

UM AVANÇO LITERÁRIO*

ROBERTO SCHWARZ

Universidade Estadual de Campinas

O assunto desta palestra será a invenção de uma forma literária – na verdade, a invenção de um procedimento narrativo – que transformou o caráter provinciano e convencional da obra inicial de Machado de Assis numa ficção de categoria internacional. Geralmente esse salto é explicado em termos biográficos e psicológicos. Os críticos dizem que aos quarenta anos Machado desistiu de suas ilusões anteriores, mudou de romântico para realista, chegou perto de perder a visão etc. As explicações não acertam no alvo, pois é possível abandonar ilusões, adotar uma nova escola literária ou contrair uma doença sem se tornar um grande escritor. Entretanto, se acompanharmos a mudança em termos da própria forma literária, o argumento se move imediatamente para um plano diferente e mais significativo. O novo mecanismo narrativo de Machado aparecerá como uma solução estética para problemas objetivos e preexistentes: problemas não apenas da ficção de sua primeira fase, mas do romance brasileiro como um todo, assim como da cultura brasileira em sentido amplo, e, quem sabe, das ex-colônias em geral.

Os manuais de literatura geralmente classificam Machado de Assis como um escritor realista. Ele vem depois dos românticos, cujas ilusões desfaz metodicamente, e antes dos naturalistas, cujo materialismo pesado lhe parece um equívoco artístico. Todavia, nem tudo que se situa entre o romantismo e o naturalismo é realista e a classificação se presta a objeções por todos os lados. A prosa narrativa de Machado, um pouco arcaizante, deve muito à tendência digressiva e à retórica cômica do século XVIII inglês e francês. Nada podia estar mais distante do ideal realista da escrita objetiva, ditada unicamente pelo assunto. Por outro lado, sua indagação pouco convencional dos motivos, próxima da filosofia do inconsciente, não está atrasada, mas adiantada em relação ao seu tempo. Ela ensaia um tipo de materialismo que ultrapassa tanto o realismo quanto o naturalismo e se aproxima de Freud e das experiências do século XX. É divertido perceber como Machado se afastava ostensivamente da preferência naturalista pelos lados mais baixos da vida

* Exposição feita no colóquio sobre o romance realista, “The persistence of realism”, organizado por Franco Moretti na Universidade de Stanford em 2003. A tradução do inglês foi feita por Marcos Soares, a quem agradeço.

para avançar na mesma direção, substituindo a servidão da fisiologia e do clima, do temperamento e da hereditariedade, pelas servidões igualmente humilhantes da própria consciência em sociedade. Há uma rivalidade explícita entre Machado e os naturalistas, na qual estes últimos, a despeito do tema escabroso, soam comparativamente ingênuos e exibicionistas. Em resumo, se nos ativermos aos modelos estabelecidos, parecerá mais razoável chamar Machado de antirrealista. Entretanto, se pensarmos no espírito peculiar do realismo, na sua ênfase na análise da sociedade contemporânea em movimento, podemos, de fato, considerá-lo um grande realista. Para efeitos de precisão e complexidade, digamos então que ele é um realista que trabalha ostensivamente com procedimentos antirrealistas. Devemos, é claro, nos perguntar por quê. Meu argumento é que esse paradoxo, a falta de correspondência e mesmo a dissonância entre os mecanismos artísticos canônicos – isto é, consagrados na Europa – e a matéria da vida que eles devem expressar têm a ver com outra questão, a saber: como fica o realismo num país periférico, onde as sequências da história social e literária europeia não se aplicam e parecem perder sua necessidade interna? Para falar de modo mais geral, o que acontece com as formas modernas em lugares que não possuem as condições sociais que estavam nas origens dessas formas e que elas de certa maneira têm como pressuposto?

Por trás dessa questão está a ideia de que as formas literárias não significam o mesmo no centro e na periferia do mundo. Há também a sugestão de uma diferença temporal, que se expande no espaço: formas artísticas que já estão mortas no centro podem continuar vivas na periferia, para mal ou para bem. As avaliações da diferença variam segundo o ponto de vista: elas podem ser contrárias à inovação, em defesa de modos mais antigos de vida, com mais cor e significado, como podem se opor ao atraso, que se atém a formas pitorescas e desgastadas, incapazes de capturar o espírito do tempo. São os paradoxos do progresso. Bertolt Brecht, que não queria ficar atrás de seu tempo, achava que o realismo estava morto a não ser que fosse atualizado. Segundo a sua explicação famosa, não adianta o escritor realista sentar-se à porta das indústrias Krupp e observar os trabalhadores chegando de manhã. Noutras palavras, uma vez que a realidade tenha sido absorvida pelas funções econômicas, que são abstratas, ela não pode mais ser apreendida no rosto das pessoas. Nesse sentido, olhar para a vida numa ex-colônia, com as suas divisões ostensivas, pode ser mais compensador, embora tenhamos que suspeitar também dessa concretude, pois as abstrações do mercado mundial estão à espreita e a cada momento desmentem a evidência da percepção.

Seja como for, o campo estético e social que estamos considerando aqui é internacional, com relações muito desequilibradas, que afetam a posição das formas artísticas. Estas parecem sensíveis às circunstâncias, mesmo às de natureza não estética, embora não de modo previsível. As relações portanto devem ser estabelecidas caso a caso. De fato, se olharmos nosso problema de mais perto, podemos pensar que a própria questão do realismo literário não deveria ser respondida diretamente, com referência apenas à forma em si e sem referência a obras individuais e a suas qualidades. Como todos sabem, hoje em dia o padrão externo do realismo

está em toda parte, em países ricos e pobres, nas telenovelas, em romances de segunda categoria, nos filmes, na publicidade etc. Porém, trata-se de uma versão rebaixada, na qual sua antiga complexidade e credibilidade se degradam na repetição e nas simplicidades morais do melodrama e da persuasão comercial. O que parece ter desaparecido, como os escritores modernistas apontaram corretamente há cem anos, é sua capacidade de apreender o que é novo. Ou, invertendo os termos, o que parece ter desaparecido é o tipo de sociedade e dinâmica social à qual o realismo se referia. Como parte dessa mudança, mais tarde certos críticos passaram a negar que esse tipo de apreensão tivesse existido e mesmo que ele tivesse constituído um objetivo artístico. De qualquer modo, digamos que a questão do realismo deve ser respondida nos termos de sua presença bem sucedida em romances individuais, onde um conjunto de estratégias realistas (ou antirrealistas) e um impulso realista amplo permitiram a apreensão de algo que vale a pena apreender e que não é óbvio.

Todavia, como sugeri anteriormente, há um lado mais específico e menos conhecido de nosso problema. Ao menos para o Brasil, a boa história literária mostrou que a ex-colônia, agora um país livre, com uma morfologia peculiar e indefensável, incumbia as escolas artísticas europeias com novas tarefas que até certo ponto as modificavam. Isso não era intencional, muito pelo contrário. Algumas dessas mudanças foram cuidadosamente estudadas num livro clássico de Antonio Candido chamado *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos 1750-1880*.

Um resumo breve e parcial diria mais ou menos o seguinte. O primeiro desses momentos formativos era de estilo neoclássico e pertencia aos últimos cinquenta anos do período colonial. O segundo, de estilo romântico, pertencia aos primeiros cinquenta anos da nação livre – a independência sendo de 1822. A historiografia corrente, nacionalista desde o berço, mantinha que o neoclassicismo, com seus pastores convencionais e seu espírito universalista, representava a alienação imposta pela metrópole à colônia. Já o romantismo, com sua cor local e seus indígenas cavalheirescos, representaria uma atitude autônoma. Antonio Candido, que não escrevia como um nacionalista, mas como um socialista que estudava a formação de uma literatura nacional, defendia uma outra visão. A tese de seu livro é que a despeito de fortes contrastes artísticos e intelectuais esses dois longos momentos estiveram sob o domínio do processo da Independência, que lhes forneceu parte dos objetivos, unificando-os até certo ponto. Como consequência, temos um quadro totalmente diferente, muito mais interessante, onde se pode sentir a tração da história mundial e de suas diferenciações. Pastores e ninfas passam a ser vistos sob a égide do iluminismo, com seu sentimento da razão, do espírito público e das tarefas educacionais e administrativas, sem falar no interesse esclarecido e na aspiração ao autogoverno – os quais adquirem coloração anticolonial e levam às primeiras conspirações em favor da independência nacional. Até a convenção arcádica da rusticidade adquire novo significado ao se fundir sutilmente à paisagem local e permitir o surgimento de um sentimento histórico específico, diferenciado, de lealdade dupla: o poeta apega-se ao atraso rústico e anônimo de sua

terra natal, assim como às ilustres paisagens bucólicas da mitologia clássica, numa combinação profunda que desequilibra a sua alma. Paradoxalmente, um conjunto universalista, atemporal e fantasioso de convenções literárias – o arcadismo – facultava a apresentação de uma situação histórica específica e substancial, que é poética a seu modo, além de estar livre das amarras do localismo exótico. Um deslocamento análogo é válido para o romantismo. As tarefas de construção nacional, aliadas à proximidade que o reduzido número de pessoas cultas tinha com o poder, empurravam os românticos a uma atitude administrativa e a uma linguagem responsável, pouco subjetiva e com fortes laços de continuidade neoclássicos. Por sua vez, as ostentações do localismo, que também eram românticas, possivelmente refletissem certo grau de submissão às expectativas européias em relação aos países exóticos, o exato oposto do que pretendiam. Há uma ironia objetiva e uma originalidade inesperada nessas viravoltas, que são muito características e sobre as quais vale a pena pensar.

Em resumo, a descoberta – pois tratava-se de uma descoberta – do impulso unificador e modificador que a independência nacional exerceu sobre duas escolas literárias sucessivas e opostas estabelecia um objeto histórico novo. A formação de uma literatura nacional, ou melhor, de um sistema literário nacional, como parte da descolonização, era concebida como um processo relativamente breve e deliberado, com sua lógica, seus objetivos e sua comédia, que escapam à apresentação cronológica e à história literária convencional. O estágio formativo chega ao final quando as principais formas do ocidente atual tiverem sido assimiladas e o todo da sociedade, bem como das regiões do país, estiver transposto para a literatura. Isso deveria permitir – e de fato permitiu – um tipo de vida orgânica da imaginação, capaz de autorreferencialidade e de certo grau de autonomia. O valor dessa perspectiva internamente fundada e menos passiva no confronto com a experiência contemporânea como um todo é autoevidente e vai além da literatura.

Tudo isso pode soar formalista e programático, mas provou ser incrivelmente exato. Os resultados eram novos e davam visibilidade intelectual a realidades até então desconhecidas de nossa vida cultural. Dois exemplos bastarão. Dessa perspectiva, a sequência de universalismo neoclássico e localismo romântico, um padrão bem conhecido da história cultural europeia, se prova funcional para as exigências objetivas de uma ex-colônia e da nação recém-nascida. As exigências, contudo, pertencem a um campo de forças de nova ordem, que não pode ser subsumido àquela mesma sequência de estilos culturais. De maneira inesperada, *universalismo* e *localismo* correspondem à dupla necessidade de nossa franja de homens e mulheres educados a) de participar como iguais e como cidadãos capazes da vida civilizada do ocidente, escapando ao confinamento colonial, e b) de representar um papel diferenciado no concerto das nações, com identidade própria. Assim, a alternância entre o universal e o local será uma lei de movimento permanente da vida cultural do país, até os nossos dias, independentemente de sua primeira aparição sob o signo do embate entre o neoclassicismo e o romantismo. Outro exemplo de uma originalidade imprevista: o jovem país propunha a seus homens e mulheres cultos a incumbência patriótica de lhe fornecer o

quanto antes o equipamento civilizado que lhe faltava, de museus a teorias filosóficas, das novas modas às últimas formas literárias. Como Antonio Candido apontou, isso significava um tipo peculiar de engajamento dos intelectuais, de quem se exigia uma cota de participação na construção – mais do que na crítica – da cultura nacional. Essa relação especial permitiria, por exemplo, que um estudante se sentisse altivo como um patriota em missão ao escrever um soneto parnasiano.

Na época de sua publicação em 1959, a *Formação da literatura brasileira* era uma contrapartida materialista de *A literatura no Brasil*, um projeto coletivo organizado por Afrânio Coutinho, crítico que buscou inspiração na *Literary Theory* de Wellek e Warren. Coutinho orgulhava-se de ser científico, o que para ele significava que suas categorias de periodização eram exclusivamente literárias, ou seja, exclusivamente estilísticas, tomadas num espírito universalista, sem o influxo das circunstâncias históricas. Em outras palavras, o barroco deve ser o barroco não importa onde, o neoclássico, neoclássico, o romântico, romântico etc., nessa ordem e em quaisquer condições. A inadequação parece evidente, mas se torna ainda mais interessante quando relacionada a países que foram colônias, onde a diferença entre o centro e a periferia era e continua sendo um processo vivo, ou, olhando de outro ângulo, onde as dificuldades ou a impossibilidade de repetir o desenvolvimento dos países centrais é a principal experiência social, econômica e cultural. Buscando achar o aspecto positivo dessas relações, um fino crítico do cinema brasileiro falou de “nossa incapacidade criativa de copiar”. Hoje, aquele mesmo programa de periodizações estilísticas estanques está ressurgindo, agora sob a bandeira de Foucault e de suas *épistémés* sucessivas e autônomas que não se comunicam entre si.

De outro lado, a *Formação da literatura brasileira* representava também uma alternativa ao marxismo vulgar, a cujo esquematismo doutrinário opunha a descoberta de uma tendência concreta. A tarefa patriótica de incorporar os elementos básicos da civilização europeia, de colocar-se em dia com os novos desenvolvimentos no estrangeiro, de dar ao país tudo aquilo que lhe faltava, constituía uma ideologia poderosa, que tinha a ver com as enormes deficiências da ex-colônia no momento em que esta entrava para o contexto das nações modernas. Essas tarefas existiam e exerciam sua autoridade e atração, além de darem certa legitimidade às elites, que se sentiam como uma força civilizadora – a missão nacional de que falávamos há pouco. Ocorre que essas incumbências, sem dúvida objetivas, não figuravam e não figuram no léxico marxista corrente, que se referia apenas ao imperialismo e às relações de classe internas. O desejo de participar dos novos desenvolvimentos do mundo, um apetite histórico decisivo, era ou ignorado ou visto com suspeita pelo nacionalismo, permanecendo, portanto, um ponto cego no plano conceitual.

Como essas diferenças mostram, não havia como escapar aos termos que os desenvolvimentos europeus impunham, mas tampouco era possível estar à sua altura. No caso, as deficiências que resultavam não eram apenas uma esquisitice local, mas a revelação – uma vez que fossem bem consideradas – do desequilíbrio

fatal e muitas vezes grotesco do todo do processo histórico, centro e periferia tomados conjuntamente.

Voltando ao realismo, qual o seu funcionamento nessas condições? Tino para os fatos e consciência crítica das circunstâncias são da sua essência. Para olhos brasileiros, porém, em meados do século XIX, ou talvez para olhos periféricos em geral, o romance realista era também uma outra coisa: era um novo desenvolvimento europeu, de grande prestígio. O realismo tinha que ser incorporado para que a nação estivesse a par da modernidade. Digamos, então, como uma suposição, que em países periféricos o realismo era tanto uma abordagem crítica da realidade moderna quanto uma moda, uma indicação desvanecedora de participação na modernidade em seu aspecto mais avançado e culto. Os dois aspectos podiam andar separados e não tinham o mesmo peso. Para ser efetivo como sinal de atualização, o que a princípio pode ter sido o aspecto decisivo, era suficiente que a abordagem crítica posasse como tal, com certo grau de indiferença em relação às próprias circunstâncias. De outro lado, podemos dizer que tino para os fatos e consciência crítica são noções menos óbvias ou simples do que pensamos, pois os fatos e as circunstâncias que contam não estão fixados de antemão, e podem variar de sociedade para sociedade. Com efeito, a oposição entre o centro e a periferia do capitalismo não teria substância se isso não fosse assim. A história literária pode ser instrutiva nesse ponto.

O primeiro escritor brasileiro que flertou seriamente com o realismo foi José de Alencar, que era leitor de Balzac. Sua melhor obra nessa veia foi um romance chamado *Senhora* (1872). Os principais personagens, o tipo de conflito e enredo, assim como a atmosfera são importações balzaquianas diretas e indiretas. Já o elenco de personagens e os motivos secundários vêm da crônica romântica do cotidiano urbano, com sua ênfase na cor, no tom e nos usos locais – um empréstimo tão estrangeiro quanto Balzac, embora mais antigo, que o tempo e o hábito haviam naturalizado. Como meu propósito é apresentar um problema e não o romance de Alencar, serei completamente esquemático.

No centro da história está uma jovem beldade que, depois de ter sido pobre, herdou uma fortuna. Agora, além de ser rica, ela não se conforma com a subserviência causada por sua riqueza, especialmente entre os jovens da moda que esperam casar-se com ela. Esse grupo inclui um *dandy* sem tostão, que a havia abandonado quando ela era pobre, mas que ela ainda ama mesmo assim. Para punir a todos – a si mesma, ao jovem amado e a toda a sociedade – pela imoralidade do dinheiro, ela planeja um modo de atrair o *dandy* a um casamento às escuras, em troca da soma de que ele precisa desesperadamente. Ele está até o pescoço em dívidas e além de tudo tem que arrumar um dote para a jovem irmã, que sem isso não teria a chance de um casamento decente. Assim, o moço caminha direto para a armadilha. Chegada a hora nupcial, ele descobre que não apenas tem a quantia de que precisa, mas também a mulher que ama. Nesse momento a sua nova esposa lhe apresenta um contrato, que explica os termos segundo os quais ele se vendeu. A humilhação é completa. No próximo movimento, por despiques ou por honradez comercial, o novo marido decide comportar-se estritamente

como uma propriedade da mulher, sem vontade própria, até que a falta de humanidade da situação se torne insuportável para ela também, forçando-a a convidá-lo de volta para a vida conjugal feliz e cheia de amor. O romance é dividido em quatro partes, com os títulos “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate”, para assim denunciar a precedência implacável das razões econômicas sobre os sentimentos humanos. A coisa toda é um pouco infantil, mas realizada com inteligência e numa prosa vivaz. Para nossos propósitos, os pontos principais são os seguintes.

Um *problema* contemporâneo, notório e geral – amor, vocação ou dever *versus* interesse – é levado a extremos dramáticos e formulações exacerbadas, não importa a que preço, por personagens que fazem dele uma questão de vida ou morte. Esse procedimento, um tipo de artifício que está a meio caminho entre conteúdo e forma e que tem consequências literárias fortes, vem de Balzac. Ele postula a sociedade moderna, pautada pelo dinheiro, pela generalidade das questões e por um individualismo sem fronteiras, tal como apenas a Revolução Francesa poderia ter criado. Pois bem, o que acontece quando um tal princípio formal é adotado num país periférico e preenchido com os assuntos locais sem os quais o realismo não é realismo?

No romance de Alencar, os jovens da moda que ocupam o centro da cena se comportam no rigor da fórmula balzaquiana, enquanto as personagens secundárias, imitadas do cotidiano ou adaptadas de narrativas correntes na imprensa, numa veia que combina o local e o cômico, vivem num tom muito mais solto e miúdo. Elas pertencem ao mundo das relações clientelistas, ao mundo do paternalismo, onde o amor não é absoluto, o dinheiro não é prostituído, mesmo que seja escasso, e o indivíduo deve respeitar os muitos laços que o amarram. Em outras palavras, a substância e a forma do conflito central parecem distantes da conduta das personagens secundárias, que não obstante devem garantir a cor local do livro e sugerir o tom geral da sociedade. Um dos grandes efeitos do romance de Balzac – a unidade substancial entre o conflito central e as anedotas secundárias – não é alcançado.

Como entender essa falha relativa de *Senhora*? Por que é que um conflito moderno a Balzac não se adapta bem às personagens que carregam o tom local? Qual é o conteúdo dessa dissonância? A resposta deve ser procurada na história. A independência do Brasil foi um processo de modernização conservadora, que não levou à re-estruturação da sociedade anterior. A herança colonial da grande propriedade, da escravidão, do tráfico de escravos, da família extensa, de seus agregados e do clientelismo persistiu praticamente intacta. Digamos que a inserção do Brasil no mundo moderno procedeu através da confirmação do antigo regime colonial, e não de sua superação. Isso levou a um tipo desconcertante de progresso, que reproduzia as desigualdades anteriores, pré-modernas, em estágios cada vez mais novos, sem nunca dissolvê-las. Pode-se sustentar que esse padrão é uma chave das peculiaridades da cultura brasileira, com sua queda tanto pelo modernismo mais radical quanto pelas infindáveis acomodações. O que se deve pensar dessa estranha falta de tensão entre o ultramoderno e o indefensável

pré-moderno? Esses termos tanto constroem um contraste forte como andam de mãos dadas, formando um emblema nacional colorido e amável de desenvolvimento desigual. Em outras palavras, o motor interno da modernização parece estar falhando.

Uma leitura atenta do romance de Alencar pode revelar algo dessas semioposições. Como críticos, podemos observar que a cor local e as relações paternalistas, tendo papel secundário na composição, carregam no entanto um forte acento de realidade, forte o suficiente para desmentir o comportamento individualista enfático dos protagonistas centrais, a que supostamente caberia dar o tom moderno e “realista”. Essa reversão não se deve ao antagonismo entre personagens periféricas e principais, que não se confrontam num embate, mas à evidência de que o antagonismo é tolo; o ímpeto realista dos heróis e do narrador tem algo de adesão juvenil às novidades recentes do ultramar, mais do lado da autocongratulação e da veleidade mundana do que da crítica. Dito isso, também é verdade que essas inadequações involuntárias de tom e proporção são altamente características, uma expressão reveladora do desejo de estar na moda sem renunciar às relações básicas da sociedade local, que são menos que modernas. Com o rearranjo artístico apropriado, que será a especialidade de Machado, esse desajuste histórico bem fundado no real poderá se tornar matéria de grande literatura, capaz da consciência das circunstâncias que o realismo exige.

Dez anos mais jovem, Machado de Assis se deu conta do que era frágil e irreal no realismo de Alencar. Seus primeiros romances invertem as prioridades e proporções estabelecidas por seu predecessor. As relações de clientelismo, com seu conjunto peculiar de impasses e meandros, ligados à fidelidade pessoal e à dívida moral ou à humilhação, sobem ao primeiro plano, enquanto os debates da moda sobre o individualismo são reduzidos ao mínimo, funcionando como sinais convencionais da modernidade, junto com charutos, coletes, bengalas, saber tocar piano e falar francês. O que era cor local vem ao centro como problema, e o que tinha sido o problema torna-se sinal externo dos tempos.

Assim, as prioridades foram realinhadas, abrindo caminho para uma análise penetrante da autoridade paternalista e da dependência pessoal, assim como das contradições correspondentes. Nos romances da primeira fase de Machado, uma jovem pobre, bonita e valorosa, que era vítima daquelas contradições, tentava contornar a mentalidade imprevisível das pessoas de posse. Em algum momento crucial, essas últimas se revelavam arbitrárias e autoritárias. A luta da dependente pela aceitação e dignidade, ou contra a humilhação, era travada num espírito que diferia de romance para romance. O caráter da heroína uma vez era franco, outra, cínico, depois, cristão e, enfim, severo, despido de ilusões, numa tentativa de testar todas as respostas possíveis diante da autoridade irracional daqueles no comando. A conclusão final, após uma análise sistemática do campo, dizia que o centro do problema não era de psicologia, mas de classe. O nó da questão não residia no caráter volúvel dos patriarcas, ou das matriarcas, mas em seu papel *social* duplo e mudadiço: por um lado, eram homens e mulheres de posse, *figuras da propriedade privada*; por outro, chefes ou herdeiros de certo tipo brasileiro de

família extensa, a quem os dependentes – assim como os escravos – deviam obediência e fidelidade. Como esses papéis se alternavam de acordo com a conveniência momentânea dos ricos, num vaivém dos mais peculiares, os dependentes ficavam aturdidos. Do ponto de vista destes, não havia como prever se estavam prestando seu respeito filial a) a um padrinho ou protetor generoso, numa relação de reciprocidade; b) a uma figura de autoridade, que os brutalizaria; ou c) a uma pessoa de posses moderna, a quem eles seriam completamente indiferentes e que os trataria como estranhos. Em outras palavras, o paternalismo podia ser humano e esclarecido, assim como violento e obscurantista, tratando os pobres como ralé colonial, não muito diferente dos escravos, ou poderia também escolher o caminho moderno, esquecendo o papel paternal e considerando que seus dependentes eram pessoas livres, por conta própria, a quem nada se devia. O grau de incerteza é extremo, para não dizer insuportável, e bem fundado na estrutura social do país. A molécula social composta pela propriedade, pela escravidão e pelos dependentes pobres e sem direitos tinha sua própria lógica, em dissonância com as coordenadas liberais que o país adotava oficialmente. Esses resultados literários são consideráveis, muito mais representativos e substanciais que a seriedade frívola com que Alencar encenava chavões liberais. Ainda assim, ninguém há de dizer que esses primeiros romances são grande literatura. Havia um preço grande a pagar pela inteligência artística que ensinou Machado a se concentrar no mundo do paternalismo, como sendo o mais real, e a confinar os novos problemas europeus à periferia da ação. Como consequência fatal, seus primeiros romances não pertencem ao presente do mundo. Eles representam um progresso artístico inegável em termos do realismo local, mas se não fosse pelo trabalho ulterior de Machado, que trouxe uma solução completamente diferente ao assunto, eles mal mereceriam ser lidos hoje.

Em 1880, Machado publicou *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o primeiro romance brasileiro de qualidade internacional. As memórias são póstumas em sentido literal, pois são apresentadas como se fossem remetidas do além, por um “defunto autor”, com uma franqueza que só a morte permite. Num exame mais detido, a distância criada pela morte se torna um recurso sardônico, que permite ao narrador uma exposição espetacularmente desavergonhada dos motivos mais mesquinhos dos vivos – às custas do leitor. Todas as esferas da vida passíveis de inicial maiúscula são sujeitas a rebaixamento, do Amor à Política, à Poesia, à Filosofia, à Ciência e à Livre-Iniciativa. As piadas cadavéricas sobre cada um desses assuntos criam um cenário metafísico por onde desfilam as fragilidades humanas e suas alegorias. Dito isso, o narrador é certamente menos um defunto que um tipo social e nacional: suas memórias o mostram como um *fainéant* endinheirado, mergulhado até o pescoço na escravidão e no clientelismo, assim como nas pretensões de modernidade. A partir do momento em que essas dimensões realistas do defunto são descobertas e recebem a atenção que merecem, elas desautorizam a situação de além-túmulo, que se revela um artifício claro e ultrajante do privilégio de classe. Assim, o vácuo impressionante em que acaba o romance tem mais a ver com as circunstâncias brasileiras do que com a metafísica. Por trás da imitação

da Condição Humana está o Nada por assim dizer concreto da experiência de uma classe dirigente.

Quais foram as mudanças entre este romance e os anteriores? Para ser conciso, o toque de gênio consistiu em mudar o ponto de vista narrativo para a posição da classe alta. Até aquele momento, os romances de Machado haviam sido contados por um narrador convencional, que adotava o prisma dos socialmente dependentes e de sua situação de classe precária. Concomitantemente, esse narrador se incomodava com o comportamento arbitrário e não confiável das pessoas de posses, de quem toda a situação dependia. O objetivo era encontrar os termos e modos através dos quais os dependentes pudessem persuadir seus superiores a se comportar de maneira civilizada, para fazer da sociedade um lugar mais justo e aceitável para todos. Entretanto, em algum ponto, tendo decidido que essa tarefa era impossível – um julgamento histórico importante –, Machado abandonou a fórmula de seus romances anteriores. A solução que ele inventou e pôs em seu lugar era inesperada e extraordinária. Em vez de tomar o partido dos fracos, cujas solicitações não levavam a nada, ele inventou um narrador que não apenas apoiava a injustiça social e seus beneficiários, mas também celebrava ostensivamente o fato de pertencer a seu grupo. Por mais odioso que possa parecer, esse movimento de vira-casaca tinha um caráter literariamente ambicioso e produtivo. Tratava-se de um movimento de grande maestria artística, cujo alvo era a exposição completa e íntima do próprio ponto de vista adotado. Ao invés de lamentar a volubilidade de nossa elite liberal, escravista e paternalista, Machado optou por imitá-la na primeira pessoa do singular, para fornecer ilustrações pseudoespontâneas, em grande número e de qualidade imbatível, de todas as contravenções de que os dependentes poderiam acusá-la, se estivessem na posição de poder fazê-lo. Esse narrador, o próprio Brás Cubas, era programado para encenar em seu grau mais virulento e oportunista as idas e vindas entre o envolvimento paternalista e a indiferença burguesa, ou, de modo análogo, entre um liberalismo ilustrado e cheio de boas intenções e a autoridade aviltante e sem limites de um chefe de clientela ou de um dono de escravos – as mesmas oscilações que constituíam o martírio da classe dependente. Após terem sido o conteúdo e o problema dos romances iniciais, essas variações, com seu incrível conteúdo de classe, tornam-se a sua forma, o ritmo interno da narrativa. Para aumentar o alcance desse vaivém e torná-lo universal em sentido próprio, Machado deu a seu narrador uma cultura e um domínio dos meios retóricos de abrangência enciclopédica, para submeter uma espécie de pseudossíntese da tradição ocidental ao espelho das relações de classe brasileiras. Não apenas os pobres, mas também o ocidente – pode-se dizer – iriam sentir e saber o que é esse tipo de poder. Se fôssemos extrair a máxima artística desse movimento, poderíamos dizer que o procedimento consistia em juntar-se o narrador à classe dominante no que ela tem de mais autocomplacente, como que para elogiá-la, mas na verdade para exibi-la sem disfarces, no que tem de mais inaceitável.

Digamos então que em comparação com *Alencar* o jovem Machado estava certo quando dava prioridade às antiquadas questões domésticas do paternalismo,

em detrimento das questões novíssimas e candentes do liberalismo romântico e de seu entorno modernizante. A grande mudança viria mais tarde, quando Machado retomou em grande escala essa mesma atmosfera de individualismo e civilização moderna – as teorias filosóficas recentes, a invenção de medicamentos lucrativos, os debates parlamentares, a especulação financeira etc. etc. etc. –, mas agora através das palavras e dos feitos do seu novo narrador de classe dominante, que não tinha medo de submeter o mundo inteiro, e, com ele, a modernidade, às conveniências ou inconveniências imediatas de sua indefensável posição de classe.

Esse narrador é uma invenção inovadora. Em termos técnicos, ele depende de um pastiche da volubilidade narrativa cultivada na prosa do século XVIII. Como é sabido, no prefácio às *Memórias póstumas* Machado apontou para Sterne e Xavier de Maistre como seus modelos retóricos. Poderia também ter mencionado Diderot, especialmente *Jacques le fataliste*. Entretanto, é claro que nem sempre a imitação de escritores excelentes de um século anterior produz grande literatura. O importante no caso é que Machado, numa estratégia de inteligência artística estupenda, adaptou a pesquisa da espontaneidade humana, levada a efeito no século XVIII, à sua própria pesquisa, no século XIX, sobre a irresponsabilidade e a autoindulgência permitidas às elites brasileiras pela escravidão – pela escravidão e pelo conjunto correspondente de relações mais ou menos forçadas de sujeição pessoal. Assim, Machado fez que as afrontas meio jocosas do narrador não confiável do século XVIII fossem refuncionalizadas pela realidade mais dura e extracanjônica das relações de classe do século XIX numa ex-colônia. Uma combinação dissonante, muito reveladora em si mesma, que aponta para as falências de uma história *nacional* fora da norma, que fica aquém dos ideais contemporâneos de progresso, assim como, mais profundamente, para as falências desses mesmos ideais de progresso, que se prestam tão facilmente a esse tipo de arranjo.

A roupagem literária é algo antiquada, um caso excêntrico e meio esnobe de cultura livresca, ostensivamente afastada da realidade moderna; não obstante, em veia sarcástica, ela se adapta bem a uma forma brutal de sociedade de classes contemporânea, análoga àquelas com as quais o realismo do século XIX lidava. Uma mudança semelhante de século e tempera aguarda o narrador, uma vez que o consideremos uma personagem entre as demais. À primeira vista ele se parece com prazer na ostentação literária, compondo um cavalheiro antiquado e ilustrado, sempre com uma boa citação à mão, seja Agostinho, Shakespeare, a Bíblia, Erasmo, Pascal ou outras sumidades. Porém, olhando mais de perto, o mundo da opressão semicolonial que ele nos faz ver, do qual ele é um sócio bem-posto e sem remorsos, altera em sentido profundo a sua exibição de civilidade. A conversa culta se torna funcional para a persistência de formas sociais que o tempo tornara inadmissíveis, produzindo um resultado mais moderno que os modernos, do tipo que o realismo deve buscar.

Em outras palavras, o narrador não confiável de Machado possui uma substância de classe própria ao século XIX, que constitui seu segredo. Brás Cubas é um tipo social, tão parcial e localizado quanto suas personagens, cujo mundo ele

habita. Consequentemente, suas fintas narrativas no essencial escapam ao repertório humanista e pré-moderno da retórica ficcional, onde, entretanto, elas foram colhidas. As manobras respondem e devem a profundidade à sua posição social privilegiada numa sociedade específica, a qual por sua vez é um setor moralmente condenado do mundo contemporâneo. As viravoltas narrativas de um civilizadoíssimo senhor de escravos do século XIX não são iguais às de qualquer outro sujeito. Não são meras variações de uma tradição clássica, na qual os autores provocam seus leitores, a cuja custa se riem, mas a dramatização indireta de um aspecto real e inconfessável da história moderna. Nesse caso, os procedimentos narrativos são despídos de sua inocência e neutralidade, desautorizando a ideia de uma função narrativa abstrata que flutua acima do tempo histórico. O que temos aqui não é apenas a consciência genérica do jogo literário, mas algo muito mais radical, original e afrontoso: uma narrativa que opera em nível ultraconsciente e artístico e que não obstante constrói o mundo de acordo com interesses particularistas e inaceitáveis, os quais temos que encarar se quisermos entender o que está acontecendo. Não consigo pensar num escritor que tenha conseguido realizar essa manobra decisiva de modo mais ousado e abrangente. Por essa mesma razão, o leitor é obrigado a ler a contrapelo. Se ele estiver à altura da tarefa, deve recusar a ajuda do narrador, que é sempre interessada, e proceder contra ela, com o auxílio de toda desconfiança e espírito crítico que puder arregimentar. Em vez da intenção do autor, ele deve decifrar o significado da forma completa, da qual as intenções são apenas um dos elementos. Uma vez que a autoridade do narrador é questionada, cabe a nós compreender o que ouvimos e vemos durante a leitura. Está aí o leitor ideal da literatura moderna, emancipado, ativo e crítico, que a seu modo é um limiar histórico e uma figura de vanguarda.

Para concluir, recapitulemos algumas inferioridades cuja superação levaria da ficção provinciana da ex-colônia à escrita de primeira categoria e altamente avançada de Machado. Quais foram os obstáculos que tiveram que ser enfrentados? Primeiramente, havia as diferenças históricas, ou deformidades sociais, devidas às insuficiências da nação recém-independente, com sua herança colonial de escravidão, desvalimento dos pobres e segregação internacional. Nessas condições, a importação das ideias e formas modernas, as quais deveriam preencher lacunas da cultura nacional, era uma tarefa patriótica. Todavia, como o mundo das relações locais era de uma ordem peculiar, diferente da europeia, a importação por sua vez produzia problemas especiais. Podemos dizer que as ideias e formas contemporâneas eram submetidas a usos e testes imprevisíveis, para melhor ou para pior. Vimos por exemplo que a adoção do romance realista por Alencar não era realista em seus motivos. Tratava-se mais de uma exibição de intimidade com as modas metropolitanas, de uma tentativa de estar em dia com as sociedades que eram nossos modelos, do que de uma revisão crítica do presente ou das relações sociais anteriores. Assim, é claro que a imitação direta fez que o realismo abrisse mão da objetividade e do gume crítico, cegando o artista para o que era decisivo na sociedade brasileira.

Machado, mais jovem e perspicaz, tentou reparar o estrago. Num primeiro momento ele abandonaria os temas típicos do realismo, que codificavam aspectos centrais da história europeia recente, para enfocar o conjunto muito menos prestigioso das relações sociais que eram dominantes no Brasil. O preço que pagou pela tentativa de se aproximar da realidade local, entretanto, foi a perda de contato com o mundo contemporâneo na sua novidade. Os resultados eram menos ingênuos e mais complexos do que os de Alencar, mas não menos provincianos e mesmo mais estranhos a uma ideia mais ampla do presente.

Quatro romances e oito anos depois, Machado conseguiria uma síntese. Persistia nas descobertas sociais da juventude, mas adotava uma visão menos caridosa delas. Ele agora percebia que bons conselhos dados por romancistas bem-intencionados não iriam melhorar a conduta de nossas classes dominantes. O modo pelo qual estas tratavam os pobres seria o destino do país por um longo tempo. E o que não era menos perturbador, esse mesmo modo ia além de sua esfera prática imediata. Ele se estendia também ao campo da cultura, na verdade a toda a tradição ocidental, que perdia o poder disciplinador que pudesse ter tido e se acomodava às brutalidades de classe ao estilo brasileiro. Machado renunciava a mudar o que não seria mudado, embora o devesse ser. Ele agora buscava desenvolver o quanto podia as consequências desse impasse, dessa paralisia da mudança. Nos romances da primeira fase, a autoridade irresponsável das pessoas de posse havia sido um assunto aberto à reforma, uma falha infeliz e ocasional, que aparecia no momento mais dramático do enredo. Já nas *Memórias póstumas*, Machado colocou essa mesma autoridade irresponsável numa posição muito mais crucial, apresentando-a como a lei rotineira e profunda da conduta do narrador. O romancista fazia que seu narrador a imitasse e a estilizasse ao máximo, *para transformá-la no ambiente corrente, generalizado e negativo da vida nacional*.

Esse narrador inconstante e não confiável, com suas infinitas viravoltas shandianas, apresenta a modernidade sob um ângulo particular. O Brás-Cubas-narrador é na verdade um procedimento literário que transmuta em forma o conteúdo crucial do romance brasileiro anterior. Nesse sentido, é uma superação verdadeiramente dialética, assim como um avanço que coloca o pensamento literário brasileiro no patamar de seus pares mais adiantados. Machado era contemporâneo de Henry James, a quem deve ser comparado. Como James, ele não admitia uma realidade que não fosse mediada por um ponto de vista. Em seus escritos, essa mediação tinha um caráter de classe conflitivo, ainda que disfarçado, que vai além da psicologia individual. A voz não confiável era nitidamente uma voz social, parte de uma questão também ela social, alinhando-se com o realismo de maneira inesperada. Visto de outro lado, esse mesmo narrador altamente culto opera a mediação – vertiginosa – entre a civilização como um todo e a esfera limitada e meio segregada da ex-colônia, um tipo de quintal do mundo moderno. Dado seu caráter de classe, essa mediação não é benevolente: o narrador se compraz no abismo que separa o homem culto das personagens limitadas sobre as quais fala e que são seu mundo. A comédia explícita coloca em cena uma elite que é infiel a seus dependentes e não lamenta a miséria destes. A dimensão menos

óbvia e mais moderna está no aspecto complementar, onde somos forçados a reconhecer a utilidade da civilização para usos que são contrários à própria ideia dela. Se lembrarmos que aqueles eram os grandes dias do imperialismo, podemos perceber que a sátira de Machado ao uso vergonhoso dos melhores recursos da civilização toca num ponto que não é apenas local. Seja porque não havia solução à vista, seja porque a direção do movimento geral era enigmática, a literatura brasileira havia construído uma perspectiva que permitia e permite pensar o presente do mundo.