dentro dessa atitude, de certa forma pontilhista, que escreveu os seus textos de crítica, nunca dizendo entretanto tudo o que pensava, jamais expondo por inteiro o seu pensamento negativo nem ousando uma sistematização teórica, onde ajustasse a sua possível terminologia que variava de texto para texto.

Uma de suas primeiras tentativas de crítica, escrita aos dezenove anos, está dentro daquele desejo de conhecimento do passado para a compreensão do presente e prognósticos do futuro, na linha da "**magister vitae**", de Cícero. O artigo se denomina "O passado, o presente e o futuro da literatura" e foi publicado em *A Marmota*, em 1858. Machado faz aí uma ligeira tentativa de história literária, falando em "revolução literária", mas não conseguindo ver o literário fora do político, isto é, fora da revolução política de 1822. No entanto, diz que para o "**Fiat literário**" "não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado" (p.787). É quando examina o presente (a década de 1850) que fala do que ele chama "as três formas literárias essenciais: - o romance, o drama e a poesia". Nessa época, Machado de Assis está mais preocupado é com o teatro, tanto que o seu artigo esquece por completo a poesia e passa de passagem pelo romance para se dedicar mais precisamente ao problema do teatro nacional. Assim, depois de citar os três gêneros, em que o romance já aparece em lugar da epopéia (tal como vai ser visto depois por Ferdinand Brunetière), escreve que

Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência viva, a existência que se desenvolve fecunda e progressista. Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da conveniência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as susceptibilidades nacionais (p.788).

Evita citar nomes, considerando que o seu artigo é apenas um "pequeno exame genérico das nossas letras". Mas promete "analisar minuciosamente" esses nomes num trabalho "de mais largas dimensões", à **venir**, possivelmente o "Instituto de nacionalidade"

que irá escrever quatorze anos depois.

Como se vê, Machado nega a existência do romance, apesar da ressalva. E é por ela que se percebe o seu pensamento de que tanto o romance como o drama (o teatro) não apresentavam nenhum progresso, dizendo que o respeito de teatro "somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas" (p.788). É claro que ele sabe de Martins Pena e de Macedo, como sabe também dos romances de Alencar (*O Guarani* acaba de ser publicado), de Manuel Antônio de Almeida e dos "romancistas" da década de 1840, entre os quais Pereira da Silva, Justitiano José da Rocha, Joaquim Norberto, Gonçalves de Magalhães e do próprio Martins Pena, autor de um romance histórico. Observe-se que ao escrever que "raros se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance", não está se referindo à crítica, mas aos romancistas: **estudo** está aí no lugar de **ensaio**, ou seja, tentativa de romance, tal como o termo aparece na "Advertência" da primeira edição de *Ressurreição*. A propósito, é bom lembrar que o termo **romance**, ainda na década de 1840, não se havia firmado com o sentido que lhe damos na atualidade: o de grande narrativa ficcional em prosa. Na época, ele cobria as narrativas em verso e se confundia visivelmente com o **conto** e com a **novela**, além de aparecer nas narrativas traduzidas, que antecederam as nossas e que ajudaram a despertar o gosto por essa forma literária.

Só mais tarde, quando redige o seu projeto de história literária denominado "Notícia da atual literatura brasileira - Instinto de nacionalidade" (publicado em New York em 1873, mas, como assinala Galante de Sousa, concluído em dezembro de 1872), é que vai citar nomes de romancistas como Alencar, Bernardo Guimarães, Macedo, Taunay e Franklin Távora. É aí que, já com a experiência do primeiro romance, Machado de Assis escreve a sua melhor página teórica sobre o gênero. Ele o vê agora, ao lado da poesia lírica, como as formas literárias mais cultivadas no Brasil e chega a dizer que o romance é o mais apreciado e domina o mercado. Acha que o romance brasileiro busca sempre a cor local. Faz diferença entre a matéria (os costumes) do sertão e a das grandes cidades, numa antecipação do contraste urbano x rural ou litoral x sertão de que a crítica brasileira se ocupará

na tentativa de explicar as modificações do romance no Brasil. Vê nos nossos romancistas "qualidades de observação e análise". E diz que

Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária (p.805).

É fácil perceber que o escritor está falando indiretamente de seu romance **Ressurreição**, que acabava de ser publicado em folhetim e em livro. Lê-se na "Advertência" deste romance que o escritor "Não quis fazer romance de costumes"; tentou o "esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres". O que lhe interessava era um tipo de realismo interior, psicológico, que ele pôs em prática nos seus dois primeiros romances, respeitando toda uma tradição ética e pedagógica do romance. Daí a ênfase no perfil feminino, que realmente aprofundou em relação a algumas narrativas de Alencar, mas no momento em que Alencar também se esforçava para imprimir mais densidade psicológica às personagens de **Sonhos de ouro** (1872) e de **Senhora** (1875).

O comum na concepção do romance na década de 1860 é o sentido do nacionalismo paisagístico, inicialmente romântico, que o realismo começava a acentuar com a pesquisa dos elementos regionais que Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Taunay acrescentaram às suas narrativas. Isto explica porque Machado de Assis aponta como características do "romance brasileiro" algumas expressões como "toques de sentimento", "quadros de natureza e de costumes", "espetáculo da natureza" e "recurso da descrição", dizendo que tudo isso é excelente, mas "de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais". Vê-se que não é o que o romancista Machado de Assis deseja fazer em matéria de ficção, tanto que no parágrafo seguinte vai enunciar outras qualidades menos comuns (como ele mesmo diz), como a "análise de paixões e caracteres", que é o que começou a fazer com **Ressurreição**. Vê este tipo de escrita como "uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores", concluindo que

Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número (p.805).

Puxava a brasa para a sua sardinha, mas, e não se podia esperar outra coisa de um escritor como Machado de Assis, sem mencionar o seu nome entre os romancistas.

Extremamente moralista, Machado de Assis não deixaria de opinar sobre "As tendências morais do romance brasileiro". O que a este respeito escreve, neste e noutros artigos de crítica, revela mais a visão do censor e a concepção de que o romance deveria ajudar na formação da personalidade feminina. Para ele, "o tom geral é bom", embora exista o perigo de "certa escola francesa", cujos livros,

ainda que muito lidos entre nós, não contaminaram a literatura brasileira, nem sinto nela tendências para adotar as suas doutrinas, o que é já notável mérito (p.805).

Usa de uma metáfora, que repetirá no prefácio de **Papéis avulsos**, para dizer que essas obras "foram aqui bem-vindas e festejadas, como hóspedes, mas não se aliaram à família nem tomaram o governo da casa". Seis anos depois, ao escrever sobre **O Primo Basílio**, voltará a atacar "o realismo dos Srs. Zola e Eça de Queirós".

Vê o nosso romance isento de "tendências políticas" e de "todas as questões sociais" e chega a escrever que

Esta casta de obras, (sic) conserva-se aqui no puro domínio de imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas (p.805).

Repete que as características principais do romance da época no Brasil são "a pintura dos costumes, e luta das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres".

Machado de Assis parece entrar em contradição com o que disse na introdução de seu artigo e, mesmo, com algumas observa-

ções sobre o romance de análise, que transcrevemos acima. Primeiramente acha errônea a opinião "que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local". Para ele

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (p.804).

Ele não explica o que entende por "sentimento íntimo", prefere dizer que competia à crítica resolver isso, mas que não a temos. Também não deixa claro o que entende por "homem do seu tempo e do seu país", mas critica as tentativas de incorporação da cor local, dos costumes no espaço e no tempo brasileiros, preferindo elogiar, indiretamente, o romance "puramente de análise" que ele mesmo começava a produzir. Quando registra a isenção do romance em relação às tendências políticas e às questões sociais, tem o cuidado de se fazer ambíguo: "não digo por fazer elogio, nem ainda censura, mas unicamente para atestar o fato" (p.805). Com isso, se torna também isento em relação aos romancistas da época, sobretudo Alencar, que ele admirava e, no íntimo, pensava superar. Mas superar como faz todo grande discípulo em relação a seu mestre: não repetindo o que ele fez, fazendo diferente dele e, assim, fazendo como o mestre fez ao assinalar a sua diferença com os mestres do passado.

A teoria literária da época não oferecia elementos para Machado de Assis poder dizer que o engajamento nas questões político-sociais era, em termos de literatura, um problema específico do engajamento do escritor numa linguagem. E não apenas numa língua, como se vê no final do artigo e onde, mais uma vez, o escritor deixa fluir a sua ambigüidade, admitindo as inovações e chamando a atenção para a leitura dos clássicos, mas... admitindo que eles também oferecem "um anacronismo insuportável", embora seja preciso

estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, - não me parece que se deva desprezar (p.809).

Enfim, o sentido do equilíbrio entre o passado e o presente, tirando um de dentro do outro, mas sempre dissimulando teoricamente. O teor dessa "dissimulação", Machado o desenvolveu melhor na sua prática de romancista. Aí cresceu a sua competência linguístico-literária, apurou-se a sua virtuosidade e, sob o impulso "indireto" de Eça de Queirós e direto da leitura do **Tristan Shandy**, o escritor pôde apurar também a sua ousadia e chegar ao máximo de suas transformações de temas, técnicas e linguagens na obra genial que são as **Memórias póstumas de Brás Cubas**, em 1881.

## 2. Para Além da Crítica do Romance

Há realmente uma simetria notável entre o crítico e o romancista Machado de Assis, entre o que ele escreveu sobre os romances dos outros e a sua maneira pessoal de pensar e escrever os seus próprios romances. Não escreveu sobre muitos, foi mais crítica de teatro e de poesia. E, infelizmente, quando atingiu a sua maturidade intelectual e o romance brasileiro mudava de fisionomia com o aparecimento dos nossos melhores realistas, Machado de Assis abandonou por completo a atividade crítica, bastante intensa nas décadas de 1860 e 1870. Não concordamos com a opinião de Mário de Alencar de que a razão desse abandono foi "a escassez das obras literárias" ou a "escassez da matéria", como repete na sua introdução à **Crítica literária** de Machado de Assis. Não seria arriscado dizer que o cronista absorveu o tempo (e a matéria) do crítico, como não seria fora de propósito afirmar que o romancista, na maturidade de seus quarenta anos e cioso agora de sua **competência** e orgulhoso de sua **performance** literária, já não desejava nem precisava mais se ocupar de narrativas alheias. Ele havia descoberto que, na prática, a teoria era realmente outra, quer dizer, o que ele havia criticado nos outros tinha muito a ver com o que estava sendo excelente na sua ficção.

O primeiro romance de que se ocupou como crítico foi **Sombras e luz**, do português B. (Bernardino) Pinheiro, em 1863. Tra-

ta-se de um romance histórico, dos tempos de D. Manuel, em que dois jovens, "embora filhos de pais diversos, nunca tiveram conhecimento desse fato e antes se acreditavam irmãos", segundo o comentário do próprio crítico. Vivem juntos em terra estranha, mas, voltando a Portugal, começam a sentir "um afeto menos desinteressado que o de irmãos". Eis como Machado de Assis resume o seu comentário e apresenta a seguir a sua crítica:

É ao princípio um sintoma, mais tarde é um fato positivo que se manifesta, não há por uma cena de enleio, mas por uma cena de paixão, com todos os pormenores, sem faltar o beijo longo e absorvente. Ora, quaisquer que sejam as razões que se apresentem em contrário, eu tenho este amor por incestuoso (p.50 de **Crítica literária**)\*.

A sua crítica, além do aspecto moral, incide em pormenores de descrição, dizendo que "os caracteres estão desenhados apressadamente", que houve "inverossimilhança" e falta de "quadros mais comoventes e interessantes". Mas o que nos chama a atenção é a veemência com que se lança contra a ilusão ou a sugestão de um possível incesto. "Este amor - escreve Machado - é a glorificação dos instintos; os sentimentos morais não intervêm nele por modo nenhum". E acrescenta:

esta glorificação dos instintos, a despeito da vitória que lhe dê o favor público, nada tem com a arte elevada e delicada. É inteiramente uma aberração, que, como tal, não merece os cuidados do poeta e as tintas da poesia (p.51).

Lembre-se que "poeta" está aí por escritor, romancista; e "poesia" por criação literária. Logo em seguida começa a elogiar "as situações dramáticas, as cenas pitorescas, o colorido da descrição; o estilo é correto, puro e brilhante, o diálogo vivo e natural". Como sempre, Machado de Assis se coloca no meio-termo, criticando e elogiando, no seu estilo crítico de **dire et ne pas dire**. Tanto é verdade que no fim do artigo diz que a sua crítica "é ainda um elogio".

---

\*A referência aqui é sobre a edição feita por Mário de Alencar e publicada pela Editora Mérito S.A.

Coincidência ou não, treze anos depois, Machado de Assis escreve o romance **Helena**, que lhe era "particularmente prezado", conforme a "Advertência" que escreveu para uma edição de 1905. E qual o assunto de **Helena**? A paixão de Estácio pela moça que julgava sua irmã e que o leitor sabe que não era. A moça também sabe, mas morre aos dezessete anos, evitando-se assim o possível amor "incestuoso". A situação dramática é praticamente a mesma, com desfecho diferente para salvaguardar o moralismo do escritor. Com a morte de Helena, Estácio vai casar com Eugênia, nome que tem alguma semelhança com a Eulália do romance português, assim como Luís, personagem desse romance, tem na sua raiz germânica alguma coisa a ver com a etimologia de Helena, que Machado parece ter explorado muito bem no seu romance. As soluções morais que sugere para o romance português ("a afeição fraterna", a "proteção", o "desvelo", "a dedicação mútua, eis aí uma tela que dava lugar aos quadros mais comoventes e interessantes") são praticamente as mesmas que vai desenvolver entre Helena e Estácio. Uma série de "coincidências" que fazem de **Sombras e luz** o modelo temático de **Helena**, que também sai das sombras para brilhar no mais "rocambolesco" romance de Machado de Assis.

Três anos depois escreve sobre o **Culto do dever**, de Joaquim Manoel de Macedo, e **Iracema**, de José de Alencar. Quanto ao primeiro, Machado levanta uma série de problemas teóricos. E um deles é saber quem é o autor do romance, já que "O Sr. Macedo declara num preâmbulo que recebeu o manuscrito das mãos de um velho desconhecido, há cinco ou seis meses". É claro, trata-se de recurso antigo e que o próprio Machado de Assis vai usar nos seus dois últimos romances que são, segundo a "Advertência" de **Esau e Jacó**, manuscritos deixados pelo finado Conde de Albuquerque Aires. Outro problema é saber se a "história" é verdadeira ou não, pois uma das técnicas que Machado também usou **ad libitum** é essa de aumentar a verossimilhança dizendo que se trata de fato real, acontecido. Sobre isso faz o seguinte comentário:

o fato sobre que ele se baseia já passou ao terreno da ficção; é coisa própria do autor. Nem podia deixar de ser assim; a simples narração de um fato não constitui um romance, fará quando muito uma gaze-

tilha; é a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte. A crítica não aprecia o caráter de tais ou tais indivíduos, mas sim o caráter das personagens pintadas pelo poeta, e discute menos os sentimentos das pessoas que a habilidade do escritor (p. 62).

Mais adiante critica o fato de Macedo pôr o conde D'Eu em contato com as personagens do romance, e comenta: "Não é crível que a liberdade da ficção vá tão longe". Diz que o autor deve "criar em vez de repetir", comentando que

Se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação (p. 64).

Para ele, o narrador de o **Culto do dever** "está longe de ter uma alma, e o leitor chega à última página com o espírito frio e o coração indiferente". Critica o fato de o narrador assumir todo o discurso dos acontecimentos, narrando por apresentação e não por representação, mais por descrição que por narração. E termina dizendo que

Pelo que diz respeito às letras, o nosso intuito é ver cultivado, pelas musas brasileiras, o romance literário, o romance que reúne o estudo das paixões humanas aos toques delicados e originais da poesia, - meio único de fazer com que uma obra de imaginação, zombando do açoite do tempo, chegue, inalterável e pura, aos olhos severos da posteridade (p.71).

Machado de Assis parece não distinguir bem entre "autor" e "narrador", mas também as teorias literárias da época ainda não haviam chegado ao desdobramento de tais categorias. O mesmo se dá com o uso de termos como "poeta" e "poesia", empregados no sentido geral de criação literária. Uma última observação: Angelina, a personagem central do romance de Macedo, tem muito a ver com o caráter e o procedimento de Estela, em **Iaiá Garcia**: há situações dramáticas quase semelhantes, como a da partida de Jorge para a guerra do Paraguai, em Machado de Assis; e a partida de Teófilo para o sul, em Macedo; e tanto Angelina quanto Estela são inabaláveis nas suas resoluções. Há ainda outras coincidências que poderão ser mobilizadas, dentro, aliás, do procedimento crítico de Machado de Assis, que gostava de comparações como as

que faz em relação a Eça de Queirós: para Machado, **O crime do padre Amaro** "é imitação do romance de Zola" e a trama de **O primo Basílio** "é a **Eugênia Grandet!**".

Nesse mesmo ano de 1866, escreve sobre **Iracema**, tocando no problema do indianismo, falando em "musa nacional", em "poema em prosa", usando "poeta" com o sentido de "escritor", elogiando a pesquisa de linguagem e de costumes a que Alencar se dedicou para a estrutura e a originalidade de sua obra-prima. "A conclusão a tirar daqui - escreve Machado - é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para as quais todos os louvores são poucos" (p.75). Elogia também as criações femininas de Alencar: "as mulheres de seus livros trazem sempre um cunho de originalidade, de delicadeza, e de graça, que se nos gravam logo na memória e no coração" (p.76). Recorrendo muitas vezes à paráfrase, o crítico não esquece a técnica da comparação com autores estrangeiros e busca um episódio do **Natchez** para concluir que "a cena de **Iracema** aos nossos olhos é muito mais feliz".

Mas é sobre a linguagem que Machado de Assis parece dedicar melhor a sua observação, comparando o estilo do livro com a linguagem dos selvagens, elogiando a força das imagens e, no auge do elogio, fazendo as suas restrições, no mais puro estilo da crítica e da escrita dissimuladora do autor de **D. Casmurro**:

Há, sem dúvida, superabundância de imagens, e o autor com uma rara consciência literária, é o primeiro a reconhecer esse defeito. O autor emendará, sem dúvida a obra, empregando neste ponto uma conveniente sobriedade. O excesso, porém, se pede a revisão da obra, prova em favor da poesia americana, confirmando ao mesmo tempo o talento original e fecundo do autor (p.82).

Diante do texto de Alencar, ele vê que é preciso elogiar, e elogia: mas, no fundo, sente que não é bem o que gostaria de fazer como futuro romancista. Entretanto, recompõe-se e escreve o **grand finale** de seu artigo, digno, realmente, do belo livro de Alencar:

o Brasil tem o direito de pedir-lhe que **Iracema** não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamaremos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima (p.83).

Vinte e um anos depois, num prefácio a **O Guarani**, Machado de Assis retoma a imagem do futuro para dizer que "contra a conspira

ção de silêncio" em torno de Alencar havia "a conspiração da positividade" tramada por suas obras. **O Guarani** e **Iracema**, principalmente. E, numa paráfrase do final de **Iracema**, termina o seu artigo-prefácio, dizendo que "Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos. **Tu viverás!**" (p.926).

Não resta dúvida de que a melhor crítica de Machado de Assis sobre o romance está, nos seus aspectos teóricos, em "O instinto de nacionalidade" e, na sua parte prática, no que escreveu sobre o romance de Eça de Queirós, em 1878, dois anos antes de começar a publicar na **Revista brasileira** os capítulos de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, reunidos em livro no ano seguinte.

Para atacar e elogiar, ao mesmo tempo, **O primo Basílio**, Machado de Assis começa falando em "escola" literária, no caso, o realismo. A sua preocupação é mostrar as fontes de Eça e, no fundo, diminuir perante o público o impacto causado pela linguagem do escritor português. Diz que **O Crime do padre Amaro** é imitação de **La faute de l'abbé Mouret**, de Zola. E comenta:

Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis. Pela primeira vez, aparecia um livro em que o escuso e o - digamos o próprio termo, pois tratamos de repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem, - em que o escuso e o torpe eram tratados com uma exactidão de inventário (p.157).

O crítico está sobretudo chocado com uma faceta nova da técnica de narrar: o pormenor da descrição realista que, sessenta anos depois, se transformará numa das técnicas principais de **nouveau-roman**, realizando de maneira séria a profecia humorística de Machado, para quem "a nova poética" (o realismo e seu processo de inventário da realidade) "só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha" (p.157).

Essa pulverização do real acaba trazendo a narrativa elementos marginalizados pela moral das narrativas anteriores, de modo que o escritor, se ainda não está aberto às renovações que surgem tanto do plano de expressão como do plano de conteúdo, se vê ou desrespeitado ou logrado na sua concepção de narrativa. É o que acontece com Machado de Assis diante do romance de Eça

de Queirós. A linguagem de Eça o encantou, mas... incorporava elementos marginalizados pela moral em que se escudava para subir na sociedade. Por isso pôde dizer, a respeito de **O crime do padre Amaro**, que houve "calculado cinismo" e, a respeito de **O primo Basílio**, que "Luísa é um caráter negativo:

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa: não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência (p.159).

Mais adiante dirá que "essa ligação de algumas semanas, que é o fato inicial e essencial da ação, não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar" (p.160). Ao ler que Luísa, para fugir com o primo, põe na mala um retrato do marido, Machado comenta: "Ignoro inteiramente a razão fisiológica ou psicológica desta preocupação de ternura conjugal: deve haver alguma" (p.161). E aprenderá com Eça esta técnica de cinismo que aplicará em várias situações do seu **Brás Cubas**. Mas quando está ainda pensando como crítico moralista romântico e não como romancista de seu tempo, pós-alencariana e no momento da "vanguarda" realista, o que Machado exige é a figura moral de Luísa. Ele não é capaz de ver o romance em si, como objeto estético e como um universo ficcional independente, ele quer por força vê-lo como fonte de "algum ensinamento", como formador de personalidades, sobretudo femininas. Como todo moralista platônico, ele acreditava que na república das letras o romance possuía mesmo a sua função pedagógica.

A partir daí passa ao "mais grave, ao gravíssimo", à "vozão sensual", ao "espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas", aos "trejeitos da concupiscência", às "cenas repugnantes do **Paraíso**", isto é, ao local de encontro dos amantes em **O primo Basílio**, algo assim como irá fazer dois anos depois, arranjando também uma casinha no recanto da Gamboa para os encontros de Virgília e Brás Cubas que encontram ali o seu **paraíso**:

A casa resgatava-me tudo; o mundo vulgar terminaria à porta; - dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, nosso, somente nosso, sem leis, sem instituições, sem baronesas, sem olheiros, sem escutas, - um só mundo, um só casal, uma só vida, uma só vontade, uma só afeição, - a unidade moral de todas as cousas pela exclusão das que me eram contrárias (Cap. LXVII de **Brás Cubas**).

Assim, quando escreve que se "a doutrina do Sr. Eça de Queirós fosse verdadeira, ainda assim cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas", quando, repetindo Zola, diz que "o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato" e que se Eça de Queirós escrever outros livros como **O primo Basílio**, a "arte pura", a arte sem o excessivo, o tedioso e o obsceno (expressões do autor) voltará a ser romântica e o realismo morrerá "estrangulado no berço".

Não é, portanto, arriscado afirmar que foi Eça de Queirós, com os seus romances lidos e criticados por Machado de Assis, que deu o grande empurrão para que o nosso escritor pudesse pôr em práticas as sugestões técnicas bebidas em Laurence Sterne e chegasse às **Memórias póstumas de Brás Cubas**, único romance de Machado de Assis onde o adultério aparece no nível da história, o único em que desenvolveu ao máximo a sua competência linguístico-literária, exibiu em alta qualidade o seu virtuosismo estilístico e onde mais ousou em matéria de construção da narrativa, no que, sem dúvida, se tornou precursor de algumas das modificações por que passará a narrativa no século XX. Narrando em primeira pessoa, mas através de um morto (o que tem lá as suas semelhanças com o narrador de **D. Casmurro**, que narra depois de velho), Machado de Assis se vale da possível pecha de inverossimilhança para resguardar, primeiro, o autor/escritor, depois e em última instância, o próprio homem Joaquim Maria Machado de Assis que se colocava a salvo perante a sociedade brasileira que ele ia gradativamente conquistando.

Pode-se dizer assim, para concluir, que o romancista Machado de Assis, iniciando a sua formação literária dentro da moral romântica e escrevendo os seus primeiros romances na década de 1870, a partir dos trinta e três anos, checou-se inicialmente com a visão do realismo europeu, mas soube retirar dele a audácia de alguns temas e técnicas que desenvolveu a partir de **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Desenvolveu não é bem o termo, pois, a partir desse romance, começa a voltar às técnicas da narrativa tradicional, apesar do grande empenho em que pôs toda a sua vida, o **Memorial de Aires**, onde se fragmenta novamente a narrativa.

Além disso, Machado procurou resolver o seu conflito com o amoralismo realista fundando na linguagem a sua concepção literária

ria e conciliando no virtuosismo de sua estilística o sentido elevado da literatura com os problemas sociais de sua vida e de sua época. Para isso elaborou, de maneira fragmentária e pontilística, a sua concepção de romance, expressa todavia de maneira descontínua e diversificada em tudo que escreveu. Uma concepção que é na verdade simétrica à sua prática de dizer e não dizer, fazendo da dissimulação e do ambíguo os fundamentos de sua originalidade e, repitamo-lo, a conspiração de sua posteridade.

#### NOTA

Este trabalho teve de ser interrompido aqui. No seu todo, examina também os prefácios que Machado de Assis escreveu para os seus próprios romances, verifica as observações de ordem teórica sobre romance colhidas nas crônicas e na correspondência e, o que é realmente fascinante, as metáforas e referências metalinguísticas ao longo dos seus nove romances, como as do Cap. II de **Ressurreição**, onde se lê que "O amor para mim é o idílio curto de um semestre, um curto episódio sem chamas nem lágrimas", "que a nossa afeição era um capítulo curto" e mais adiante: "Acabei o capítulo; Cecília está livre", percebendo-se que a palavra romance que aí aparece aponta ao mesmo tempo para os sentidos real e metafórico.

