

Jorge de Sena e o quinteto carioca de Machado de Assis

Resumo: Em 1969, Jorge de Sena, então na Universidade de Wisconsin, profere uma comunicação sobre Machado de Assis, intitulada “Machado de Assis e o seu quinteto carioca”, posteriormente publicada em livro (*Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa: Edições 70, 1988). Aí, defende uma leitura dos cinco últimos romances de Machado como um todo, à semelhança do que acontece com os quatro romances que compõem o *Quarteto de Alexandria* de Durrell. Classifica então os cinco livros como “um único romance experimental”, que seria possível intitular *quinteto carioca*.

Neste texto, começarei por discutir esta ideia de Sena, designadamente o paralelismo com o *Quarteto* durrelliano. Defenderei que as características identificadas por Sena, que lhe permitem unificar os livros, são, mais do que um fator de unidade dos romances, o modo como Machado executa o seu projeto estético, classificado por Sena como integrado na corrente do “realismo estético-psicológico”.

Palavras-chave: Machado de Assis. Realismo “estético-psicológico”. Metaficcionalidade.

Abstract: In 1969, at the University of Wisconsin, Jorge de Sena delivers the lecture entitled “Machado de Assis e o seu quinteto carioca”, which was later included in *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa: Edições 70, 1988. Sena’s main idea is that Assis’s books should be read as a single novel (“a single experimental novel”, as he mentions) that Sena terms the *quinteto carioca*, by analogy with Durrell’s *The Alexandria Quartet*.

In this text, I will discuss this comparison with Durrell *quartet*. The argument which supports Sena’s thesis that the five novels should be regarded as “a single experimental novel” is based on his notion of “aesthetical-psychological realism”, a term he coined to describe Machado’s style. I will argue that, although the concept reflects Sena’s groundbreaking insight into some peculiarities of Machado’s writing, it forms an insufficient grounding for his claims that the novels should be treated as a single work of fiction.

Keywords: Machado de Assis. “Aesthetical-psychological realism”.

Metafiction.

1. Introdução

Em 1969, na Universidade de Wisconsin, Jorge de Sena profere uma conferência intitulada “Machado de Assis e o seu quinteto carioca”, mais tarde incluída no livro *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira* (Lisboa: Edições 70, 1988). Nela defende que os cinco últimos romances de Machado de Assis – *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – constituem um “todo, [...] uma *unidade estética*, em termos de moderna técnica de ficção novelística” (p. 325). Tal *unidade estética* dos romances decorre, nas palavras de Sena, de três aspetos distintos e principais: a) de a sua ação ser “*o acto de eles serem escritos*” (p. 333); b) de mostrarem uma variação, em termos de técnica narrativa, “de todos os pontos de vista possíveis” (p. 330) e c) de serem “obras de arte inter-relacionadas” que mostram, “como um jogo de espelhos, a ambiguidade fundamental da consciência humana” (p. 331).

Estas características levam Sena a afirmar estes cinco romances de Machado como “*um único romance experimental*” (1988, p. 334), e a estabelecer um paralelismo entre a técnica narrativa de Machado neles evidenciada e a usada por Lawrence Durrell em *Justine*, *Balthazar*, *Mountolive* e *Clea*, que constituem o *Quarteto de Alexandria*.

Neste texto, começarei por discutir esta aproximação proposta por Sena entre o quinteto machadiano e o *Quarteto* de Durrell, designadamente a ideia de unidade dos livros que permitiriam a sua afirmação como um único romance. Como tentarei mostrar, as características que, de acordo com Sena, tenderiam a unificar os livros são, mais do que um fator de unidade dos romances, o modo como Machado executa o seu projeto estético e põe em prática aquilo que Sena designa como o “realismo estético-psicologista” do Machado de Assis da segunda fase. Descreverei esta corrente literária, seguindo sempre de perto as palavras de Jorge de Sena, e tentarei mostrar como, nestes romances de Machado de Assis, se põe em prática a variação “de todos os pontos de vista possíveis”, uma das características da técnica narrativa que contribui para a unidade dos livros afirmada por Jorge de Sena.

2. O quinteto carioca

A autonomização dos cinco romances finais de Machado de Assis relativamente ao conjunto dos seus textos parte de uma ideia de divisão da obra machadiana em duas fases distintas, pela primeira vez sugerida por José Veríssimo num artigo sobre *Iaiá Garcia* publicado na *Revista Brasileira*, em 1898. Na primeira fase de Machado de Assis, incluem-se os romances *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), e na segunda os outros cinco já identificados. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado pela primeira vez na *Revista Brasileira* em 1880, é tido como o romance que assinala a divisão entre as duas fases.¹

Até às *Memórias póstumas*, a escrita de Machado integrar-se-ia no “realismo romântico” (Sena 1988, p. 329), isto é, um romantismo “‘natural’, por oposição ao convencionalismo literário setecentista” (p. 329); a partir daí, ter-se-ia libertado (é a palavra usada por Sena) “um autor inteiramente afinado pelo seu tempo internacional” (pp. 329-30). A ficção do livro a ser escrito por um autor defunto dá expressão à ação de Machado: “o autor saíra do mundo de produzir romances para o seu público (...) 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” (Sena, p. 330). Este ‘tempo internacional’ caracterizava-se, por um lado, por um realismo de crítica social que culminaria nas correntes naturalistas, e, por outro, numa reação, de cariz psicológico, contra “as simplificações do naturalismo violento” (p. 329), detetável em autores como Henry James, Huysmans ou Checov. É nesta última tendência que Sena insere o Machado de Assis da segunda fase.

Mas Sena vai mais longe. Estes cinco romances de Machado não corresponderiam apenas a uma fase diferente da vida literária de Machado de Assis. Eles constituem um projeto estético, como conjunto, de uma forma de tal modo coerente que é possível identificá-los como um só romance. Neles, afirma Sena, seria possível reconhecer uma unidade de tempo e espaço, personagens e ação, que justificaria a sua leitura como um trabalho único, à semelhança do

¹ Limito-me ao elenco dos romances. Nos contos, tipo narrativo em que Machado foi fértil, são reconhecíveis as características da segunda fase em alguns dos escritos antes de 1880 (Sena 1988, p. 330).

que Durrell afirma sobre os quatro romances que constituem o *Quarteto de Alexandria*.²

Justine, *Balthazar*, *Mountolive* e *Clea* contam a história das mesmas personagens, de um ponto de vista diferente em cada um dos livros, sendo, nas palavras do próprio Durrell, os três primeiros livros “irmãos” e o último uma “sequela” (1962, p. 5). A premissa é a de que as pessoas e os factos mudam consoante o ângulo e o momento histórico de onde são vistos e narrados, e mostrá-lo é o projeto estético de Durrell no seu *Quarteto*. Machado, de acordo com Jorge de Sena, pretenderia o mesmo com os seus cinco livros finais. A localização espaço-temporal dos romances no mesmo local e período (o Rio de Janeiro do século XIX) e a partilha de personagens entre alguns dos romances do quinteto – Quincas Borba é personagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Brás Cubas é referido em *Quincas Borba*; o Conselheiro Aires é o autor ficcional de *Esaú e Jacó* e do *Memorial de Aires* e personagem nos dois livros, assim como a sua irmã Rita – sustentam a afirmação de que são “obras de arte inter-relacionadas” que mostram, “como um jogo de espelhos, a ambiguidade fundamental da consciência humana” (Sena 1988, p. 331).

Não creio, no entanto, que a relação de parentesco que Durrell afirma entre os elementos do *Quarteto* e a unidade que atribui aos livros possa ser identificada no quinteto machadiano, em que, parece-me, os livros não foram escritos para serem um só, sob um título único que os agregasse. Se, é certo, há personagens comuns entre alguns dos livros e uma localização geográfica e temporal idêntica em todos eles, o “jogo de espelhos” de que Sena fala não existe entre os livros do quinteto carioca. Enquanto no *Quarteto de Alexandria* nos são mostrados os mesmos factos narrados de um ponto de vista diferentes, e verificamos que os factos mudam em função disso, porque quem narra não tem nunca o conhecimento integral do que vê, nos livros de Machado, o processo é talvez mais complexo, porque interno a cada um dos livros – e será isto o que Jorge de Sena reconhece quando afirma tratar-se este de “um quinteto incomparavelmente melhor e mais subtilmente entretecido do que o quarteto de tão grande ressonância mundial” (1988, p. 334).

² “This group of four novels is intended to be read as a single work under the collective title of The Alexandria Quartet: a suitable descriptive subtitle might be a ‘word continuum’” (Durrell 1962, p. 9).

Ao escrever livros que têm como ação, na certa definição de Jorge de Sena, “*o acto de eles serem escritos*” (p. 333, ênfase de Sena), Machado obriga o seu leitor a refletir na relação entre escrita e leitura, entre ficção e realidade. A dúvida quanto à possibilidade de descobrir os factos como eles são, que em Durrell é levantada pelo livro seguinte que nos mostra que afinal as coisas talvez não sejam (só) o que vimos no anterior, em Machado é criada pelos mecanismos metaficcioneis usados em cada um dos romances, e que permitem a afirmação da sua ação como *o ato de serem escritos*.

É porque o objetivo principal de Machado de Assis é este, refletir sobre a escrita como possibilidade de representação da realidade, que a sua escrita nunca é descrita apenas como realista, mas o seu realismo é sempre acompanhado de um adjetivo que o qualifica e mitiga – seja, o “estético-psicológico”, de Jorge de Sena, o “fenomenológico” de Patrick Pessoa, o “microrrealismo psicológico de Eugênio Gomes” ou o “realismo interior” de Massaud Moisés (cf. Bernardo 2012, p. 46 e p. 55). Mesmo John Gledson, que tem como objetivo expresso do seu livro, *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretção de Dom Casmurro*, “revelar Dom Casmurro como romance *realista* na concepção e no detalhe” (2005, p. 7, ênfase meu), reconhece que Machado não é realista no sentido estrito do termo. Machado não apresenta “abertamente os fatos, sob forma facilmente assimilável”, mas, para os descobrir, o leitor tem de “ler *contra* a narrativa” (Gledson 2005, p. 14, ênfase meu). Aliás, Gledson subscreve a opinião de Múcio Leão, segundo o qual “Machado se delicia em ser incompreendido” (p. 19) – o que parece incompatível com a defesa de que seja de um escritor realista *tout court*.

3. A crítica a *O primo Basílio*

A crítica de Machado de Assis a *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, publicada em *O Cruzeiro* a 16 e 30 de Abril de 1878, exhibe a divergência entre o “realismo da natureza” e o que Machado entende que deve ser a arte.³ Em vez de uma descrição da aparência, exterior e superficial, carregada de “detalhes sórdidos com fins de propaganda político-social” (Caldwell 1970, p. 117), que seria, de

³ Cf. a talvez mais famosa afirmação de Machado de crítica ao realismo, “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética” (Assis 1963, p. 138) ou, em “A nova geração”, publicado em 1879, “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (<http://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/21933/18776>, consultado a 14 de abril de 2020).

acordo com Machado de Assis, a exibida por Eça, tanto em *O crime do Padre Amaro* como n’*O primo Basílio*, o que Machado faz é – e uso mais uma vez as palavras de Jorge de Sena – demonstrar “a impossibilidade da objetividade do ‘realismo’” (1988, p. 356).

A descrição dos detalhes da realidade, com acumulação de exemplos e de pormenores descritivos, facilmente assimiláveis pelo leitor, e que mostram as coisas e as ações sempre como resultado das condições sociais vigentes, leva, na construção das personagens, a figuras caracterizadas pelo acessório, cuja ação é “transplantada dos caracteres e do sentimento para o incidente, para o fortuito” (Assis 1963, 135), sem fibra moral e sem que seja reconhecível a sua densidade psíquica ou consciência. É esta a crítica que Machado faz à Luísa de *O Primo Basílio*: “a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um *títere* do que uma pessoa moral. 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” (Assis 1963, p. 131, ênfase meu).

Se as personagens dos romances realistas/naturalistas são integralmente condicionadas pelo ambiente em que vivem, condenadas a ser corrompidas pela sociedade e destituídas de livre-arbítrio, (Kieling 2010, p. 118), as personagens machadianas, pelo contrário, são construídas de modo a que a verosimilhança das suas ações seja percebida pelo leitor em função do seu “passado ou de uma vida interior ampla” (Passos 2014, p. 157). É a “pessoa moral” que Machado afirma faltar a Luísa⁴ o que ele se empenha a erguer na composição das suas personagens, sempre ambivalentes, cujo encanto (“the spell” é a expressão usada por Caldwell 1970, p. 141) “is created not by realistic detail, but by a subtle web of allusion and symbol”.⁵

⁴ Cf. “Para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações; mas, por Deus! dê-me a sua pessoa moral” (Assis 1963, p. 132).

⁵ Em sentido contrário, Gledson afirma que os livros de Machado estão cheios de personagens sem substância moral – “tio Cosme com o seu gamão, padre Cabral com sua nomeação para protonotário apostólico, Pádua com as lembranças de sua administração interina (ou com seus pássaros), dona Glória com a memória do esposo falecido e com o filho mimado, prima Justina com seu despeito criticador e maledicente” (2005, p. 37 e p. 42). Note-se, no entanto, que todas as personagens elencadas por Gledson são personagens muito secundárias. Quanto a Capitu, se começa por afirmar que ela é “apresentada de modo bem realista” (p. 43), reconhece, depois, a existência do que designa “insinuações metafóricas” que “invadem esse realismo”, acabando por aceitar que, tanto Capitu como Escobar, possuem “alma interior”.

Um dos aspetos que distingue as personagens machadianas da segunda fase das naturalistas, tipicamente descritas exaustivamente na sua aparência e atitudes por um narrador onisciente, é a autonomia que ganham face ao seu autor. O recurso a autores ficcionais, que “apagam” o autor real do livro desde o momento inaugural da escrita, é uma das expressões dessa autonomia, e foi usado por Machado de Assis em quatro dos cinco romances incluídos no quinteto final (a exceção é *Quincas Borba*).

No entanto, a autonomia das personagens não se manifesta apenas nos autores ficcionais. Há outras personagens que parecem ganhar vida própria, seja pela dificuldade exibida em descrevê-las, seja pelos apelos ao leitor para que completem as descrições em curso (Caldwell 1970, p. 158). Brás Cubas e Flora, em *Esaú e Jacó*, serão aqui tomados como exemplos paradigmáticos desta autonomia das personagens face ao autor.

O primeiro, autor ficcional do livro que conta postumamente as suas memórias, é abandonado por Machado logo na dedicatória e no prólogo “Ao leitor”, momentos paratextuais iniciais do livro. O prólogo, ainda que apareça no princípio do livro, é, em regra, escrito no final, e nele o autor costuma explicar a sua intenção e motivação para a escrita do texto, o que pretende com ele e a receção que espera que tenha, de modo a assegurar uma “boa leitura” do seu texto (Genette 1987, p. 183). Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mesmo quando Machado de Assis decide aparecer no paratexto, no prólogo à 4^a edição, que acompanha, desde então, as edições da obra, mais não faz do que remeter a resposta sobre o que é o livro para o próprio Brás Cubas – “Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (...). Quanto ao segundo, assim se explicou o finado (...)”.⁶ O autor ficcional, Brás Cubas, é diferente de Machado de Assis e é apenas a ele que compete, nos termos do prólogo da 4^a edição, responder pelo livro.

Por seu lado, Flora é uma personagem de tal modo enigmática que, mesmo quando o Conselheiro Aires (autor ficcional de *Esaú e Jacó*) a tenta descrever, não encontra as palavras certas para o fazer. Todas as tentativas de explicação, por parte de Aires, do carácter de Flora resultam num adiamento da explicação

⁶ Cf. http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm, consultado a 9 de abril de 2020.

ou num reconhecimento de que mesmo o próprio Aires tem dificuldade em explicá-la – cf. o capítulo 31, em que, quando inquirido por D. Cláudia quanto ao que significa o epíteto que usa para descrever Flora (“uma inexplicável”), Aires se limita a dizer que ser ou não inexplicável depende da interpretação que se der a tal palavra, admitindo que não haja nenhuma interpretação certa, e que tudo depende do ponto de vista (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#219;critical>); cf. também os capítulos 59, em que Aires conclui que “não acerta nunca de entender Flora” (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#434;critical>), ou 84: “Flora continuou a não se deixar ler” (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#612;critical>).

4. O realismo estético-psicológico

O realismo de Machado de Assis seria, então, assim classificável não porque pretendesse ser uma representação dos ambientes, cenários ou tipos sociais reais, mas por, ao mostrar a “impossibilidade humana de conhecer-se alguém a si mesmo ou aos outros” (Sena 1988, p. 330), demonstrar “a impossibilidade da objetividade do ‘realismo’” (Sena 1988, p. 356). Ou, nas palavras de José Luiz Passos:

O realismo machadiano não tem relação com a representação meramente idêntica; com a representação dos objetos, tipos e relações sociais tal como eles realmente eram ou não. Sua verossimilhança está nas motivações envolvidas na representação de uma ação. (...) seus heróis e suas heroínas vivem vidas duplas e fazem desse jogo um contraponto interessante entre a autonomia e a divisão do eu. (2014, p. 157)

A variação dos pontos de vista narrativos, testada por Machado nos cinco livros do seu quinteto, é outro dos modos como, por um lado, executa a sua crítica às pretensões de objetividade e onisciência defendida pelo realismo, e, por outro, mostra a “impossibilidade humana de conhecer-se alguém a si mesmo ou aos outros” (Sena 1988, p. 330). Os narradores machadianos, além de narrarem de um ponto de vista sempre diferente, como se detalhará em seguida, intrometem-se na narrativa. Mostram-se ao leitor como narradores não-confiáveis por natureza, na medida em que tornam presente o relato como discurso, sempre dependente de quem o faz.

Os mecanismos metaficcionalis, que mostram o livro como livro, “no acto de se escrever”, na feliz expressão seniana (1988, p. 333), conduzem o leitor a uma reflexão sobre o carácter da ficção e à diferença entre ficção e realidade: a ficção não é o real mesmo, mas apenas um “efeito de real” (Bernardo 2011, p. 160). Ou seja, a escrita que se mostra como escrita, por um lado, quebra a ilusão de transposição linear da realidade e, portanto, de criação de uma realidade dentro da escrita, porque se mostra como ficção, como relato e discurso, necessariamente, em suma, como construção de um sujeito; por outro, mostra também que a transparência do discurso é inatingível, isto é, que nunca é possível “mais do que um retrato angustiosamente *ambíguo*” (Sena, 1988, p. 330). Se, no *Quarteto de Alexandria*, em que cada um dos volumes é escrito do ponto de vista de uma das personagens e, portanto, a visão que é dada ao leitor é a de cada uma delas, vindo a descobrir-se, com a leitura de cada novo volume, camadas de significados (e mesmo de factos) que não tinham sido revelados no volume anterior, no quinteto de Machado de Assis a ambiguidade do retrato das personagens resulta, creio, essencialmente da desconfiança que recai sobre o relato. O que é, essencialmente, objeto da atenção da escrita machadiana é o discurso, não o enredo, como acontece nos romances realistas/naturalistas.⁷

Deixarei aqui de lado uma descrição de alguns dos mecanismos metaficcionalis usados por Machado nestes livros, que contribuem para a qualificação da sua estética como inserida no realismo estético-psicológico, de acordo com Sena, e discutirei apenas o modo como estes livros mostram uma variação de pontos de vista, em termos de técnica narrativa.

Em primeiro lugar, e como Sena ressalta, o modo da narração alterna, nestes cinco romances, de forma “perfeita e simétrica” (1988, p. 331): enquanto *Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e o *Memorial de Aires* (cronologicamente os primeiro, terceiro e quinto a serem publicados) são narrados na primeira pessoa, *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó* têm um narrador em terceira pessoa. *Dom Casmurro* seria o “eixo central” (Sena 1988, p. 331), o meio a partir do qual é possível identificar dois pares simétricos: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borbas*, por um lado, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, por outro.

⁷ Cf, Juracy Saraiva, “Brás Cubas prestigia o nível do discurso em detrimento da história, fazendo com que o interesse voltado para a sequência dos episódios seja truncado, inflitando sobre a retórica do narrador” (1993, p. 62).

Cada um destes pares seria composto por um livro narrado em primeira e outro em terceira pessoa e teria o mesmo autor. Cada um dos pares seria, para usar a imagem de que Durrell se serve para classificar três dos livros que compõem o seu *Quarteto*, dois livros irmãos, o que seria, aliás, confirmado pela paternidade comum a cada um deles, ainda que o autor não escreva, em cada um dos livros que compõem o par, da mesma posição. Como bem nota Jorge de Sena, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba* o autor apresenta-se ora “na ficção de um ‘defunto’ [ora] na ficção dele mesmo” (p. 334) e, no segundo par, o conselheiro Aires (autor ficcional destes livros), estaria ora “na ficção de autor” ora “na ficção de ser ele mesmo” (p. 334), uma vez que o segundo livro é o diário do conselheiro. Bento Santiago seria, uma vez mais, o eixo dos dois pares, porque o único simultaneamente autor e protagonista.

A diversidade de pontos de vista testada por Machado de Assis não resulta, no entanto, como Sena reconhece, apenas de haver romances narrados em primeira e outros em terceira pessoa, mas de, mesmo dentro de cada um dos grupos, o ponto de vista narrativo não coincidir. Começemos pelos romances em primeira pessoa.

Brás Cubas, o “defunto autor” – e não um “autor defunto”, como o próprio bem distingue logo no capítulo inicial de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* –, aquele “para quem a campa foi outro berço”⁸ narra do ponto de vista do morto, de quem consegue olhar para trás e ter um desenho completo e desapegado, sem nada a perder, da sua vida passada. O seu relato é, portanto, de certo modo, objetivo, sendo-lhe permitida toda a franqueza relativamente aos seus vícios e defeitos. Afirma, aliás, a este propósito, “a franqueza é a primeira virtude de um defunto”. Se, “[n]a vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os velhos trapos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência”, na morte, cada um “pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser!”⁹ Sena destaca, no entanto, que, apesar de o fito ser este, “muitas

⁸ http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm, consultado a 13 de abril de 2020.

⁹ Idem.

páginas do livro [mais não] são [do que] uma irônica denúncia de que até na morte isso [isto é, uma descrição objetiva da vida passada] seria impossível” (p. 331). Mesmo aqui, o realismo é “estético-psicologista”.

O segundo autor ficcional, Bento Santiago, por seu lado, encontra-se no polo oposto, pois, como Sena afirma, “é parte altamente interessada na própria história” (1988, p. 331) e pretende tornar o leitor cúmplice “da sua autojustificação” (p. 332). O livro que escreve visa acusar Capitu de adultério e, para tanto, Bento comporta-se linguisticamente como um advogado (que era, aliás, a sua profissão), que “sabe de antemão o que quer provar” (Santiago 1978: 36). O ciumento Bento Santiago suspeita que Capitu o traiu e constrói a sua narrativa para o mostrar. Que, ao fazê-lo, instaure a crise sobre a sua própria narrativa, uma vez que, como Helen Caldwell mostrou¹⁰, existe a “*possibilidade* de Capitu ter sido vítima inocente do ciúme de Bento Santiago” (Baptista 1998, p. 370), é consequência tanto de um relato feito de um único ponto de vista, como um advogado que defende a sua causa, como da intervenção de Machado de Assis no texto, que permite a instalação da dúvida. Em *Dom Casmurro*, Bento perde a possibilidade de onisciência permitida pelo relato *a posteriori* que é o do defunto, ficando, como diz Sena, “amarrado à onisciência maligna do narrado” (p. 332).

O conselheiro Aires, por fim, constituiria uma espécie de terceira via entre os dois narradores anteriores. No *Memorial de Aires*, Aires é testemunha do que conta – a história de Tristão e Fidélia –, não narrando propriamente a sua vida (embora o livro se intitule *Memorial* e haja uma componente autobiográfica), mas mantendo a distância de ser um terceiro que apenas pode oferecer “benevolência e compreensão aos protagonistas”, com a consciência “de quão pouco isso altera o destino que cada um cria para si mesmo” (Sena 1988, p. 332). Aires não é nem a personalização de um olhar neutro e objetivo sobre os factos narrados (como o defunto Brás Cubas tentaria ser) nem um advogado que quer convencer os outros da justiça única daquilo que defende, “buscando, um e outro, afinal, a nossa complacência”, mas é antes “a complacência mesma” (p. 332). Note-se, aliás, que o conselheiro Aires é também o autor ficcional de um

¹⁰ Caldwell, Helen. *The Brazillian Othello of Machado de Assis. A study of Dom Casmurro*. Los Angeles: University of California Press. 1960.

outro livro, aliás anterior ao *Memorial, Esaú e Jacó*, todo ele narrado na terceira pessoa, em que o conselheiro surge também como personagem.

A linguagem usada por Aires, nos livros de que é autor, reforça esta característica de quase neutralidade do discurso que pode ser reconhecida ao conselheiro. Relativamente a *Esaú e Jacó*, Marta Peixoto identifica uma partilha de hábitos de linguagem entre Aires-autor e Aires-personagem. Ambos mostram uma preferência por expressões elípticas, e pela ironia, desculpando-se, ocasionalmente, pela inabilidade para explicar o sentido de alguma coisa. Estas mesmas características de linguagem são reconhecíveis no *Memorial de Aires*, escrito também pelo conselheiro, relativamente ao qual Alfredo Bosi fala de um efeito de “atenuação” do discurso: sempre que uma coisa é afirmada é, de seguida, atenuada pelo uso de uma outra que a põe em dúvida – palavras ou expressões como *talvez, acaso, provavelmente, parece, acho, creio, pode ser, quem sabe* abundam no discurso do conselheiro (2007, p. 131) e mostram-no como “a complacência mesma”, retomando a expressão de Sena, alguém que não quer tomar nada como definitivo.

Cada um destes autores ficcionais mostra, portanto, um ponto de vista diferente a partir do qual a narração é feita, a que se junta a narrativa em terceira pessoa seguida em *Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*, também estas distintas entre si. Nestes, contribuem para a distinção tanto o facto de serem atribuídos por Machado de Assis a autores diferentes – *Quincas Borba* a si a próprio, *Esaú e Jacó* ao Conselheiro Aires (sobretudo se tivermos em conta a possibilidade de reconhecer uma linguagem própria do conselheiro) –, como o facto de Aires, o autor suposto de *Esaú e Jacó*, ser simultaneamente personagem deste romance, o que não acontece com o autor de *Quincas Borba*, e acentua a diferença.

A “demonstração estética de *todos os pontos de vista possíveis*” (Sena 1988, 330), exibida por Machado nestes seus cinco livros é, creio, um modo de mostrar como o ponto de vista de onde se narra condiciona o relato, designadamente ao consubstanciar-se numa linguagem própria. Que, como Sena afirma, esta exibição dos diferentes pontos de vista contribua para o realismo “estético-psicológico” de Machado de Assis, parece-me também inequívoco. No que não acompanho Sena é na conclusão de que tal exibição, a

par da ação comum a todos os livros (“o acto de serem escritos”, isto é, a metaficcionalidade característica da prosa machadiana), permita classificá-los como um *só romance experimental*.

Se, no *Quarteto de Alexandria*, as características de unidade de ação e de personagens que contribuem para a ideia de romance permitem até uma afirmação como a de Durrell – “If you remember scenes or characters and can’t quite remember which book they come in, it proves that the four are one work tightly woven, doesn’t it?” (Ingersoll, 1998: 71) –, o mesmo não se pode dizer do quinteto carioca de Machado. O que Durrell faz, com as várias dimensões e pontos de vista do *Quarteto*, mostrando as mesmas personagens e situações por ângulos diferentes, como em caleidoscópio, é semelhante ao que Machado recusa fazer à Sofia de *Quincas Borba*, creio. No prólogo à 3ª edição de *Quincas Borba*, Machado conta que um amigo lhe terá pedido que fizesse um terceiro romance como continuação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e de *Quincas Borba* (de onde resulta, mais uma vez, o reconhecimento destes como um par), em que se ocupasse exclusivamente de Sofia, a principal personagem feminina de *Quincas Borba*. Machado rejeita a proposta, com o argumento de que continuar Sofia seria repeti-la e “repetir o mesmo seria pecado”.¹¹ Enquanto Durrell não hesita em repetir as suas personagens em todos os livros do *Quarteto*, fazendo delas um retrato como em estéreo, o mesmo não se passa com as personagens dos romances machadianos, nem sequer com as que aparecem em mais do que um livro. A única eventual exceção será o Conselheiro Aires, relativamente ao qual Caldwell afirma ser uma figura diferente nos dois romances de que é autor – uma “abstração” em *Esaú e Jacó*, mas não mais no *Memorial*, em que é uma figura carnal, em que o desejo está presente (1970, p. 182). A complexidade desta figura, simultaneamente autor ficcional de dois livros diferentes e ainda personagem de um deles, ajudará a explicar a exceção.

Adicionalmente, o próprio papel das cidades onde se situa a ação nos dois conjuntos, parece-me diferente, embora, na visão de Sena, talvez não o seja, na medida em que o Rio de Janeiro assumirá, no quinteto machadiano, tal importância que justifica a identificação do conjunto pelo local onde se situa a

¹¹ Cf. http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm, consultado a 13 de abril de 2020.

ação – o quinteto *carioca*, isto é, relativo ou pertencente ao Rio de Janeiro. Sena destaca que todos estes romances do quinteto têm a mesma localização temporal e geográfica: o Rio de Janeiro, desde os primeiros anos do século XIX (o início de *Memórias póstumas de Brás Cubas*) até 1889 (ano das últimas páginas de *Memorial de Aires*) e aos primeiros tempos da República (em *Esau e Jacó*). A sociedade do Rio de Janeiro do século XIX é assim coberta pelo conjunto, em que cada um dos romances estaria relacionado com os outros por “um constante vai-e-vem do tempo, com que eles [os romances] se cobrem e recobrem na cronologia histórica, e com que, cada um por si, avança mais ou menos na relativa distância da data em que foram escritos” (Sena 1988, p. 334) – entre 1881 e 1908.

Ora, ainda que estes romances de Machado não pudessem, provavelmente, situar-se senão no Rio de Janeiro¹², local onde Machado sempre viveu e cuja sociedade retrata tanto nos seus textos literários como nas crônicas que escreveu, não creio que a cidade assuma o papel de protagonista que pode ser reconhecido a Alexandria no *Quarteto*¹³, desde a sua chamada ao título, à inclusão dos poemas de Cavafy sobre a cidade ou à referência que lhe é feita na dedicatória de *Balthazar*. A atmosfera de Alexandria cobre todos os livros e são frequentes as referências de cada uma das personagens aos efeitos da cidade sobre cada um deles¹⁴, de um modo que não acontece no quinteto carioca.

5. Considerações finais

Em resumo, a unidade reconhecida por Sena ao quinteto machadiano decorre, creio, mais do estilo de Machado e da estruturação da obra em mecanismos metaficcionalis que permitem a afirmação da ação dos livros como o *ato de eles serem escritos* e da subordinação do enredo ao discurso. Reconhecê-los como *um único romance* (ainda que *experimental*) implicaria, no entanto, uma unidade de ação, espaço, tempo e personagens reconhecíveis e

¹² Em carta a José Veríssimo, enviada a 16 de Fevereiro de 1909, Machado auto-classifica-se como “carioca enragé” (cf. literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8244, consultado a 6 de abril de 2020).

¹³ Em sentido contrário, Caldwell afirma que, em *Esau e Jacó*, o Rio de Janeiro e a sociedade que o constitui assumem o papel de protagonista do romance (1970, pp. 162-3).

¹⁴ Cf., por exemplo, “We are the children of our landscape; it dictates behaviour and even thought on the measure to which we are responsive to it” (1962, pp. 39-40) ou “Man is only an extension of the spirit of the place” (p. 143).

afirmadas por Durrell a propósito do *Quarteto de Alexandria*, mas que, creio, não existem no quinteto machadiano.

A diversidade de pontos de vista exposta por Machado nestes cinco romances é uma das formas por que Machado ensaia diferentes formas de narrar, e expõe o modo como é impossível confiar em cada um dos seus narradores. O efeito é semelhante ao obtido por Durrell, em ambos se demonstra a impossibilidade de reconhecer o real – e, por isto, pode afirmar-se inserirem-se ambos na mesma corrente literária, designada por Sena como “realismo estético-psicológico”. O projeto literário de cada um é que é diferente, creio: enquanto Durrell quis deixar quatro livros que fossem lidos como um só, Machado lega o seu quinteto, sem nunca ter desejado uma leitura unitária. O reconhecimento de que estes cinco têm, aliás, “as raízes dos [s]eus arbustos”¹⁵ nos já escritos antes, na denominada primeira fase machadiana, indica que Machado teria, talvez, uma ideia de obra e conjunto da sua escrita, mas não que reconheça um estatuto autónomo a este quinteto.

Financiamento: Esta pesquisa foi financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, SFRH/BPD/119071/2016.

Este texto faz par com o texto “As coisas não se vêem por metade’ – Jorge de Sena sobre Machado de Assis”, produzido a partir de uma comunicação com o mesmo título realizada no colóquio “A crítica de Jorge de Sena”, ocorrido na Biblioteca Nacional de Lisboa entre 6-8 de Novembro de 2019. Ainda que a ideia central desenvolvida em cada um deles seja diferente, há, inevitavelmente, aspetos comuns, pois ambos tratam do mesmo texto de Jorge de Sena sobre Machado de Assis.

Referências:

Assis, Machado de. (1878). “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”. In Alberto Machado da Rosa, *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura. 1963.

¹⁵ Cf. <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8244>, consultado em 30 de abril de 2020.

- _____. (1879). “A nova geração”. <http://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/21933/18776>. Consultado em 14 de abril de 2020.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Disponível em http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm. Consultado em 13 de abril de 2020.
- _____. *Quincas Borba*. Disponível em http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/quincasborba.htm. Consultado em 13 de abril de 2020.
- _____. *Correspondência de Machado de Assis*. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8244>. Consultado em 30 de abril de 2020.
- Baptista, Abel Barros. (1998). *Autobiografias. Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Bernardo, Gustavo. (2011). *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Bosi, Alfredo. (2007). *Machado de Assis. O enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes.
- Durrell, Lawrence. (1962). *The Alexandria Quartet*. London: Faber and Faber Limited.
- Genette, Gerard. (1987). *Seuils*. Paris: Editions di Minuit.
- Ingersoll, Earl G. (ed.). (1998). *Conversations*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, p. 71.
- Kieling, Márcia Schild. *O crítico Machado de Assis: da tradição à renovação*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre: Biblioteca Central Irmão José Otão. Disponível em <http://hdl.handle.net/10923/4080>. Consultado em 9 de abril de 2020.
- Passos, José Luiz. (2014). *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*. [e-book]. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Santiago, Silviano. (1978). *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva.
- Saraiva, Juracy Assmann. (1993). *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Edusp.

Sena, Jorge de. (1988). “Machado de Assis e o seu quinteto carioca”. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, pp. 325-35.

_____. (1988). “Algumas palavras sobre o realismo, em especial o português e o brasileiro”. *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70, pp. 347-58.