

O debate entre realismo e idealismo e suas relações com a obra de Henry James e Machado de Assis

Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira¹ (USP)

Resumo:

Nesta reflexão de fundo histórico procura-se compreender a maneira pela qual se estabeleceu a discussão em torno do realismo a partir de uma óptica conservadora: a da publicação francesa Revue des Deux Mondes. De início refratária à nova escola e posteriormente defensora de uma espécie de aliança entre realismo e idealismo, a revista serve não só para que entendamos os movimentos mais amplos em que se enredaram os artistas no século XIX, como também para compreender o ar ideológico e estético específico que aspiraram Henry James e Machado de Assis. De certo modo é esse ar, acredito, que está na base da originalidade dos procedimentos dos dois autores, que souberam expandir o horizonte artístico de sua época ao buscarem uma forma de realismo que se não ativesse aos ditames doutrinários.

Palavras-chave: realismo, idealismo, *Revue des Deux Mondes*, Machado de Assis, Henry James

Introdução

O objetivo desta comunicação é sistematizar e levar adiante alguns conceitos e hipóteses sobre as relações entre o idealismo e realismo e suas implicações com a ficção de Machado de Assis e Henry James. A investigação surgiu do confronto que fiz entre os dois autores em *As estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*, tese de doutorado que defendi no segundo semestre do ano passado. Embora o foco da análise tenha sido os romances *The Ambassadors*, do primeiro, e *Memorial de Aires*, do segundo, no curso do trabalho descobri muitos dados que relacionavam os dois autores com um periódico francês de grande influência na época, a *Revue des Deux Mondes*. A descoberta deu origem a um capítulo, que, embora satisfatório para o objetivo final da tese, considero falto de alguma sistematização. Além disso, ele deveria, este capítulo, acarretar outro, sobre as interconexões entre o idealismo e o realismo no caminho para a formação da modernidade. A análise serviria não só para entender melhor os limites e sobreposições entre as concepções de idealismo, realismo e modernidade, mas ainda e sobretudo para compreender como Machado e Henry James, cada um em seu contexto nacional e desenvolvendo propostas teóricas e narrativas próprias, que entretanto não se encaixam inteiramente (ou totalmente) no programa da estética realista de sua época, e com base em idéias e procedimentos supostamente conservadores, formaram a ponte com a arte do século XX. Este capítulo não foi escrito, embora muito desse pensamento permeie a tese até suas últimas conclusões. Para que essa investigação mais minuciosa seja efetuada e incorporada ao trabalho é que proponho as hipóteses da presente comunicação, que ora inicio.

1 A Revue

Creio que todos aqui estão familiarizados com o episódio de *Quincas Borba*, em que Machado nos explica por que Sofia passou a ler a *Revue des Deux Mondes*. Ela não lia a famosa publicação nem conhecia o último folhetim de Feuillet, ali veiculado, mas mentiu dizendo que sim a uma das “elegantes do tempo”, que os mencionara. Sofia receava tratar-se de uma gafe imperdoável

a alguém que, como ela, nos idos de 1870 queria ser bem recebida no seio da elite: precisava exibir ao menos um verniz de cultura. No dia seguinte mandou o marido assinar a revista e leu não apenas o romance, como “outros que saíram depois”, falando “de todos os que lera ou ia lendo”.¹

Não é a única referência à *Revue* ou, como dizia Machado, à *Revista dos Dous Mundos*, presente na obra do autor do *Quincas Borbas*,² onde se percebe (quicá com nota irônica, como no exemplo acima) a importância social do periódico. Afinal, como observou Arnold Hauser, é no século XIX que o jornal se converteria na “biblioteca e enciclopédia particular do homem comum”.³ De modo análogo, Henry James insere a publicação no *boudoir* das **suas** elegantes, como Madame Blumenthal, da novela “Um peregrino apaixonado”, ou de Madame de Vionnet, em *The Ambassadors*. Neste último caso, ressalta ainda o fato de que Mrs. Newsome também exibía a revista em sua residência em Woollett, sugerindo haver uma diferença no tom e talvez na função entre a exibição da *Revue* no apartamento de uma aristocrata em Paris e na casa de uma industrial da Nova Inglaterra.

Há, sim, diferenças de sentido e ainda mais se acrescentarmos à lista a surpreendente aparição de uma coletânea da *Revue*, anotada à mão por Guizot, na cidade fluminense de Valença, conforme reporta Machado.⁴ A conservadora revista parisiense teve papel de destaque em diversos debates, entre os quais a polêmica que se desenrolou durante anos em suas páginas em torno do surgimento da escola realista na pintura, no teatro e na literatura. “Órgão da grande burguesia”, segundo a definição de Dolf Oehler,⁵ o periódico de fato nasceu com o ímpeto dado a essa classe durante a Monarquia de Julho, quando, de acordo com Hauser, a classe média estava “na plena posse de seu poder” e tinha “absoluta consciência disso”.⁶ O dinheiro é agora, diferentemente de outros tempos, quando o nascimento e a genealogia conduziam as relações, instrumento efetivo de ascensão social, dominando tanto a vida pública quanto a privada. A aristocracia, como até então se configurava, sai de cena e não só o rei se torna burguês, como a corte se converte em uma empresa de feitio capitalista, no espírito da especulação financeira do “*Enrichissez-vous!*”. Se entendermos, junto com Hauser, que é esse processo que fornece à centúria seus alicerces e sua feição e que o século XIX, neste sentido, nasce por volta de 1830, não nos parece portanto equivocado afirmar que a *Revue*, surgida em 1º de agosto de 1829, seja um veículo típico dos oitocentos. Brota decerto do ânimo burguês e capitalista, ainda que devamos levar em consideração que esse arranjo viria a sofrer vários deslocamentos ideológicos, tanto no campo político quanto na arena artística.

1.1 Merde à vanille

De um modo bastante resumido podemos dizer que, com respeito ao primeiro aspecto, a *Revue* nasceu liberal, tornando-se, no decorrer da Monarquia de Julho, cada vez mais simpática às hostes conservadoras até defender a censura e a repressão, e apoiar a reação às jornadas de junho de 1848. Depois, em um movimento inverso, ainda que com menos ímpeto, regressa a um corte aproximadamente liberal (é preciso entender que o sentido desse liberalismo deslocou-se de 1830 a 1870), à medida que o Segundo Império perde o vigor e Luís Napoleão insiste em entronizar-se no poder, à revelia dos interesses maiores da nação, ou seja, o de seu enriquecimento.

No plano das artes o quadro mostra-se igualmente cambiável e a revista não se configura exatamente como palanque para ataque aos realistas, como talvez se tenha afigurado a James quando ele chegou a Paris em 1875 e viu que alguns de seus contos e novelas haviam sido (mal) traduzidas pela *Revue*. Com efeito, a alegria de descobrir suas narrativas nas páginas da revista que

¹ MACHADO DE ASSIS, 2004: 778 (Vol. 2).

² Há pelo menos duas menções em suas crônicas e outra em uma novela intitulada “O programa”, publicada entre 1882 e 1883 em *A Estação*. [MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, pp. 354 e 409 (Vol. 3) e p. 912 (Vol. 2)]

³ HAUSER, 2003: 740.

⁴ MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, p. 354.

⁵ OEHLER, 1988: 31. Na mesma obra, o autor concede, ainda, que se tratava da “revista mais considerada do século XIX”. [p. 271.]

⁶ HAUSER, *op. cit.*, p. 728.

ele sempre lera e respeitara dera lugar ao silêncio que fora obrigado a lançar sobre a questão quando participou dos serões literários da rua do Faubourg St. Honoré, a morada dos deuses presidida por Gustave Flaubert. “*Je suis lance em plein Olympe*”, ele escreveu em uma carta a seu amigo Thomas Sargeant Perry, para então descobrir que aqueles olímpianos, entre os quais o próprio Flaubert, além de Edmond de Goncourt, Émile Zola, Alphonse Daudet e Guy de Maupassant, simplesmente execravam a *Revue*, seus colaboradores e ficcionistas, entre os quais Octave Feuillet, Victor Cherbuliez e Gustave Droz. Sobre este último, James se lembraria da afirmação de Zola de que seus livros não passariam de “*merde à la vanille*”.⁷

Havia fundamento para o ataque à revista. Naquele mesmo ano, por exemplo, Ferdinand Brunetière escreveu ali uma série de artigos vergastando o naturalismo, em geral, e Zola, em particular: para ele, o escritor, em *Les Rougon-Macquart*, teria ultrapassado até mesmo os limites frouxos da escola realista tanto no estilo quanto na escolha do tema.⁸ Ademais, Brunetière declara que realismo-naturalismo se resumiria ao último suspiro degradado do romantismo, a partir do qual uma nova forma de arte, mais perfeita, seria criada. Mas a verdade é que, no tocante à reprovação do realismo, a *Revue* em geral já havia, naquela época, mudado sobremaneira de discurso – e o próprio comentário de Brunetière, se focalizado em detalhe, demonstra isso.⁹ Além disso, é preciso convir que dentro da revista houve colaboradores com gostos e opiniões diferentes, o que dá margem a alguns desencontros e até a algumas aparentes contradições. Contudo, esses desconcertos talvez não tenham sido tão drásticos assim, se igualmente examinados em profundidade, e, como um todo, também é certo que a revista obedecia a uma diretriz geral, um comando ideológico geral, digamos, que de modo aproximado correspondia ao teor ideológico particular discernido na maioria dos artigos publicados – é esse movimento mais amplo, ainda que crivado de exemplos específicos, que gostaria de descrever sucintamente.

1.2 A escola eclética: a aliança entre o real e o ideal

De início é necessário entender que as críticas ao realismo se iniciaram bem antes da formação de uma escola. Autores como Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier e Lamartine podiam ser chamados de realistas, naturalistas ou materialistas anos antes de Flaubert ter lançado *Madame Bovary* ou de Zola ter publicado *L'Assomoir*. A discussão principia no campo da pintura, para distinguir procedimentos de artistas como Rembrandt e Rubens, afeitos à “*vérité humaine*”, em oposição à “*idéauté poétique*” dos neoclássicos.¹⁰ Em 1835, Planche censurava a “*bourgeoisie délibérée*” de Rembrandt, em cuja pintura faltaria o “*idéal poétique*” associado aos mestres italianos e franceses. No mesmo ano Frédéric Mercey, depois de lamentar o “naturalismo” de Rembrandt e Rubens, ataca a escola de pintores holandeses e flamengos como um todo. Ele lembra que Luís XIV, ao ser mimoseado com um quadro de um artista holandês, exigiu que lhe tirassem aquela “monstruosidade” da frente dos olhos. Mercey aprova o desdém régio diante do que chama de “tendências vulgares da arte flamenga”, e comenta que somente “um povo formado por

⁷ EDEL, 1987: 185 a 188. Os contos de James saíram de novembro de 1875 a outubro de 1876. À exceção de Flaubert e de Goncourt, com 54 e 53 anos de idade respectivamente, tratava-se de um concílio jovem: Daudet e Zola tinham 35 anos, e Guy de Maupassant, um *protégé* de Flaubert, contava com apenas 25 anos. James tinha, então, 32 anos.

⁸ MELLO, 1999: 14 e 15. Brunetière afirma que, em *Les Rougon-Macquart*, Zola “a dépassé tout ce que réalisme s’était encore permis d’excès. On imaginerait malaisément une telle préoccupation de l’odieux dans le choix du sujet, de l’ignoble e du repoussant dans la peinture des caracteres, du matérialisme et de la brutalité dans les style. [...] L’humanité n’est-elle donc composée que de coquins, de fous e de grotesques? L’artiste a bien des droits, il n’a pas celui de mutiler la nature”. [Grifo meu.]

⁹ Veja, adiante.

¹⁰ WATT, 1996: 12. De modo geral o debate sobre os méritos e defeitos da “verdade literal e [...] minuciosa exatidão” da pintura holandesa em oposição às “grandes idéias gerais” da escola neoclássica principia ainda no fim do século XVIII. [Idem, 18 e OUSBY, 1988: 777.]

burgueses e comerciantes enricados pode encontrar beleza nas representações exatas de uma natureza trivial e grosseira que deviam antes chocar o gosto delicado.”¹¹

O comentário deixa claro o contexto político e social que subjaz ao debate. A nova classe burguesa, acusada de mau gosto estético, seria depois associada à escola realista, com cuja técnica, supostamente grosseira, estaria alinhada. Pode parecer que há uma contradição de uma revista vituperar contra a falta de refinamento de uma classe com a qual em tese deveria ajustar-se. Mas essa aliança se dá de fato pela via do liberalismo econômico, que estimula a riqueza material, não propriamente no campo das idéias artísticas. Nesse quesito, os críticos parecem combater o conservadorismo político da burguesia com as armas do conservadorismo estético. Para os colaboradores da *Revue*, os *nouveaux riches* careceriam de cultivo, refinamento e familiaridade com o belo: não haviam se aprimorado na tradição artística que remonta aos mestres italianos dos séculos XV e XVI, como Rafael, Da Vinci e Ticiano, passando pelos pintores franceses dos setecentos como Poussin; de modo análogo nada sabiam nem de Molière nem de Racine. O quadro direto e sem rebuço, a cena simples, o divertimento imediato eram mais próximos do que podiam compreender e apreciar sem culpa. Convém refletir no aspecto pedagógico da questão: os burgueses da *Revue* queriam educar a burguesia (pelo menos, a alta burguesia) nos moldes do idealismo do século anterior.

A batalha entre o realismo e o idealismo seria longa e viria a acirrar-se com a institucionalização da escola.¹² De forma resumida, entre os procedimentos realistas condenados pela *Revue* – tanto em termos literários quanto pictóricos – estão a ênfase na descrição fiel, exaustiva e minuciosa da realidade, com a exatidão dos detalhes e zelo pelo accidental; o cuidado em delimitar de maneira ampla o quadro completo, sem omissão dos chamados aspectos grosseiros, triviais ou impuros da cena humana; a procura por uma observação que se baseie nos sentidos (e que responda aos sentidos), que se ocupe da aparência externa ou material (por isso, os artistas são por vezes chamados de materialistas) dos objetos retratados; o distanciamento, a frieza ou a ausência de julgamento por parte dos artistas diante das questões morais suscitadas pela obra,¹³ e o culto da arte pela arte.

Talvez soe estranho que a tese da *art pour l'art*, surgida entre os românticos, esteja aqui associada ao método realista. Com efeito, em 1851, Charles de Mazade sintetizaria o realismo como “nada mais que a velha teoria da arte pela arte complicada por um gosto inquietante pelo espetáculo vulgar da vida”.¹⁴ Em que pese o comentário de Hauser de que a questão representa o “mais complexo problema em todo o campo da estética”,¹⁵ algumas considerações devem ser feitas. Se de fato a *art pour l'art* surgiu no círculo boêmio romântico de autores como Théophile Gautier e Gerard de Nerval como uma reação radical e uma fuga à ordem burguesa, visando à emancipação da arte em face do lugar comum e da realidade mesquinha em que a classe média mergulhava, tal concepção mudou de aspecto no correr dos anos, chegando a tornar-se sinônimo de técnica vazia, estetizante, alheada tanto da realidade quanto das questões políticas e sociais da sua época – um alheamento evidentemente nada apolítico e que se aproxima de uma atitude de acomodamento burguês. Houve, assim, um giro completo entre o uso da *art pour l'art* como instrumento na luta pela liberdade da arte e o seu emprego num jogo sem sentido de acomodação estética.

¹¹ DU VAL, 1936: 63. Como dissemos, essas opiniões mudam com o tempo e de crítico a crítico. Anos depois, F. Landoy, em um artigo chamado “*Les Arts en Belgique*”, chamaria Rembrandt de idealista (“Rembrandt idealiza e interpreta livremente a natureza”), em oposição ao pintor belga van Schendel. [*Idem*, p. 64.]

¹² Para Watt, o termo realismo consagrou-se no campo literário em 1856 com a fundação do jornal *Réalisme*, editado por Duranty. Na pintura a história retrocede pelo menos dez anos. A propósito das pinturas dos irmãos Leleux, Adolphe e Armande, a nomenclatura começou a ser usada de modo mais sistemático na imprensa a partir de 1844. [WATT, *op. cit.*, p. 12, e DU VAL, *op. cit.*, p. 62.]

¹³ Tallandier acusou Flaubert de praticar uma “arte egoísta”, descrevendo tanto o bem quanto o mal “com uma impassibilidade de gelo; ele mantém-se sistematicamente fora de sua obra [...] O principal temor desses grandes artistas é conservar algo de humano. Eis a imoralidade.” [DU VAL, *op. cit.*, p. 94.]

¹⁴ *Idem*, p. 30.

¹⁵ HAUSER, *op. cit.*, p. 747.

Não nos parece que Mazade esteja referindo-se a esta última acepção da teoria, que na verdade viria a vingar-se pouco depois, em certos setores parnasianos (a primeira coletânea do *Le Parnasse Contemporain* é de 1866). A expressão “velha” teoria, empregada pelo crítico, permite-nos dizer que se trata, portanto, dos primórdios combativos da arte pela arte, do “último cenáculo romântico” da rua Doyenée.¹⁶ Flaubert, a quem a imputação é dirigida, não só abomina a ordem tacanha da vida burguesa que retrata em *Madame Bovary* e *A educação sentimental*, como também, ao praticar uma ficção ancorada em um método rígido e extremo apuro técnico, estaria buscando uma emancipação artística à maneira dos antigos românticos da *l’art pour l’art*. O distanciamento e a impassibilidade de sua “arte egoísta” sugeririam um virar de costas às grandes paixões humanas, os dilemas morais (para ele, é provável que a concepção já não tivesse mais sentido ou que soasse falsa dentro da nova ordem) que os primazes do idealismo preconizavam – e, por conseguinte, encontrariam eco no menosprezo antibuguês de Nerval e Gautier. A nos valermos das observações de James sobre suas visitas a Flaubert, o colega romancista era de fato admirador do autor de *Émaux et Camées*, que reputava superior a Musset e cujos poemas fez questão de ler, de maneira lenta e compassada, ao americano.¹⁷

Mas, como dissemos, a atitude anti-realista dos colaboradores da *Revue* arrefeceu-se com o passar dos anos. Na década decisiva de 1850, em cujo início, a respeito da exposição no *Salon* do quadro *Enterro em Ornans*, de Coubert, Champfleury declarou que os críticos seriam, a partir de então, obrigados a alinhar-se ou a favor ou contra o realismo, a *Revista dos Dois Mundos* não apenas deu à luz alguns poemas de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire (em 1855) e o folhetim *Sensations de Josquin*, do próprio Champfleury (entre 1855 e 57), como também publicou algumas críticas simpáticas ao movimento, como um artigo de Taine elogiando Balzac em detrimento de Thackeray (1857). E, ainda que alguns poemas de Baudelaire tenham sido expurgados e sua publicação merecido uma nota justificando-os como “sinal de nossos tempos”, ainda que entre o realismo de Champfleury (ou, neste aspecto, o de Feuillet, que Sofia se empenhara em ler) e o de Flaubert vá uma enorme distância, havemos de concordar que uma grande transformação ocorreu desde a época em que François Buloz, diretor do quinzenário, bania a publicação de textos de George Sand, por causa do pendor revolucionário da autora.¹⁸ No início do decênio de 1860, Sainte-Beuve reconciliava-se com Buloz (havia rompido em razão de um processo judicial aberto contra o primeiro pelo jornalista) e voltava a colaborar com o periódico. No período da publicação dos contos de James, os folhetins de Mme. Sand já circulavam livremente na revista.

Em função disso, pouco antes ocorrera a encenação de um esquete cômico intitulado *Le Siège de la Revue de Deux Mondes*, que narra a capitulação da revista, o decantado baluarte anti-realista. A inspiração fora a publicação do folhetim de Champfleury, porta-voz do movimento. A “capitulação”, se se pode usar o termo, fora parcial. E, se a contratação de autores realistas interessava a uma revista que passara a assumir uma posição, dentro dos limites liberais, pluralista, e que devia manter-se atualizada com as últimas modas, também fazia bem à reputação desses artistas que suas obras saíssem na prestigiada publicação. Por essa época, na verdade, embora o fenômeno tenha sido gradual, constata-se que, na maioria dos textos, a rejeição pura e simples do realismo transformara-se em uma defesa do meio-termo, uma espécie de “realismo mitigado” (para usarmos a expressão de Machado), que advogava técnicas tanto da velha quanto na nova escola.

¹⁶ *Idem*, p. 692. Naquela época fizera sucesso, tanto em folhetim quanto nos palcos (em 1849), a obra do realista Henry Murger, *Scènes de la Vie de Bohème*, em que o autor descreve vários dos hábitos e idéias dos artistas boêmios, com seu discurso de menosprezo ao dinheiro e à burguesia (a que pertencem e a cuja proteção ironicamente buscam no fim) e de exaltação exclusiva da obra de arte. Veja JAMES, 1960: 67 e 68. Uma cópia eletrônica do livro, originalmente publicado em 1851, pode ser obtida em <http://www.gutenberg.org/files/18446/18446-h/18446-h.htm>.

¹⁷ EDEL, op. cit., p. 187. “J’aime à vous voir en vos cadres ovales / Portraits jaunis des belles du vieux temps”: eis dois dos versos declamados por Flaubert, no relato de James.

¹⁸ MELLO, op. cit., p. 5: “Lorsque vers 1840 Mme Sand inclinait de plus en plus vers le radicalisme, il [Buloz] n’hésitait pas. Après avoir essayé de la retenir, il refusait de la suivre, d’ouvrir la *Revue* à des oeuvres d’une inspiration toute révolutionnaire”, relata Charles de Mazade em panegírico a Buloz, falecido em 1874.

Assim a observação da realidade (e sua descrição) passa a ser vista como uma qualidade, desde que não constitua um fim em si mesma. A realidade abunda em detalhes, aspectos múltiplos e contradições: caberia, portanto, ao artista, de posse desses itens, submetê-los à análise, a um crivo de seleção, capaz de intensificar o efeito. O que interessa é a realidade transfigurada pela imaginação do poeta; não a “mera” cópia, mas a invenção, não o quadro completo, mas a sugestão: “O que admiramos nos homens”, diz Gustave Planche em 1858, “não é o caráter que eles nos apresentam, mas o que nos deixam adivinhar”.¹⁹ Taine, um defensor declarado do realismo, diz, em seus ensaios sobre a literatura inglesa, que o que se destaca em *Robinson Crusoe* é seu “senso de realidade”, sua “impressão do real”, e que são suas lacunas, repetições e pausas que contribuem para a almejada ilusão.²⁰ A ilusão será um termo muito usado por colaboradores mais moderados (diga-se de passagem que até mesmo um comentarista anti-realista radical como Planche já havia abrandando o seu discurso), que não criticam mais o realismo, mas os seus hipotéticos exageros. Alguns, sobretudo os críticos de teatro, são explícitos em sua defesa de uma escola eclética, de uma “aliança estreita entre o ideal e o real”. Já não se busca o idealismo neoclássico, como na resenha de Mercey, que se deleitava diante da repulsa do rei aos quadros da escola flamenga, abonando-a sem reparos. Em 1863, quase trinta anos depois, portanto, Chesneau declararia que era o realismo, não a arte dos mestres italianos, a característica natural e essencial da arte francesa, em prejuízo dos mestres neoclássicos.²¹

2 Machado e James

Foi aproximadamente na mesma época em que os colaboradores da *Revue* passaram a defender os méritos da arte eclética que Henry James e Machado de Assis começaram a escrever suas críticas. O americano estreou em 1864 na *North American Review*, enquanto Machado de Assis encetou sua colaboração com a imprensa no fim da década de 1850, sendo que sua atividade crítica mostrou-se mais intensa nos dois decênios seguintes. Roberto Schwarz observa que Charles de Mazade é um “dos modelos retóricos” da teoria estética machadiana, mas o fato é que os ecos doutrinários da *Revue* remetem a vários outros resenhadores da publicação.²² Muitas das idéias contidas em “Instinto de nacionalidade”, “A nova geração” e “O primo Basílio” encontram semelhança com o discurso e os princípios defendidos por Brunetière, Talandier, Sainte-Beuve, entre outros.

O autor professa não abraçar nem o realismo, que considera “negação mesma do espírito da arte”, nem o romantismo, “transformado em fórmula vã”, nem o idealismo metafísico, consoante aos “sonhos de um histérico”²³ – mas é na oposição à primeira das escolas que sua crítica se mostra mais acirrada. Em seu ensaio sobre a obra de Eça de Queirós, faz como os colaboradores da *Revue*: não ataca o artista propriamente, em quem discerne talento, mas o método escolhido. E o método, como diriam muitos na *Revue*, não é condenável como um todo, e sim em sua aplicação intensa e completa. Ou seja, no excesso. Mesmo no realismo alguma coisa haveria “que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte”. Mas Eça desejaria ser um “aspérrimo discípulo” da nova escola, não um “realista mitigado”. Ao mencionar *O crime do padre Amaro*, diz que “o escuso e o torpe eram tratados com exatidão de inventário”, advertência que se assemelha à crítica da inventariação que Talandier faz, em 1863, ao dizer que *Salambô* é “um relatório oficial, um trabalho de

¹⁹ DU VAL, *op. cit.*, p. 122.

²⁰ *Idem*, p. 138.

²¹ *Idem*, p. 144.

²² SCHWARZ, 2000: 86.

²³ MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, pp. 809 a 813 (Vol. 3).

estatística”.²⁴ A descrição minuciosa, exaustiva (e, pior, quando se compraz em pintar os aspectos desagradáveis) é condenada tanto pelos colaboradores do periódico quanto por Machado, que reclama que Eça “não esquece nada, e não oculta nada.”

Para Machado, a descrição em si, embora meritória (Eça é elogiado por seu “dom de observação”), é um instrumento pobre se não vier atrelada a outros recursos. O principal reside “na análise das paixões e dos caracteres”. Raciocínio conforme ao de Louandre, que diz que Balzac, em vez de “observar os homens ou de analisar os sentimentos”, “pinta os hábitos, as casas, os pátios...”, e ao de Mazade, que afirma que Flaubert, em *Madame Bovary*, “toma o objeto pelo exterior, sem lhes penetrar as profundezas da vida moral”. Segundo Machado, ainda, a representação exclusiva dos aspectos externos acarretaria a substituição do “principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e o sentimento, para o incidente, para o fortuito”.²⁵

Machado também põe em xeque a idéia de exaustividade contida na ambição de abarcar a realidade completa. Ao responder a um leitor que alegara ser hipócrita a afirmação de que nem todas as verdades se dizem, o romancista pergunta que “se todas as verdades se dizem, por que excluir algumas?” E continua explicando que “há atos íntimos e ínfimos, vícios ocultos, secreções sociais” que foram preteridos na exposição de Zola e de Eça, que, enfim, não esgotaram “todos os aspectos da realidade”. Então, “se são naturais, para que escondê-los?” Mesmo os realistas, ele insinua, não escapam à seleção – apenas, talvez, selecionem mal. E, se incluirmos no processo a afirmação de Prosper Mérimée de que “saber escolher o quê, na natureza, deve ser imitado é seguramente a grande questão da arte”, então se percebe aí um caso aberto para a promotória anti-realista.²⁶

James elabora um raciocínio análogo, a despeito de certo desvio de direção, quando afirma que a ênfase posta por Zola no vulgar e no insípido compromete o realismo, e submete ao descrédito a realidade (a qual deve “ser reverenciada no mais alto grau”), pois “o real não tem maior afinidade com o recipiente impuro do que com um puro, e o sistema de M. Zola, se levado ao extremo, revela tão pouco gosto e tato quanto o que fora conferido pelo maneirismo mais floreado de uma época menos analítica”.²⁷ Ou seja, enquanto o americano argumenta que a natureza é muito mais ampla do que a pretendida pelo francês, o brasileiro garante que nem mesmo os realistas são capazes de esgotar todas as facetas da realidade (impura). E ambos encontram um irmão de armas em Brunetière, que defendera que a humanidade não se compõe apenas de tipos malandros, loucos e grotescos, e que o artista disporia de muitos direitos, mas não o “de mutilar a natureza”. Muitos dos princípios realistas seriam, assim, “estranhos à arte”, ou, como disse Machado, à “verdade estética” – e, para não sacrificá-la, esta último aconselha os jovens talentos de “ambas as terras” (da metrópole e da antiga colônia, portanto) a voltar os olhos para a realidade, banindo o realismo.²⁸

Há, em suma, de se escapar à nova escola, pois, embora ela esteja “no verdor dos anos”, pelo fato de supostamente não dispor de universalidade nem de vitalidade, traria em si a “decrepitude”. Machado vê o realismo como uma “doutrina caduca”,²⁹ o que nos faz retomar o raciocínio implicitamente evolucionista de Brunetière de que o realismo e o naturalismo representam o último estágio (portanto, constituem modalidades artísticas esgotadas, apesar de relativamente novas) do romantismo em vias de extinção. Para ele, outrossim, uma nova forma de arte adviria dessas modalidades morituras. Em seu comentário – em que se entrevê um darwinismo de fundo e é, nesse sentido, ao refletir o cientificismo do século XIX, diferente das críticas ao realismo que se fizeram nos primórdios da *Revue* – o mal é o excesso, é sua propensão para, ao determinar a amplitude do

²⁴ *Idem*, p. 903 e 912, e DU VAL, *op. cit.*, p. 31. Sobre a atribuição de responsabilidade à doutrina, não ao autor, Tallandier observa que “o culpado não é o pintor, mas o sistema”, enquanto Sainte-Beuve explica que “o talento pode embrenhar-se em um mau sistema”.

²⁵ MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, p. 805 e 910, e DU VAL, *op. cit.*, pp. 85 e 93.

²⁶ MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, p. 913, e DU VAL, *op. cit.*, p. 120.

²⁷ Veja a crítica do americano a Zola em JAMES, 1984: 857 a 870 (Vol. 2).

²⁸ Cf. nota 8. MACHADO DE ASSIS, *op. cit.*, 913.

²⁹ *Idem, ibidem*.

que vale ser visto (o ínfimo, o impuro e o insípido, mas não todo o resto, segundo James; mas não tudo o que há de ínfimo, segundo Machado), deturpa e trunca a própria natureza que deveria ser reverenciada, a própria realidade que deveria ser apreendida. A nova escola em decadência também é vista como algo em transição, uma espécie de romantismo exacerbado e exaurido de todas as suas possibilidades, a qual remete a um novo estágio na arte, que Brunétière não descreve, mas cujo objetivo comum, se tomarmos todas as observações em conjunto, incluindo as do brasileiro e do americano, parece enfeixado na **defesa da apreensão do real**.

2.1. Realidade bipartida

Mas, supondo-se que entendamos perfeitamente o que esses autores queriam dizer com isso, até que ponto essa tarefa é possível, e como? Uma das dificuldades, claro, reside na inquietante constatação, apontada na *Revue* e mais explicitamente por James do que por Machado, de que a realidade talvez só possa ser capturada por intermédio da ilusão. É o que Taine sugere quando menciona a “**impressão do real**” de *Robinson Crusoé*; ou quando James afirma que o “**ar de realidade**” é a “suprema virtude do romance”; ou quando Émile Montégut, em uma crítica, diz que Dumas vê e ouve o mundo parisiense (e depois o descreve) por meio de “um instrumento óptico e de um instrumento acústico”; ou ainda quando Brunétière assegura que “a natureza só se torna bela por meio da ilusão de nossas próprias sensações, que a ela nos transportam”.³⁰

A busca pela apreensão desse “ar” de realidade, como se a realidade em si mesma fosse uma instância demasiado inacessível para ser confiscada, contém, sem dúvida, certo platonismo implícito,³¹ mas historicamente há razões bem mais concretas, em uma época de incremento das ciências e de voga de teorias objetivas como o positivismo e o determinismo, para que se instalassem a desconfiança, a dúvida e a ambigüidade no âmbito do pensamento e da criação artística. Não entraremos aqui na discussão tão bem desenvolvida por Benjamin, Hauser, Sartre ou Oehler, só para citarmos alguns, que mencionam a ruptura traumática causada pela sangrenta repressão às jornadas de junho de 1848 como fenômeno a partir do qual ao mesmo tempo se instaura a crise da representação artística e se originam tanto a lírica moderna quanto o romance moderno. A dissolução final do *ancien régime* e a entronização definitiva da burguesia (após o rompimento da frágil aliança com a classe trabalhadora), agora livre para lançar-se ao consumo do luxo e do divertimento em uma nova fase de prosperidade econômica, por um lado, e para ignorar os feitos verdadeiramente significativos (ou para ignorar o real significado de tais feitos, de qualquer significado que não esteja na superfície ou que não denote prestígio ou possibilidade de ganho econômico) da esfera artística, por outro lado: eis alguns dos aspectos da nova ordem. Neste outro lado, a qual nos interessa mais de perto, verificamos: o afastamento entre artista e público, a desconfiança com relação ao progresso, ao futuro e ao resultado concreto das ciências positivas (por se aterem somente aos fatos, os “empiristas” podem ter esquecido o conteúdo reprimido, não explicitado, que estes mesmos fatos acobertam), a busca por novos procedimentos artísticos que dêem conta, nesta realidade bipartida, de um mundo que se torna instável em seus fundamentos, cede em sua ideologia e perigoso em sua práxis. Tais fenômenos compõem o quadro que se apresentou não só a Flaubert e Baudelaire, a Heine e Dostoiévski, mas a artistas posteriores como Machado e James. Se algumas das consequências do evento traumático de 1848 talvez ainda não estivessem resolvidas, no entender de Hauser, no início dos anos 1950, quando ele publicou a sua

³⁰ JAMES, 1995: 30 e 31; DU VAL, *op. cit.*, p. 120 e MELLO, *op. cit.*, p. 15. Em sua alegoria da criação artística, encontrada no prefácio a *Retrato de uma senhora*, James sugere que, para apreciar a cena humana, o artista se põe à janela (cujo tamanho ou configuração constitui sua “forma literária”) munido de um par de binóculos. [JAMES, 2003: 161.]

³¹ Pensemos, por exemplo, na teoria da separação entre dois mundos, o sensível (da realidade aparente) e o inteligível (da realidade verdadeira), contida em seu mito da caverna (livro VII da *República*); e principalmente na concepção platônica de mimesis associada à sua análise do artista como “criador de aparências” (livro X da *República*, e também em *Parmênides* e *Timeu*).

História social da arte e da literatura,³² é de se imaginar que se encontrassem em plena ação quando estes dois últimos autores publicavam suas obras.

Na verdade, muitos de seus efeitos vinham sendo descritos pela *Revue*, que eles liam, ou em escritos de seus colaboradores, como a descrição da perda da confiança na vida civilizada, que se expressa por meio da imagem de uma cisão. Sainte-Beuve, por exemplo, escreveria que “por um bom tempo a alma estará partida, e a idéia de felicidade e alegria nessa vida se acha atingida pela morte”. O conceito de alma partida encontra respaldo na definição de Hugo da insurreição de 1848 como “revolta do povo contra ele mesmo” e em textos de Renan, que observou que nessa ocasião o “o homem se depara cara a cara com o homem”.³³

Banido da classe burguesa a que pertence, na acepção de Sartre,³⁴ preso à melancolia e ao pessimismo, o escritor do século XIX busca em sua arte formas de superar o dilema ético que se instala na própria arte, e uma dessas estratégias está em **não** fornecer ao público burguês exatamente aquilo que ele gostaria de encontrar – e exatamente **na forma** que ele desejaria encontrar, isto é, com o conteúdo expresso de maneira clara e destituída de culpa. Nas entrelinhas e nas ambivalências, nas filigranas e nas profundezas é que se oculta o real significado daquilo que vem expresso na exterioridade. Não há mais um sentido unívoco, mas equívoco, equivalente à cisão que se aloja na alma do homem. O conteúdo recalcado, imerso nas sombras, como a figura elusiva no tapete, parece pressionar a superfície do manifesto, desafiando o entendimento a não se ater ao significado aparente, a confrontá-lo com o que se oculta, para daí derivar, de modo quase dialético, como se fosse, uma decifração mais aproximada do real.

E, se a maneira de realizar tal façanha (o revelar-se escondendo, o manifestar da verdade por meio da falsidade ou da mentira) encontra-se, em última instância, aliada à forma, deve-se igualmente buscar na forma eleita por cada escritor a resposta para a sua decifração. Por isso não é fácil entender a relação específica de autores como James e Machado de Assis com o realismo. Sugerir apenas, como faz Hauser, que James pertence à esfera do impressionismo não parece ajudar muito, sobretudo quando o impressionismo muitas vezes não se acha tão distinto, no entender dos críticos da época, da estética naturalista ou materialista.³⁵ Dizer que ambos praticam um tipo de realismo psicológico é ainda menos proveitoso, não só por explicar pouca coisa (ou explicar só o quê, por si, parece evidente), mas principalmente por associá-los a uma forma artística que redundaria não no que há de mais revolucionário, mas no que há de mais convencional no campo da estética. Não houve, aliás, carência de autores a praticar o realismo psicológico naquela época – alguns dos quais, no entender de James, capazes de fracassar “deploravelmente” em sua missão.³⁶

³² HAUSER, *op. cit.*, 787.

³³ OEHLER, *op. cit.*, p. 87 e HUGO, 2002: 527 e 528 (Vol.2): “Junho de 1848, apressamo-nos em dizê-lo, foi um fato à parte, quase impossível de classificar na filosofia da história [...] Mas, no fundo, o que foi junho de 1848? Uma revolta do povo contra ele mesmo.” Que Machado e James também estejam atentos aos textos de Sainte-Beuve, Taine e Renan não é novidade para ninguém. James escreveu diversos ensaios sobre os três, inclusive sobre o tomo da *Correspondance*, de que a frase de sobre a “alma partida” é extraída, e sobre os estudos de Taine acerca da literatura inglesa. Machado cita um e outro em seus ensaios e também na ficção. Veja, por exemplo, JAMES: 1984, pp. 679 a 695, pp 841 a 848 (Vol.2) e as citações de Machado em “A nova geração”, sobre Taine, Renan e Sainte-Beuve, e no *Memorial de Aires*. [MACHADO DE ASSIS (2004): pp. 810, 813 e 836 (Vol. 3) e p. 1.122 (Vol. 1).]

³⁴ SARTRE, 2006: 111.

³⁵ O impressionismo seria, para Brunetière, “uma linguagem, de certo modo materialista, que representa brutalmente os objetos, tais como os olhos os vêem, tais como os ouvidos os escutam, tais como os nervos os experimentam, sem jamais, além disso, fazê-los alcançar a elaboração do pensamento”. Para o mesmo autor, tratar-se-ia de uma evolução que se inicia no realismo, passando pelo naturalismo. [MELLO, *op. cit.*, p. 16.]

³⁶ É o caso de *Chérie*, de Edmont de Goncourt, que trata do desenvolvimento moral de uma menina, mas cuja “geografia” o autor falha em explorar e cujo desenvolvimento da “vida”, com todas suas “surpresas”, ele falha em representar. [JAMES, 1995: 42.]

Conclusão

A *Revue* e o quadro social e político da época, pelo menos o quadro referente aos autores europeus que serviram de modelo tanto para James quanto para Machado, explicam alguma coisa da desilusão e do pessimismo que ambos experimentaram, e também explicam alguma coisa do conservadorismo que há em suas idéias. Como a *Revue*, não buscavam o realismo mais sectário, mas uma forma de realismo nuançado ou eclético, que incorporasse certos padrões de épocas mais remotas. Mas isso não responde tudo, pois nem preconizaram um retorno ao idealismo neoclássico (embora lhe devotassem admiração), nem sua almejada representação profunda do homem era a mesmo do retrato confiante do século anterior. Havia algo mais no que eles trouxeram, cada um a seu modo, ao plano da ficção, ajudando-a inclusive a flertar com procedimentos que seriam postos mais amplamente em prática no século vindouro. Descobrir o que é esse “algo mais” nos limites da forma nos ajuda não só a entender melhor a originalidade de dois autores como James e Machado, mas também a compreender como a arte, para a qual ainda hoje não reputamos significados unívocos, ao estabelecer-se por intermédio de relações múltiplas, pode partir de formulações hipoteticamente retrógradas para alcançar experiências organicamente inovadoras.

Referências Bibliográficas

- [1] DU VAL, Jr. T. E. *The Subject of Realism in the Revue des Deux Mondes (1831 – 1865)*. Filadélfia: University of Pennsylvania, 1936.
- [2] EDEL, Leon. *A Life*. Londres: Collins, 1985.
- [3] HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- [4] HUGO, Victor. *Os miseráveis* (2 volumes). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- [5] JAMES, Henry. *Um peregrino apaixonado e outras histórias*. São Paulo: Planeta, 2005.
- [6] _____. *The Ambassadors*. Cambridge: The Riverside Press, 1960.
- [7] _____. *Literary Criticism* (2 volumes). Nova York: The Library of America, 1984.
- [8] _____. *A arte do romance: antologia de prefácios*. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- [9] _____. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.
- [10] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra completa* (3 volumes). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- [11] MELLO, Jefferson Agostini. *Intervenções insulares: Açores, Santa Catarina e Malvinas: viagens na Revue des Deux Mondes*. Florianópolis: UFSC (mestrado), 1999.
- [12] OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- [13] OUSBY, Ian. *Companion to Literature in English*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.
- [14] SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2006.
- [15] SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- [16] WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Autor

¹ **Marcelo PEN PARREIRA, Prof. Dr.**

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP

Departamento de Teoria Literária

pen@terra.com.br