

Universidade Federal de Minas Gerais

Edilson dos Santos

**ENTRE O ANTIGO E O NOVO, O PRÓPRIO E O ALHEIO:
o crítico Machado de Assis e os problemas literários de seu tempo**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2016

Edilson dos Santos

**ENTRE O ANTIGO E O NOVO, O PRÓPRIO E O ALHEIO:
o crítico Machado de Assis e os problemas literários de seu tempo**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

UFMG

Belo Horizonte, 2016.

Santos, Edilson dos.

A848.Ys-e Entre o antigo e o novo, o próprio e o alheio
[manuscrito] : o crítico Machado de Assis e os
problemas literários de seu tempo / Edilson dos
Santos. – 2016.

292 f., enc.

Orientador: Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 279-292.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. – Passado, presente e futuro da literatura – Teses.
 2. Assis, Machado de, 1839-1908. – Ideal do crítico – Teses.
 3. Assis, Machado de, 1839-1908. – Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade – teses.
 4. Assis, Machado de, 1839-1908. – Nova geração – Teses.
 5. Machado de, 1839-1908. – Crisálidas – Crítica e interpretação – Teses.
 6. Assis, Machado de, 1839-1908. – Falenas – Crítica e interpretação – Teses.
 7. Assis, Machado de, 1839-1908. – Americanas – Crítica e interpretação – Teses.
 8. Assis, Machado de, 1839-1908. – Ocidentais – Crítica e interpretação – Teses.
 9. Literatura – História e crítica – Teses.
 10. Realidade em literatura – Teses.
- I. Fernandes, Marcos Rogério Cordeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.13

Tese intitulada *Entre o antigo e o novo, o próprio e o alheio: o crítico Machado de Assis e os problemas literários*, de autoria do Doutorando EDILSON DOS SANTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

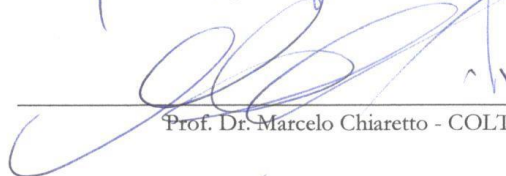
Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



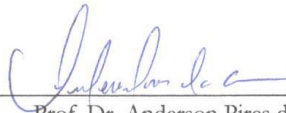
Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG - Orientador



Prof. Dr. Marcelo Chiaretto - COLTEC/UFMG



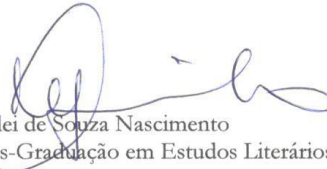
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG



Prof. Dr. Anderson Pires da Silva - UFJF



Profa. Dra. Ivanete Bernardino Soares - UFOP



Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente ao professor Marcos Rogério, que soube aliar amizade e orientação séria. A sua presença e o seu vasto conhecimento sobre a literatura brasileira e a obra de Machado de Assis foram fundamentais na escrita deste trabalho. Agradeço também aos professores José Américo Miranda e Maria Cecília Boëchat. Com ele, aprendi um pouco de edótica e a ler, com mais proveito, poemas antes “fechados” para mim. A sua disciplina, ministrada em 2011, que tinha como tema a poesia machadiana, abriu novos caminhos para a minha pesquisa. Nas aulas da Maria Cecília, em 2012, entrei num mundo que tinha a crítica de Machado, mas, também, a de José de Alencar, a de Santiago Nunes Ribeiro e a de tantos outros estudiosos das nossas letras. Foi sob a sua orientação, no mestrado, em 2002, estudando a poesia de Fagundes Varela, que cheguei à crítica machadiana.

Na OM, onde trabalho, ouvi que a escola não precisava de mestres e doutores. Mas tive, também lá, o apoio de vários camaradas. Nem sempre era possível, depois de chegar de madrugada em casa, sair no outro dia, às 6h, para a caserna. Nesses momentos, o Anderson Luiz e a Margarida muitas vezes assumiram minhas aulas. O Anderson Vilela, muito prestativo, me socorreu com seu inglês na escrita do resumo. Nas nossas conversas, o Leonardo França me deu valiosas sugestões bibliográficas sobre as décadas em que Machado desenvolveu sua crítica. O Rodrigo Geofroy, com paciência e boa vontade, leu e comentou os capítulos iniciais deste estudo.

Esta pesquisa também não seria possível sem a presença de outras pessoas, leitoras gentis e pacientes. Nesse sentido, torno pública a minha gratidão à Thaís Castro, que colaborou na versão final do texto, e à Terezinha Moreira, que debateu comigo vários pontos dos ensaios de Machado de Assis, neles apontando detalhes por mim antes não percebidos.

Agradeço aos funcionários da biblioteca da FALE/UFMG e aos da equipe da secretaria do Pós-Lit todo o apoio recebido. Em especial, torno pública a minha gratidão à Letícia, que, com educação, carinho e interesse, me acompanhou no meu percurso acadêmico, do mestrado ao doutorado.

Em meio a tantos turbilhões, houve os que acreditaram em mim e pediram que Deus me desse ânimo e luz para vencer. Desses, destaco os meus pais, que não puderam esperar o cumprimento de mais esta missão de minha vida de estudante, e o meu irmão Cláudio dos Santos, o desenhista e artista plástico, com quem tive e tenho muitas prosas descontraídas sobre poesia, pintura e livros. A todos, obrigado.

RESUMO

Inserindo-se nos grandes debates culturais de seu tempo, Machado de Assis defende que a autonomia literária do país só seria possível com o trabalho de críticos e de criadores literários que tomassem a literatura como arte, trabalho de transfiguração, e não reprodução chapada da realidade. Atento a isso e a um cânone, já em formação no país, Machado faz um balanço da massa literária, colocando em prática o seu projeto de educar autores e leitores, num percurso de leituras que se estende das obras dos árcades às dos poetas que se alinhavam ao Realismo. Reflexão, invenção, análise, estudo, equilíbrio, conciliação entre passado e presente, nacional e estrangeiro são os pontos centrais de sua crítica, que deságuam principalmente nos seus livros de poesia, em que poeta e crítico se mostram em ato. Tal é o que procuramos analisar nesta pesquisa, em que, sem fazer um recorte absoluto, privilegiamos os ensaios "O passado, o presente e o futuro da literatura" (1858), "O ideal do crítico" (1865), "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade" (1873), "A nova geração" (1879), os estudos que ele realiza de poetas, bem como os seus próprios livros de poesia: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1872), *Americanas* (1875) e *Ocidentais* (1900).

Palavras-chave: Machado de Assis; Crítica; Literatura; Realidade; Transfiguração.

ABSTRACT

As a participant of the great cultural debates of his time, Machado de Assis advocates that a country's literary autonomy will only be possible through the work of authors who regard literature as art, as transfiguration, not as a plain reproduction of reality. Based on this idea and considering the emerging national canon, Machado analyzes the literary mass, activating his authors' and readers' education project via a body of works that range from the Arcadian writers to the poets aligned with Realism. Reflection, invention, analysis, study, balance, conciliation between past and present, national and foreign are his criticism's main topics, more prominently present on his poetry, where both poet and critic stand out. This is the analysis the present study aims at, not exhaustingly, focusing on essays such as "O passado, o presente e o futuro da literatura" (1858), "O ideal do crítico" (1865), "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade" (1873), "A nova geração" (1879), Machado's studies on poets, along with his own poetry books, namely *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1872), *Americanas* (1875) and *Ocidentais* (1900).

Keywords: Machado de Assis; Criticism; Literature; Reality; Transfiguration.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1. O CRÍTICO E O SEU CONTEXTO	23
1.1. Todos cantam sua terra: Brasil, índio e natureza	24
1.2. A guinada realista	42
1.3. A saída machadiana	50
CAPÍTULO 2. O CRÍTICO E AS PRIMEIRAS IDEIAS	53
2.1. Uma literatura subdesenvolvida	54
2.2. A crítica como resposta	69
2.3. Um projeto de crítica	73
CAPÍTULO 3. O CRÍTICO E AS NOVAS LEITURAS.....	86
3.1. Intermezzo crítico	87
3.2. Bernardo Guimarães, cantor da natureza.....	94
3.3. Junqueira Freire, o monge cantor	98
3.4. Fagundes Varela e a forma incorreta	102
3.5. Álvares de Azevedo, leitor de Byron.....	111
3.6. Castro Alves, um discípulo de Hugo	114
3.7. Miguel Lisboa: questões de verso.....	121
3.8. Sob a capa do riso	126
3.9. <i>Iracema</i> : um romance nacional.....	134
CAPÍTULO 4. UM INSTINTO DE LITERATURA	140
4.1. O ensaio e alguns leitores	141
4.2. Entre índios e a natureza.....	144
CAPÍTULO 5. GARGALO POÉTICO: ENTRE O ANTIGO E O NOVO.....	179
5.1. Entre os novos.....	180
5.2. Do traço carregado à ternura melancólica	188
5.3. A gradação romântica e o tom irreverente.....	198
5.4. Romero, nem crítico nem poeta.....	208
5.5. Outros hesitantes.....	214

CAPÍTULO 6. O POETA-CRÍTICO: UMA POÉTICA DO POUCO.....	226
6.1. O roedor das próprias edições.....	227
6.2. <i>Falenas</i> , o começo da maturidade	241
6.3. A coesão das <i>Americanas</i>	254
6.4. Os cantos da morte.....	257
CONSIDERAÇÕES FINAIS	270
REFERÊNCIAS	276

INTRODUÇÃO

Machado de Assis é um operário das letras nacionais. No seu percurso literário, da década de 1850 ao começo do século XX, produziu extensa obra, toda ela orientada por um objetivo: fazer girar a roda da literatura. Foi o que buscou na poesia, no conto, no teatro, no romance, na crítica de teatro, mas também na crítica literária, por onde inicia a sua incursão na literatura.

A qualidade dessa obra, no passado, não foi esquecida pela crítica e, ainda hoje, segue atraindo a atenção de historiadores da literatura, críticos e estudantes, que nela encontram sempre novas perspectivas de abordagens. Não existe canto da obra machadiana que ainda não foi iluminado pela crítica. Conto, poesia, crônica, romance, teatro, crítica de teatro, crítica literária, tudo foi e segue sendo vasculhado, dando origem a uma extensa recepção, que é uma das maiores, senão a maior da literatura brasileira.

Uma leitura atenta dessa fortuna, no entanto, revela que há certos filões menos visitados. Na produção ficcional de Machado, notamos que os estudos são mais fartos e consistentes, principalmente quando consideramos os trabalhos em torno dos livros da fase madura: *Quincas Borba*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. O mesmo não se verifica quando passamos para a poesia, a crônica e a crítica. Aí percebemos que os estudos dão os primeiros passos, embora já apresentem trabalhos de relevância.

A crônica, pelo próprio tom imediatista, voltado para coisas cotidianas, tende a ser, assim como o folhetim, logo esquecida. E o fato é que, embora Machado se esforçasse para superar esse caráter efêmero da crônica, ela ainda, só aos poucos, cai nas graças dos machadianos. Quanto ao diminuto interesse da crítica pela poesia, talvez achemos explicação no desapego de Machado aos clichês do Romantismo, do Parnasianismo e do Simbolismo dos tempos em que fez versos. *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas* e *Ocidentais* representam um caminho à parte dentro de tudo o que se produzia em poesia. Receber amplos aplausos da crítica implicava adotar o discurso da escola poética dominante. E este não era o caso de Machado. Daí o pouco apreço, aos poucos superado.

Andar à margem das escolas dominantes teve também sérios reflexos na recepção da crítica machadiana. Nos tempos em que desenvolveu a sua crítica, prevaleciam dois modos: um pautado pelo elogio fácil, sem fundamentação, servindo apenas de exaltação do autor e de convite ao leitor; o outro conduzido pelo tom das polêmicas, nas quais, em vez da obra, o que aparecia em primeiro plano era o autor. Além dessas “virtudes”, para receber o nome de crítico, o escritor precisava adotar o discurso dominante de uma escola: no Romantismo, verificar se a obra falava ou não das coisas do Brasil; no Realismo/Naturalismo, se a realidade, observada pela lente do cientificismo, estava retratada na obra. O resultado é que o

crítico, muitas vezes sem critérios estéticos, elegia as obras que bem entendia, e do mesmo modo procedia o criador literário que, zeloso ao extremo de sua obra, não hesitava em acolher o crítico que aplaudia.

O impacto desse exclusivismo pode ser visto ainda hoje de modo mais direto na recepção da crítica machadiana. Nela, vira e mexe, a crítica cede lugar para os livros da fase madura, sendo lembrada, por alto, e, na maioria das vezes, como preparação para o romancista maduro. Evidente que a qualidade literária de livros como *Dom Casmurro*, *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de fato, faz deles o cerne da obra machadiana. O problema é o absolutismo, a que Machado se mostrava sensível no ensaio “O ideal do crítico” (1865)¹. Maior problema é superá-lo, quando se tem diante de si livros como os citados, que, a todo instante, estilhaçam novos sentidos. E críticos que ainda, como Araripe Júnior, evitam fazer crítica de crítica, que é o “mesmo que saltar sobre a própria sombra”².

O outro problema, ligado ao anterior, que levou sua crítica a ser colocada em segundo plano, é a ideia de que ela foi, no fim das contas, insignificante perto do que produziram críticos do Romantismo e do Realismo/Naturalismo. Neste caso, o seu trabalho na crítica teria sido ofuscado, não apenas pela grandeza dos seus famosos romances, mas também pela tese de que, perto de certos críticos de maior tomo, a obra crítica de Machado teria pouco ou nenhum peso. O crítico, desse modo, cede lugar, não apenas para o grande prosador das obras áureas, mas, também, para as obras de estudiosos mais dedicados à crítica, como Adolfo de Varnhagen, Pereira da Silva, Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior.

Seja como for, pouco lida ou compreendida, o fato é que, ao longo dos anos, gradativamente, em torno dessa crítica, vem se formando uma recepção considerável, diretamente ligada, a nosso ver, a dois momentos centrais da história da literatura e da crítica: o Romantismo, o Realismo/Naturalismo – em que imperam os debates sobre a crítica subjetiva e a científica –, e o Modernismo, sobretudo, a partir da década de 1950, quando novamente se acirram as discussões sobre a crítica impressionista, herança do século anterior.

As primeiras manifestações sobre a crítica machadiana, que se estendem do fim da década de 1850 às duas primeiras décadas do século XX, são vagas e mostram desde cedo a pouca aceitação do escritor para o gênero. Acontecem, portanto, dentro de um período marcado pela presença do Romantismo, do Realismo/Naturalismo e têm à frente nomes como os de José de Alencar, Mário de Alencar, Alfredo Pujol e José Veríssimo e Sílvio Romero. A

¹ ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 2008.

² ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*, v. 1, 1958, p. 273.

pergunta central que norteia as leituras desses intelectuais é: qual o lugar da crítica literária no conjunto da obra machadiana e na literatura brasileira?

Os estudos seguintes, que retomam essa pergunta, se dão dentro do Modernismo, num contexto em que novamente têm lugar as discussões sobre identidade literária, literatura e crítica literária. É um tempo também de instabilidade, no qual, vemos dois modelos de crítica tomando o centro do debate: a impressionista, que geralmente evitava a análise da obra, limitando-se a comentá-la ligeiramente, e a crítica estética, formalista, que se esquivava da subjetividade do Romantismo e do cientificismo do Realismo/Naturalismo, argumentando que a obra era um todo que se fechava sobre si mesmo.³ Verifica-se nesse momento, sobretudo, a partir da década de 1950, uma nova corrida aos livros de Machado. Dos historiadores da literatura brasileira, que se dedicavam à crítica de Machado nesse tempo, destacam-se dois nomes centrais: Afrânio Coutinho e Antonio Candido, nas palavras de Barbosa, os dois “que mais procuraram pensar, por essa época, de modo teórico e sistematizado, o problema das relações entre forma e história, no quadro específico da literatura brasileira”.⁴

Machado começa a interessar, de fato, para os grandes nomes das letras brasileiras a partir da década de 1860, quando recebe o aplauso de Quintino Bocaiúva, o de Paula Brito e, sobretudo, o de José de Alencar, que veem nele grande vocação para a crítica.⁵ José de Alencar, em carta pública, em 1868, deu a principal demonstração de apreço à crítica de Machado, assinalando que ele era a principal autoridade do gênero naquele momento⁶. Mas não foi o último parecer impactante. O prestígio do crítico vinha sendo observado por outros nomes e não tardaram novas manifestações.

Sílvio Romero, na sua *História da literatura brasileira*, não seguiu as palavras elogiosas de José de Alencar a Machado de Assis. Filiou-se, antes, a uma geração de estudiosos que nega um lugar para o crítico na literatura. Do mesmo modo que é imperdoável com o escritor, acusando-o de pouco nacional, o será com o crítico, questionando a validade do seu trabalho no gênero. A severidade de Romero é visível na tentativa de apagamento, de sua *História da literatura*, do Machado crítico. Na divisão da crítica literária no Brasil, que se estende de Adolfo de Varnhagen, nos anos 1840, a José Veríssimo, nos anos 1870, numerosa em nomes, como era de se esperar no caso do crítico em questão, o de Machado é sequer citado, detalhe significativo, porque ele já tinha, publicados, todos os ensaios que vinham

³ COUTINHO. *Da crítica e da nova crítica*, 1957.

⁴ BARBOSA. *A leitura do intervalo*, 1990, p. 70.

⁵ Cf. PUJOL. *Machado de Assis...*, 2007.

⁶ ALENCAR. Carta sobre Castro Alves a Machado de Assis. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 111-115.

consagrando o seu nome, entre os quais “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873).

A justificativa para essa lacuna pode ser depreendida no critério que Romero menciona para a escolha dos autores. Ele contempla no seu livro os “críticos por temperamento, os que fizeram da difícil arte de Sainte-Beuve a sua profissão espiritual”, e põe à margem os “pretensos críticos de arribação, sujeitos adventícios” que, segundo ele, confundiam a crítica com desforra ou desabafo ocasional [...]⁷, sem se dedicarem a ela com afinco. Depreende-se do discurso de Romero que a eliminação de Machado, de sua *História*, deu-se por tê-lo na conta de crítico militante, que seguia um conceito de crítica não baseado no puro historicismo e por não ser dado a polêmicas literárias. Romero quer uma crítica praticada de modo sistemático, e não apreciação ligeira, feita em forma de ensaios. Daí a sua afirmação: “Se quiséssemos seguir o método geralmente em voga, arrumaríamos aí uma série de dez ou quinze artigos sobre outros tantos livros dos mais imberbes dos nossos moços e estaria tudo acabado. Era uma espécie de cortesia, de graciosa zombaria.”⁸ Do mesmo modo, não quer uma crítica fundada no que ele chama de beletrismo e no simples subjetivismo. Segundo Romero, a crítica válida deveria apoiar-se em um instrumental científico. A crítica, no conceito romeriano, “abarca toda a área do pensamento” e é aplicada a “todas as criações humanas, a todas as pesquisas e construções espirituais, quer as que tratem da cósmica, físico-química, biológica, quer as que se reportam ao mundo psíquico, político, moral, sociológico.”⁹ Além disso, na visão de Romero, o crítico verdadeiro, além de ser atuante, deveria ter qualidades de polemista, visto que crítica era visto por ele como combates, fundados em argumentação científica, não era criação literária. Na resposta ao “A nova geração”, de Machado, Romero é mais incisivo. Na retomada do parecer que Machado dera sobre o seu livro *Cantos do fim do século* (1878) produz um desenho maldoso do escritor e do crítico. Fazendo da crítica um revanchismo, afirma que Machado não é crítico literário, por não ter reconhecido, no seu ensaio, o protagonismo da “escola do Recife”¹⁰ e por não ter estilo à altura para isso. Se, para Machado, a escrita de Romero revela o choque entre o que ele pensava e o que escrevia¹¹, para Romero, a escrita de Machado, frágil, pálida e sem consistência lógica, seria o retrato do próprio homem, de “índole psicológica indecisa”, que

⁷ ROMERO, v. 5, 1980, p. 1816.

⁸ ROMERO, v.1,1980, p. 23.

⁹ ROMERO, v. 1, 1980, p. 338-339.

¹⁰ ROMERO, v. 1, 1980, p. 62.

¹¹ ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 2008, p. 1277.

escreve apalpando e tropeçando por sofrer “de uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem”.¹²

Esse tom severo não é visto em Veríssimo, Alfredo Pujol, Mario de Alencar e, mais tarde, em Afrânio Coutinho e Antonio Candido. O crítico é recuperado. E o discurso dominante é o de que o autor de “A nova geração” (1879), se encaminha para a ficção, ponto de chegada do crítico. Para Veríssimo, a crítica de Machado não aparece como um corpo estranho na história da literatura. Ele assinala que, na crítica, no romance, no conto, na poesia, no teatro, em todos os campos em que o escritor transitou, há uma marcha consciente rumo às obras que o consagrariam. Ele teria sabido aproveitar as experiências de autores brasileiros, mas tendo o discernimento de fecundar e levar adiante o que havia de produtivo em suas obras, tese que será retomada por Afrânio Coutinho e Antonio Candido, e que constitui uma das linhas de força da poética machadiana. Se nas produções ficcionais o escritor não se prendia aos limites, o mesmo se aplica ao crítico, que não se enquadrava em uma gaveta, que era o resultado de ruminação constante, que envolvia o consórcio do local e do universal, do passado e do presente. Ainda segundo Veríssimo, Machado cultivou outro impressionismo, que não aquele dominante (o seu era refinado e calcado em cuidadosas leituras dos autores universais), e evitou seguir a trilha dos críticos realistas/naturalistas. E se quisesse, explica Veríssimo, seria, aí, também notável, pelo fato de estar mais que capacitado para “uma outra espécie de crítica em que entrasse o estudo das condições mesológicas em que se produziu a obra literária”.

Entretanto, o crítico da “cultura e do gosto refinado inato”, de “peregrinos dons de psicólogo e rara sensibilidade estética”, conhecedor do “melhor das literaturas modernas”¹³, teria mudado o rumo para a ficção. Para Veríssimo, Machado produziu algumas obras importantes, teve mais estilo que outros, mas, em que pese o senso estético refinado, integraria o grupo dos que cultivavam a crítica impressionista, feita “[...] ao acaso dos ensejos, sem sequência nem sistema, como uma manifestação pessoal de impressões recebidas dos livros lidos”¹⁴. Crítica mais preocupada com os autores do que com a “literatura”, veiculada em jornais e revistas; nas palavras de Antonio Candido, em *O método crítico de Silvio Romero*, “crítica militante”.¹⁵ O crítico possui refinado gosto, mas o seu trabalho, nesse nível, é pouco e não se completa, porquanto o escritor encaminha-se para a ficção.

¹² ROMERO, v. 5, 1980, p. 1617-1638.

¹³ VERÍSSIMO, 1969, p. 290, *passim*.

¹⁴ VERÍSSIMO, 1969, p. 273-274.

¹⁵ CANDIDO, 1988, p. 26.

É essa visão que permeia o livro *Críticas de Machado de Assis*, organizado por Mário de Alencar, e *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo*, de Alfredo Pujol, cujo objetivo, apresentado logo no começo do livro, na nota “Ao leitor”: é tornar a produção do escritor mais acessível ao público, fazendo dela um “estudo documentado”, e contribuir para a “glorificação do escritor”.

Mário de Alencar leva adiante a ideia de José Veríssimo, de mostrar o lugar da crítica literária de Machado no conjunto da sua obra. Fazendo cuidadoso trabalho de rebuscas dos textos críticos de Machado (e aí está o seu maior mérito) nos jornais e revistas da época, organiza o livro *Críticas de Machado*. Na “Advertência” deste volume, notamos, porém, que Alencar eleva o crítico, mas, por outro lado, deixa evidente que o principal de sua obra é a produção ficcional.

Os trabalhos de Machado o revelavam um “crítico exímio” que, se quisesse, poderia ser “um dos melhores que já escreveram na língua portuguesa”. Não faltavam a Machado qualidades próprias para isso. Ele possuía “o conhecimento das literaturas estrangeiras e da nacional, o conceito esclarecido, a isenção do espírito, e a capacidade rara de abstrair o próprio gosto para a justa apreciação de processos de autores e de escolas.”¹⁶

No entanto, segundo Alencar, apesar dessas qualidades, Machado teria abandonado a crítica por causa da escassez de obras, de maior quilate, para analisar, e por ter vivido num tempo que o “próprio atraso do meio social [...] criava para o gênero menos glória que dissabores.”¹⁷ Machado teria reservado maior atenção ao cultivo de “outros gêneros da literatura”. Retomando o discurso de Romero, Alencar explica: enquanto Veríssimo resiste, “confia no tempo e segue trabalhando na crítica”, o mesmo não se vê em Machado, crítico “[...] Suscetível, suspicaz, delicado em extremo, [que] receava magoar ainda que dizendo a verdade”. A conclusão de Alencar é a já esperada: Machado, por sentir “os riscos da profissão” e estar “já meio dissuadido da utilidade do trabalho pela escassez da matéria, deixou a crítica individualizada dos autores pela crítica geral dos homens e das coisas, mais serena, mais eficaz, e ao gosto do seu espírito.”¹⁸

Alfredo Pujol, no seu livro *Machado de Assis*, seguindo o método de Sainte-Beuve, explica a caminhada de Machado rumo às grandes obras. “O passado, o presente e o futuro da literatura” seria a estreia do crítico, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, o principal ensaio do escritor, e “Primo Basílio” e “A nova geração”

¹⁶ ALENCAR (Org.). In: ASSIS. *Obras Completas*, v. 29, 1953, p. 8.

¹⁷ ALENCAR (Org.). In: ASSIS. *Obras Completas*, v. 29, 1953, p. 8

¹⁸ ALENCAR (Org.). In: ASSIS. *Obras completas*, v. 29, 1953, p. 9.

marcariam a saída do cenário da crítica propriamente dita. No geral, é a repetição do velho clichê de que o Machado crítico deixa de lado a crítica, não teria seguido o ofício por não se adaptar às censuras dos autores da nova (“nova geração”). Dono de “profundo senso crítico, disciplinado pelo bom gosto nativo, isento de dogmas, de escolas, e servido por uma rara sinceridade”, explica Pujol, o crítico teria sido o “supremo mentor de uma literatura”, se as “gerações novas” permitissem. O desfecho desse discurso, retomado de Mário de Alencar, é a velha afirmação de que o escritor abandona o ofício para dedicar-se às produções ficcionais.

Depois de José Veríssimo, a quem cabe a missão de dar um lugar à crítica de Machado na história da literatura, os dois principais estudiosos são Afrânio Coutinho e Antonio Candido. Coutinho se dedica à crítica literária de Machado de Assis, no capítulo intitulado “A crítica literária romântica”, de *A Literatura no Brasil*, obra por ele organizada e planejada. Tomando por base a nova crítica, começa tratando, num plano geral, dos críticos que defendiam a periodização literária e termina em Alencar e Machado, argumentando que eles defenderam uma crítica voltada para os elementos internos da obra. Alencar, segundo Coutinho, buscando caminho próprio, atinge a maturidade da crítica estética, em 1856, no estudo que faz do poema *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. A crítica estética, explica o estudioso, estaria presente, nesse ensaio, pelo fato de Alencar discutir “pontos técnicos de gramática, métrica, composição, estilo, gêneros, concepção, além do conceito, àquela altura em efervescência na cabeça dos críticos, acerca de nacionalidade.”¹⁹ A evolução da crítica literária atingiria o ponto mais elevado na década de setenta, num “momento culminante da evolução da ideia nacional, [que] coincide com o luminoso pronunciamento de Machado de Assis, com o ensaio ‘Instinto de nacionalidade’”.²⁰ Alencar e Machado são, o ponto de chegada da crítica literária produzida até então: “Na década de 70, este pensamento atinge, portanto, sua fase culminante, com José de Alencar e Machado de Assis”²¹, este, na visão de Coutinho, o escritor que supera a crítica impressionista e coloca em voga uma outra, a estética, que se faz com a anulação do autor.²²

Antonio Candido, em perspectiva diversa da de Coutinho, também recupera a crítica de Machado. No seu *Formação da literatura brasileira*, partindo de um conceito de literatura, que a vê como um sistema de obras que se imbricam e se retroalimentam, coloca o trabalho de Machado como uma espécie de ponto de chegada. Para Antonio Candido, Machado lê com atenção, seleciona as boas experiências literárias e escreve livros que passam a funcionar

¹⁹ COUTINHO (Org.), v. 1, 1969, p. 312.

²⁰ COUTINHO (Org.), v. 1, 1969, p. 313.

²¹ COUTINHO (Org.), v. 1, 1969, p. 314.

²² COUTINHO (Org.), v. 1, 1969, p. 321.

também como ponto de partida para outros escritores: Machado integra um sistema e o revitaliza. Tratando do romance de José de Alencar, Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Candido o faz sempre procurando mostrar que há uma tradição em curso, em que um escritor será retomado e fecundado por outro. Por exemplo, coube a Alencar retomar, fecundar e superar a obra de Macedo, como faria Machado de Assis com relação à sua.²³ Outro exemplo: discorrendo ainda sobre o papel do romance romântico na formação da literatura brasileira, como “instrumento de descoberta e interpretação” do Brasil, parte de um crescente: há um caminho de livros nacionais e estrangeiros, os quais Machado seleciona, lê criticamente e transforma em obra nova. “Se segue escritores como Macedo e Alencar”, diz-nos Candido, é “porque era um gênio com forças para superá-los e superar os modelos estrangeiros”²⁴.

Não há dúvida de que há um discurso de literatura universal orientando a crítica de Machado. Antonio Candido, tanto no livro *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos* quanto em *O método crítico de Sílvio Romero* (1988), apesar de chamar a atenção para a crítica literária de Machado, também se restringe ao principal ensaio “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”. Coutinho, preocupado em provar a validade da nova crítica, chama a atenção para um Machado de Assis centrado na crítica estética, mas, ao fazê-lo, concentra-se nos principais ensaios do escritor, sem considerar os estudos que ele realiza de obras de vários autores, tanto dos antigos quanto dos novos.

Stélio Furlan, há poucos anos, publicou o livro *Machado de Assis, o crítico: o enigma de um rio sem margens*, resultado de sua tese de doutorado, e Márcia Kieling, com a tese de doutorado *A crítica literária de Machado de Assis: da tradição à renovação*, deram um passo decisivo no estudo da crítica machadiana, tomando a peito o trabalho de estudá-la de modo sistemático. Kieling faz cuidadosa leitura da crítica machadiana, mostrando como ele, retomando as tradições literárias, projeta a crítica, dando-lhe sentido moderno. Seu estudo “busca compreender o papel de Machado de Assis na crítica brasileira – isto é, em que medida o escritor legitima ou refuta as normas da literatura vigente –, bem como os princípios que nortearam a sua produção literária.”²⁵ Stélio Furlan apresenta Machado de Assis como um crítico sem fronteiras, que vai além dos limites impostos pelas escolas literárias, pondo a crítica e a arte na sua estreita relação com o cultural, que tem como resultado o hibridismo, cerne da crítica literária machadiana.²⁶

²³ CANDIDO, v. 2, 2000, p. 191.

²⁴ CANDIDO, v. 2, 2000, p. 104.

²⁵ Cf. KIELING. *O crítico Machado de Assis: da tradição à renovação*, 2010, p.120-140.

²⁶ Cf. FURLAN. *Machado de Assis, o crítico: enigma de um rio sem margens*, 2003, p. 151-153.

Todos esses estudos são perfeitamente válidos para a compreensão da crítica machadiana, mas entendemos ser possível uma abordagem que, tomando como fulcro os seus principais textos de crítica, procure analisar as reflexões sobre a autonomia literária brasileira, os problemas que em torno dela gravitavam e como Machado procurava resolvê-los. Em outras palavras, é possível avançar um pouco mais as reflexões de Antonio Candido e Afrânio Coutinho.

Estudando a massa literária em formação no Brasil, Machado de Assis aponta vários impasses. O primeiro deles, ligado ao Romantismo e ao Realismo, é a imitação chapada da realidade, que anulava a criação artística, dando lugar a obras de caráter utilitário. Muitos românticos, na ânsia de escrever sobre a terra brasileira, não levam em consideração que o artista deve recriar a realidade, evitando cair na simples cópia. No que se refere ao Realismo, o problema que de novo se impunha era a representação da realidade: para Machado, a simples deformação da realidade não dava à obra o lugar de arte.

Valer-se da imaginação ao elaborar as obras, eis o que está no centro do pensamento estético de Machado e o coloca alinhado a Aristóteles, para quem a missão do poeta era a de um recriador da realidade, e não a de um historiador, preocupado com os fatos²⁷. Para Machado, arte é transfiguração do mundo exterior na fatura da obra. O que lhe interessa é a obra em sua autonomia, espaço em que se concretiza a intersubjetividade²⁸, mas peça autônoma, em que o externo se organiza, sendo aí apenas um reflexo. Nas palavras de Roberto Faoro, a sua “perspectiva é a da mimesis, liberta do copismo da imitação dos fatos, que se representam passivamente no espelho”²⁹. O poeta tem, para Machado, aquele sentido dado por Freud: “faz algo semelhante à criança, que brinca; ele cria um mundo de fantasia, que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade”³⁰.

Nessa perspectiva, nosso objetivo aqui é desenvolver um estudo da crítica literária de Machado de Assis e das suas reflexões sobre identidade literária, crítica literária e formação de um cânone, com base nos ensaios de crítica e nos estudos que realiza, sobretudo, dos poetas. Atentos à teoria crítica que emerge de seus textos, procuraremos mostrar como o escritor lida com o problema da relação literatura e história, o nacional e o estrangeiro, obra

²⁷ ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Poética, Organon, Política*, 2004, p. 47.

²⁸ FREITAS, Romero Alves. In: IANNINI, GARCIA, FREITAS (Orgs.). *Arte e filosofia*, 2015, p. 171.

²⁹ FAORO. A verdade na arte e na história. A dualidade de estilos. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, 1988, p. 483.

³⁰ FREUD. Der Dichter und das Phantasieren. In: *Schriften über Kunst und Künstler*, 1993, p. 29-40. Apud DUARTE (Org.). *O belo autônomo. Textos clássicos de estética*, 2013, p. 267.

literária e não literária. Até que ponto a afirmação de que o escritor cultivou uma crítica estética, que não se filia a nenhum movimento literário, se sustenta? E mais do que isso: qual o olhar do crítico, ao lidar com autores do Arcadismo, do Romantismo e do Realismo/Naturalismo? Que pensamento estético emerge dos textos críticos de Machado? Como o escritor, vivendo num contexto em que se discute a autonomia política do país, aborda o problema da literatura e da crítica? Tendo em vista que Ferdinand Denis, Almeida Garrett, Alencar e Romero discutem sobre o atraso e o progresso da literatura, qual a visão de Machado a respeito das letras produzidas no Brasil?

Sem fazer do nosso recorte um limite rigoroso, seguiremos os textos que vão da década de 1850 à de 1870, a nosso ver, o período em que concentram as principais críticas de Machado. Da década de 1850, tomamos por centro o ensaio “O passado, o presente e o passado da literatura”; de 1860, “O ideal do crítico” e de 1870, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” e “A nova geração”, os dois ensaios que encerram a década e, segundo os estudiosos Alfredo Pujol e Mário de Alencar, marcam o fim da carreira do crítico.

Das leituras que Machado empreende, nas décadas de 1860 e 1870, tomamos por base as dos livros *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo; *Cantos e fantasias*, de Fagundes Varela; da peça “Gonzaga”, de Castro Alves; *Inspirações do Claustro*, de Junqueira Freire; *Iracema*, de José de Alencar; *Névoas matutinas*, de Lúcio de Mendonça e todos os poetas estudados por Machado no ensaio “A nova geração”. A poesia também interessa à nossa proposta de abordagem, por ser uma espécie de ponto de chegada do crítico; portanto, aqui também recorreremos aos seus livros de poesia *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas* e *Ocidentais*. No estudo dos textos, procuramos não perder de vista a ligação dele com as discussões que estavam sendo travadas na Europa, principalmente na França, em torno de literatura e crítica literária. É o que fazemos no primeiro capítulo, tomando como base os debates dos europeus e os reflexos dessas ideias no pensamento de intelectuais como Sílvio Romero e José Veríssimo, que pensavam o problema da autonomia literária brasileira.

A ação de Machado na crítica tem seu ponto de partida nas décadas de 1850 e 1860, nas quais ele, com mais rigor, defende a necessidade de uma reforma para a literatura e o teatro, mediante o exercício da crítica. Em função disso, no segundo capítulo, elencamos e analisamos os textos considerados centrais na sua crítica: “A poesia”, “Comédia moderna”, “O passado, o presente e o futuro da literatura”, “Ideias sobre o teatro” e “O ideal do crítico”, ensaio este que é o ponto de chegada de todos os anteriores. O objetivo aqui é analisar as primeiras inquietações de Machado quanto ao subdesenvolvimento da literatura e do teatro

brasileiros, mostrando como ele retoma para a discussão o indianismo, a cor local e o nacionalismo literário, que formavam o centro dos debates.

No capítulo três, fazemos estudo das leituras que Machado desenvolve, depois de “O ideal do crítico” (1865), tanto das obras de poetas que pertenceram ao Romantismo, quanto das que se alinhavam à estética Realista. Nesta seção, analisamos as primeiras discussões do escritor, debruçando-se sobre a massa literária formada por autores antigos e novos, em que reflete sobre os problemas da imitação, da unidade da obra de arte e da influência, discussões que vão além desses textos.

No capítulo quatro, estudamos o primeiro ensaio, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), mostrando as reflexões de Machado de Assis sobre problemas do nacionalismo brasileiro, como a arte e a imitação, o nacional e o estrangeiro. Nesse ensaio, apontamos o escritor atento a um sistema literário problemático que começava a se esboçar, partindo das tradições do Arcadismo, num percurso que envolve árcades, românticos e já alguns poetas alinhados ao Realismo. Discutimos aqui, sobretudo, aquele tom de missão de falar da terra, que levou muitos dos nossos autores à ilusão de que a literatura era a reprodução exata da realidade.

No capítulo cinco, debruçamo-nos sobre o ensaio de 1879, “A nova geração”, que é uma reflexão de Machado sobre a “nova poesia”, influenciada por Victor Hugo e, sobretudo por Baudelaire, cuja presença é notada pelo crítico em Fontoura Xavier, Teófilo Dias, Afonso Celso e Sílvio Romero. Neste capítulo, mostramos que Machado aprofunda as suas reflexões sobre o problema da influência estrangeira na literatura nacional e do realismo cru dos poetas, para ele, um entrave à formação da identidade literária. Se, no ensaio anterior, assinala que o problema de muitos poetas é a reprodução chapada da realidade, impulsionada pela necessidade de falar da terra, aqui, o problema prossegue sob a batuta do Realismo que já se manifesta nas nossas letras.

Crítico, sobretudo de poesia, Machado é um fino estudioso das obras alheias, mas também das próprias, o que o mostra como um vigilante escritor-revisor. Muito do que exigia dos poetas, nos seus estudos de crítica, procura colocar em ato ao escrever seus livros de poesia. Sendo assim, sem a pretensão de um estudo exaustivo, fazemos na última parte do trabalho uma leitura do Machado poeta-crítico no percurso das edições dos livros *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Ocidentais* (1900), que são reunidas pelo autor em 1901 sob o título *Obras completas*.

Por tomar parte nos grandes debates culturais de seu tempo, Machado de Assis é um escritor de uma crítica que traz à tona vários problemas literários, não tratados por críticos de

maior tomo, como Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. Tendo se debruçado sobre as produções literárias que iam surgindo no nosso pequeno mercado editorial, pode acompanhar de perto os problemas centrais que cerceavam a formação de nossa autonomia literária, apontando para eles uma solução central: a arte, entendida como trabalho de transfiguração da realidade, orientado pela “emoção estética”³¹, só esta, segundo Antonio Candido, capaz de elevar a obra acima do simples documento.

A atualidade da crítica machadiana se impõe também por outro aspecto. Ele tem consciência de que, em sua maioria, as obras produzidas são fracas e compõem um sistema literário que gira insatisfatoriamente. Mas não procede como crítico intransigente, desprezando as produções. Atento à vontade que o povo brasileiro mostra de possuir uma literatura, e considerando a importância desse desejo na formação de uma consciência nacional, Machado sabe separar o que é bom do que é ruim, mostrando aos autores, na maioria dos casos, como poderiam proceder para tornar melhores suas obras.

Estudar Machado de Assis, que “tinha estofo de grande crítico e entremeava as suas crônicas de notícias literárias: livros novos, perfis e necrológios de escritores, etc.”³², é o momento, não apenas de se rever o seu pensamento estético. É também o de se mostrar que, se a sua produção ficcional, principalmente a da fase áurea, nasceu da crítica, da mesma crítica emergem o poeta e o crítico, preocupados com os problemas literários do país, entre os quais está a formação de uma autonomia literária. Mostrar como as obras de poetas árcades, românticos e realistas vão se organizando na aparente dispersão do trabalho desse crítico e, em que medida, a sua poesia se torna o ponto de chegada de seu pensamento estético, são algumas das perguntas que procuramos responder ao longo deste estudo.

³¹ CANDIDO. Elementos de compreensão. In: *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, v.1, 2000, p. 33-35.

³² CANDIDO. *O método crítico de Sílvio Romero*, 1988, p. 28.

CAPÍTULO 1
O CRÍTICO E SEU CONTEXTO

*Não somos nem europeus nem americanos do Norte,
mas destituídos de cultura original, nada nos é
estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de
nós mesmos se desenvolve na dialética
rarefeita entre o não ser e o ser outro.*

*Paulo Emílio Sales Gomes.
Cinema: trajetória no subdesenvolvimento,
1973, p. 58.*

1.1. Todos cantam sua terra: Brasil, índio e natureza

Machado de Assis desenvolve o principal de sua obra crítica da década de 1850 à de 1870, ao longo das quais, os intelectuais brasileiros, sob os influxos do Romantismo e do Realismo provenientes da Europa, sobretudo da França, discutem a formação da autonomia política e literária do país, impulsionada pelo processo de independência de setembro de 1822.

Nesse tempo, o termo crítica, do grego *krínein* (julgar), já tinha um sentido moderno; fazia-se a distinção entre a análise da obra escrita de natureza informativa ou técnico-científica e a da obra de arte literária propriamente dita³³. E não podia ser diferente. Estava-se no século XIX, num contexto em que a crítica, depois da ação da arte contra a substituição do artesanato pelas amarras do academicismo³⁴, já havia aparecido para colocar em questão o absolutismo estético, incentivando a transgressão das regras e abrindo caminho para o artista, ou seja, “o homem de gênio”.³⁵ Se antes do século XVII, não havia ainda um contexto favorável para as discussões em torno da crítica, porque esta, no geral, estava associada à técnica e ao modo de fazer, fornecidos pelos tratados de retórica e de poética, dando origem a uma crítica de tom didático e moralizante, no século XIX, a coisa muda de figura. Aprofundando o redimensionamento da crítica à moderna, iniciado na segunda metade do século XVII, ela chega ao século XIX muito mais à altura de questionar a ordem vigente, defendendo autonomia própria, ou seja, o seu lugar junto à obra de arte. Há um mercado artístico que se fortalece e, dentro dele, o consumidor tem papel central. De acordo com Argan, é a partir século XIX, graças ao desenvolvimento da imprensa e ao surgimento de um público maior, interessado nas produções artísticas,³⁶ que passa a existir um cenário favorável para as discussões sobre a crítica e sua autonomia. Segundo Albert Thibaudet, no prefácio à sua *Physiologie de la critique*, no século XIX a crítica, que se torna profissão, fomentará o surgimento de duas modalidades de crítica: a voltada para o anúncio de obras, que iam sendo publicadas, e a praticada pelos professores, geralmente concentrada em obras do passado.³⁷ Entre os brasileiros, Afrânio Coutinho e Roberto Acízelo veem o século XIX como o ponto de partida para os estudos da crítica, que serão aprofundados no século seguinte. Coutinho assinala que nesse século se acentuaria a distinção entre o crítico, que lidaria “com o passado e com princípios”, e o *review*, “cuja tarefa complexa era em parte informar o público, em

³³ Cf. SOUZA. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*, 2014, p. 18-22.

³⁴ GREFFE. *Arte e mercado*, 2013, p. 62.

³⁵ BOILEAU. *A arte poética*. In: DIDEROT, 1968, p. 765, *passim*.

³⁶ ARGAN. A tarefa da crítica. In: _____. *Arte e crítica de arte*, 1988, p.127-130.

³⁷ THIBAUDET. *Physiologie de la critique*, 1948, p.8-16.

parte criticando o livro e de outra parte anunciando sua existência”.³⁸ Acízelo de Souza, por sua vez, chama a atenção para a passagem de um modelo antigo de crítica para um moderno:

[...] no começo do século XIX, já é possível falar em *crítica literária*, no sentido moderno da expressão. Podemos caracterizar essa passagem – da crítica antiga para a moderna – e como um processo de desregulamentação: o exercício da crítica deixa de pautar-se pelos regulamentos da trindade clássica das disciplinas dos discursos – gramática, retórica, poética –, colocando-se em condições pois de reivindicar sua autonomia.³⁹

O primeiro momento da crítica literária machadiana, que coincide com o Romantismo, se dá em um contexto que podemos chamar de ufanista. Em tese, livres de Portugal, os intelectuais brasileiros, ancorados nas ideias sopradas da Europa, principalmente da França, intensificam as discussões sobre a nossa autonomia política e literária. Há um cenário novo que leva o país a pensar na sua organização geográfica, política, econômica, histórica e literária. Em suma, era preciso unir o Brasil, sacudido por revoltas, em torno de um discurso de país livre e possuidor de identidade. O problema, que adentra o século XX, interessando de perto aos modernistas, é como criar essa identidade em um país que, vindo da experiência de longos anos de colônia de Portugal (situação ainda não totalmente resolvida), passava agora, indiretamente, ao lugar de “colônia” da França, de onde partia o grosso das ideias que aqui, são quase sempre reproduzidas sem ruminação alguma. Como superar problemas como a língua, a escravidão e as atrocidades cometidas contra o índio, ao escrever uma história? Como pensar na autonomia da literatura e da crítica num cenário em que a maioria dos nossos intelectuais ainda estava aferrada ao cultivo dos valores clássicos? Como pensar na formação de um cânone literário, num país em que pensava a renovação numa perspectiva de ruptura drástica com o passado? As perguntas, que não se esgotam aqui, poderiam ir se multiplicando, mas julgamo-las suficientes para orientar a busca dessa autonomia literária brasileira, que se faz muito aos trancos e barrancos.

Guiado pelas diretrizes do Romantismo, após a independência, da década de 1830 à de 1860, triunfa o discurso de que o país, para se firmar como nação independente, deveria se voltar para a exaltação do selvagem e da cor local, o que seria seguido por vários brasileiros. O problema é: como salvar os árcades, que pertenciam ao passado colonial brasileiro? Que discurso usar para incluí-los ou não na literatura nascente. O tom do debate já vinha sendo ditado por Bourterwek e Sismondí, mas ganha amplitude na voz de Ferdinand Denis e

³⁸ COUTINHO. *Da crítica e da nova crítica*, 1957, p. 77.

³⁹ SOUZA. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*, 2014, p. 21.

Almeida Garrett, os dois europeus que mais de perto influenciaram os brasileiros. Denis condiciona a emancipação literária à independência política. Em 1824, em *Scènes de la Nature sous les Tropiques et de leur influence sur la poésie*, numa postura que se repetirá em *Resumo da literatura brasileira*, critica a falta de originalidade dos brasileiros e pede que eles busquem na natureza local a poesia que lhes há de dar independência política que os separaria de Portugal:

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes daquelas que lhe foram impostas pela Europa, experimenta já a necessidade de ir buscar sua inspiração poética a fontes que realmente lhe pertencem; e na sua nascente glória ele nos dará, em breve, as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo [...] Nessas belas paragens, tão favorecidas pela natureza, o pensamento deve alargar-se como o espetáculo que se lhe oferece; majestoso, graças às obras-primas do passado, tal pensamento deve permanecer independente, não procurando outro guia que a observação. Enfim, a América deve ser livre tanto na sua poesia como no seu governo.⁴⁰

Para não ser identificado como português, o poeta brasileiro deveria por de parte o jeito antigo de escrever, que tinha como base o classicismo da língua imitada da Europa. O que está no cerne dessa afirmação do crítico, que é por ele explorada mais amplamente no mesmo livro, é o problema da inclusão/exclusão de certos poetas do Arcadismo no cânone brasileiro, segundo os citados critérios do Romantismo, como a valorização da natureza e do índio. As “belas paragens”, podemos acrescentar, dariam elevada poesia se os poetas soubessem regê-las segundo a batuta romântica. É o que defende também Almeida Garrett, por sinal, poeta muito admirado por Machado de Assis.

No seu *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, publicado no mesmo ano do *Resumo*, de Ferdinand Denis, 1826, defende que a genuína literatura brasileira viria do aproveitamento das cenas da natureza, mediada pela livre expressão do sentimento, ou seja, uma natureza regida pela batuta romântica. Nesse sentido, para Garrett, Cláudio Manuel da Costa e Basílio da Gama não seriam bons exemplos a serem seguidos, pois as “majestosas e novas cenas da natureza naquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo [...]”⁴¹ Essa pouca presença da cor local seria assinalada por Garrett até mesmo em Tomás Antônio Gonzaga, para ele o menos clássico de nossos árcades. Na sua concepção de poesia, o poeta faria mais pelo Brasil se

⁴⁰ GARRETT. In: CÉSAR (Org.). *Historiadores e críticos do romantismo - 1: a contribuição europeia: crítica e história literária*, 1978, p. 84.

⁴¹ GARRETT. In: CÉSAR (Org.), 1978, p. 90.

abandonasse as “cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou”, conselho que ele completa logo adiante:

Oh! E quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! Se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, – que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, - ela se entreviesse em tecer para seu amigo e seu cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga!⁴²

O principal da poesia árcade para ele estaria em outro poeta, Basílio da Gama que, apesar de clássico, teria sabido, mais do que seus contemporâneos, dar valor à paisagem local, sem escravizá-la ao modelo antigo. Segundo Garrett, no poema “O uruguai”, o poeta errava por ter se valido pouco da lima. Mas, no geral, a peça se imporia pela naturalidade e pela justeza com que foi executada, daí o aplauso ao autor e a afirmação de que ele era um poeta nacional por excelência:

Justo elogio merece o sensível cantor da infeliz Lindóia que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros. O *Uruguai* de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. Cenas naturais muito bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns. Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana. Mágoa é que tão distinto poeta não limasse mais o seu poema, não lhe desse mais amplidão, e quadro tão magnífico o acanhasse tanto.⁴³

O homem que os autores brasileiros deveriam colocar nessa paisagem tropical não poderia ser o europeu civilizado, mas sim o índio, que se confundia com esse meio selvagem. “Se todo o nacionalismo precisa de história ou de passado, o nacionalismo brasileiro, logo depois da independência, precisava encontrar um passado independente da história colonial”.⁴⁴ Denis sugeria que o indígena, o homem americano por excelência, substituiria o europeu e os pastores do classicismo. O “maravilhoso, tão necessário à poesia”, viria dos costumes desse povo, e não dos modelos da Europa e da Grécia. Como assinala Antonio Candido, o “espírito cavalheiresco, a ética e a cortesia do gentil-homem conquistador são enxertados no bugre, numa clara tentativa de aproximá-lo das qualidades do europeu

⁴² GARRETT. In: CÉSAR (Org.), 1978, p. 91.

⁴³ GARRETT. In: CÉSAR (Org.), 1978, p. 91.

⁴⁴ LEITE. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*, 1992, p. 172.

civilizado.”⁴⁵ Estaria nesse índio, explicava Denis, também outro elemento central na formação da jovem literatura brasileira:

A sua idade das fábulas misteriosas e poéticas serão os séculos em que viveram os povos que exterminamos e que nos surpreendem por sua coragem, e que retemperam talvez as nações saídas do Velho Mundo: a recordação de sua grandeza selvagem cumulará a alma de orgulho, suas crenças religiosas animarão os desertos; os cantos poéticos conservados por algumas nações [indígenas], embelezarão as florestas.⁴⁶

No Brasil, é em torno desses critérios ditados pelo Romantismo francês, que começam a surgir as primeiras discussões sobre a autonomia política e literária do país, o que trazia no seu bojo o problema da seleção e julgamento das obras, do passado e do presente, que comporiam a nossa história literária. Conforme ressalta Antonio Candido, era preciso inserir o Brasil num lastro literário, “dar carta genealógica aos jovens, amparando-os no passado” – daí as reedições de autores até então desconhecidos do público –, e a defesa de uma literatura empenhada, na medida em que ela deveria contribuir para a consolidação da independência política: “Se o Brasil era uma nação, deveria possuir espírito próprio como efetivamente manifestara pela proclamação da Independência; decorria daí, por força, que tal espírito deveria manifestar-se na criação literária[...]”⁴⁷. Se, antes da criação do Estado Nacional, não era possível pensar na formação de uma literatura brasileira, por estar o Brasil vinculado a Portugal, com a criação desse Estado, surgia a necessidade de se pensar a nacionalidade da literatura. Conforme assinala Weber, com a independência “torna-se possível, em suma, proceder-se à pesquisa dos índices existentes já no passado, dessa nacionalidade”.⁴⁸ A partir desse contexto, surgem discussões sobre a existência da literatura, sua origem, seu cânone, sempre marcados, explica João Alexandre Barbosa, por uma “circularidade”, em que a literatura aparece como “representação da história e esta como justificativa daquela”.⁴⁹ No centro dessa busca pela literatura nacional, estavam duas perguntas suscitadoras que, do Romantismo ao Realismo, se tornaram o fulcro das discussões dos estudiosos de nossas letras: teria o Brasil, país independente politicamente desde setembro de 1822, uma literatura própria, livre de Portugal? A natureza e o índio seriam critérios garantidores da autonomia literária?

⁴⁵ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, 2000, v. 2, p.21

⁴⁶ DENIS. In: CÉSAR (Org.), 1978, p. 36.

⁴⁷ CANDIDO, 2000, v. 1, p. 282.

⁴⁸ WEBER. *A nação e o paraíso: construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*, 1997, p. 28.

⁴⁹ Forma e história na crítica brasileira. In: BARBOSA. *A leitura do intervalo*, 1990, p. 42.

O primeiro momento da crítica literária de Machado de Assis, na década de 1850, começa a ganhar forma dentro deste cenário romântico, que coincide com a nossa independência política.

A maioria dos estudiosos, vindo na esteira de Ferdinand Denis e Almeida Garrett, ao mesmo tempo em que respondia à tese que negava ao Brasil uma literatura, recomendava a necessidade de se valorizar as cores do país e, aos poucos, recortava um cânone da literatura nacional. É o começo de um tempo em que literatura e crítica literária começam a ganhar forma, num conjunto de trabalhos que, além das novas obras literárias que vão sendo produzidas, compreende ensaios, florilégios, bosquejos, ensaios, prefácios, constituindo as primeiras manifestações da crítica brasileira dentro do Romantismo. Januário da Cunha Barbosa, Pereira da Silva, Joaquim Norberto, Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro, Adolfo de Varnhagen e José de Alencar são alguns dos estudiosos que estão discutindo o Brasil quando Machado de Assis se inicia nas letras.

Barbosa, de 1829 a 1832, dá o que podemos chamar de primeiro passo na busca do passado literário nacional, publicando o seu *Parnaso brasileiro ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas como já impressas*. Embora marcadamente didático, este livro serve de ponto de partida para os bosquejos, florilégios, mosaicos e mais ensaios que virão a seguir. O seu objetivo era fazer um serviço “relevante à glória literária” do Brasil e, ao mesmo tempo, apresentar aos brasileiros, para lhes servir de modelos a serem imitados, “os exemplares de animada poesia de seus claros autores”.⁵⁰

A bandeira hasteada pela maioria dos estudiosos, e que acabará triunfando, é a de que a literatura brasileira se faria com a exaltação da natureza e do índio. Abreu e Lima e Gama e Castro (e, depois deles, entre os quais o nosso Álvares de Azevedo), rebatendo esse discurso, colocavam em questão a existência de uma literatura livre no Brasil. Seriam os citados critérios garantidores de uma independência literária?

Abreu e Lima, em 1835, via como infundado discurso de liberdade aqui cultivado e o mandava às favas. Segundo ele, o país era independente, mas a sua literatura, embora tivesse autores respeitáveis, não possuía ainda uma massa de obras que pudesse ser chamada de nacional. Atacando os eufóricos com a independência, argumenta que o Brasil só se tornaria livre se investisse na saúde, na educação (criando escolas e projetos educacionais), na agricultura e incentivasse os talentos nacionais. A natureza exuberante, para ele, oculta o atraso da agricultura brasileira:

⁵⁰ BARBOSA. Introdução, 1903, p. 36.

Que importa ao gênero humano esses bosques portentosos que, atestando os séculos, não servem senão para provar o nosso estado ainda inculto? [...]; em meio desta vigorosa vegetação todos os nossos artigos de gosto são inferiores aos que produz a Europa; hortas e pomares, ainda exóticos, são infelizmente superiores ali, devido tudo ao cultivo e modo de estrumar a terra, o que prova demasiado o nosso estado de infância e a insuficiência da simples natureza.⁵¹

Machado de Assis, em 1873, no ensaio “Notícia da literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, em perspectiva diversa da do ácido crítico, também estranhará esse culto extremado da natureza. Trataremos disto adiante. Aqui, é tempo de voltar ao outro exaltado que tudo negava ao jovem país: Gama e Castro. Colocando em questão o nacionalismo, a sua justificativa era de que a literatura “toma o nome da língua” de origem, não possuindo o Brasil, dessa forma, uma literatura própria.⁵² Na perspectiva dele, então, a expressão “literatura brasileira” seria um “hábito”, um “vício [...] talvez por excesso de patriotismo”.⁵³ Um meio paradoxo se instaura: o Brasil é livre politicamente, mas, porque usa a mesma língua de Portugal, as literaturas de ambos caminham inseparáveis, formam uma só:

Deus nos livre que a literatura fosse mudando de nome com a dependência ou independência dos povos a que ela se refere. (...) Não há portanto literatura brasileira, assim como não há literatura argentina, literatura boliviana, ou literatura mexicana: agora o que certíssimo há é que muitas obras escritas por brasileiros consistem um dos principais ornamentos da literatura portuguesa.⁵⁴

No argumento de Gama e Castro e Abreu Lima, o Brasil nada trazia que marcasse um novo país. No caso de Gama e Castro, o centro era Portugal, e a própria existência de uma mesma língua, unindo os dois países, seria a prova de que em literatura o Brasil continuava na condição de antiga colônia.

Da severidade de Gama e Castro e Abreu Lima, podemos chegar a Gonçalves de Magalhães, que, em 1836, publica na Niterói, Revista Brasiliense, o “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”,⁵⁵ para orientar a mocidade em busca de uma literatura original. O discurso de Magalhães é um programa para os novos e para si mesmo, embora ele próprio não

⁵¹ ABREU E LIMA. Bosquejo histórico, político e literário do Brasil. In: SOUZA. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*, 2007, p. 52.

⁵² É significativo notar aqui que a língua, vista numa perspectiva imobilista, já havia sido objeto de reconsideração no âmbito da literatura. Para Gonçalves Dias, o português falado no Brasil já não era o de Portugal, porque, sofrendo as influências do meio, já era outra língua. José de Alencar teoriza sobre esse pensamento e desenvolve nos livros, sobretudo em *Iracema*, o consórcio da língua do índio com a do branco, formando um hibridismo português.

⁵³ GAMA E CASTRO. Correspondência. In: CÉSAR (Org.). 1978, p. 126.

⁵⁴ GAMA E CASTRO. Correspondência. In: CÉSAR (Org.). 1978, p. 125.

⁵⁵ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, v. 1, 1974, p. 23.

o siga plenamente, e, de certo modo, é uma resposta à tese dos citados Abreu e Lima e Gama e Castro, que tudo negavam ao jovem país.

Podemos dizer que o texto de Magalhães tem uma estrutura silogística: o poeta parte de um conceito de literatura; generaliza que todos os povos possuem literatura; especifica que há literaturas primitivas, a dos povos antigos, e literaturas derivadas, entre as quais, podemos ver a do Brasil, ramo da portuguesa. A síntese do poeta é: o Brasil possuía uma literatura, mas sem “caráter nacional pronunciado” capaz de distingui-la da portuguesa, o que aparece em expressões como “reflexo” e “árvores enxertadas”, rios que correm juntos⁵⁶.

No que pode ser entendido como segundo movimento do discurso, o crítico se concentra na literatura brasileira. Propõe a necessidade de escrever a história das letras tomando como ponto de partida o conceito amplo de literatura, citado acima. Não somente as produções literárias seriam aproveitadas, mas também as demais produções escritas. Não apenas as obras escritas depois da independência deveriam ser aproveitadas, mas também aquelas dos árcades, que poetaram nos tempos do Brasil-colônia. Tendo isso em vista, reclama da ausência dos limites dos estudos de Sismondi e Denis, obras para estrangeiros, e propõe volta ao passado literário e histórico do Brasil: “É pois mister reunir todos os títulos de sua existência para tomar o posto que justamente lhe compete uma grande liga social, como o nobre recolhe os pergaminhos da sua genealogia [...]”⁵⁷. A sua divisão da literatura contém duas partes que compreendem os “3 séculos coloniais e o curto período que decorre desde 1808 até os nossos dias”⁵⁸. Podemos ver que volta à tona o discurso da origem da literatura brasileira, fundado na emancipação política. Desse modo, para Magalhães, a literatura brasileira, inexistente nos séculos XVI e XVII, vindo a ser orientada, no seguinte, por uma nova ideia: a pátria, agora, livre de Portugal.

A nova literatura partiria do Arcadismo e encontraria seu ponto de renovação dentro do Romantismo. A receita era não se escravizar, mas buscar uma literatura mais livre, que se ajustasse à situação política do país, agora independente e, ao mesmo tempo, valorizar uma tradição de poetas que, apesar de pertencentes ao passado colonial do Brasil, pudesse ser aproveitada pelos novos.

A aceitação do século XVIII recoloca em pauta o classicismo dos poetas atuais, acusados de pouco nacionais. O problema que emerge aqui é a exclusão ou não desse passado literário. Magalhães reconhece o erro dos poetas árcades:

⁵⁶ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, v. 1, 1974, p. 23.

⁵⁷ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 18.

⁵⁸ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 18.

O Brasil herdou de Portugal a literatura e a poesia, que chegadas a este terreno americano não perderam seu caráter europeu. Com a poesia vieram todos os deuses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, e das florestas e dos rios se apoderaram.⁵⁹

Mas, coerente com seu ecletismo, valoriza o passado literário. A solução, que vinha se tornando consenso, era a de salvar os árcades mais nacionais. É o que ele faz, elencando os poetas Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Souza Caldas. A justificativa, levada, depois, ao extremo do clichê, era de que eles serviriam de modelos para os novos, por darem algum espaço às cores do Brasil:

[...] porventura vós que consumistes vossa mocidade no estudo dos clássicos latinos e gregos, vós que ledes Racine, Voltaire, Camões ou Filento (sic) Elisio, e não cessais de admirá-los, muitas vezes mais por imitação, que por própria crítica, dizei-me, apreciaste vós as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama, e de um Caldas?⁶⁰

Ter literatura nacional era tê-la livre do classicismo, que limitava a invenção, era produzi-la orientada pelo nacionalismo de corte romântico, que coincidia com a ideia de país livre. Analisando o balanço de Magalhães, notamos que ele não nega que o Brasil, a exemplo de outras nações, possui literatura. Mas ela, conquanto exista, ainda não é como a portuguesa, a italiana, a francesa, porque ainda não consegue ter identidade. Não é literatura própria. Daí o tom conclusivo de seu discurso: “Aqui terminamos a vista geral sobre a história da literatura brasileira, dessa literatura sem um caráter nacional pronunciado, que a distinga da portuguesa”.⁶¹

Para a literatura ter feição própria, seria necessário amplo trabalho dos brasileiros. Por isso Magalhães conclamava-os a uma corrida a tudo que dizia respeito ao país: “Nada de exclusão, nada de desprezo. Tudo o que puder concorrer para o esclarecimento da história geral dos progressos da humanidade merecer deve a nossa consideração.”⁶² Magalhães dava o próprio exemplo escrevendo, em 1836, os *Suspiros poéticos e saudades*, num percurso, no qual, depois do *Parnaso*, de Januário da Cunha Barbosa, viriam os bosquejos, os florilégios, os ensaios, se chegaria às primeiras histórias da literatura brasileira: a de Sílvio Romero, no final do século XIX, e a de José Veríssimo, no começo do XX.

Joaquim Norberto, com seu “Bosquejo da história da literatura brasileira”, inserto no seu livro, *Modulações poéticas* (1841), respondia, como crítico e poeta, assim como Magalhães, às provocações de que o Brasil não possuía literatura. Ao mesmo tempo em que

⁵⁹ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 19.

⁶⁰ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 18.

⁶¹ MAGALHÃES. In: COUTINHO (org.), v. 1, 1974, p. 23.

⁶² MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 19.

apresenta esboço das épocas da literatura brasileira, se coloca, como poeta, no lastro literário em formação. Queixando-se da indiferença do estado, no que se refere às artes, chama a atenção dos autores para as nossas belezas naturais e para uma literatura brasileira, que já existia, contando seis décadas, das quais a última, a romântica, era o ponto de partida. Segundo ele, na primeira época das nossas letras, no século XVI, o que aqui se produz está voltado para a catequese dos índios. Na segunda época, do século XVII até metade do XVIII, os poetas, livrando-se dos excessos destes, caem na exaltação dos modelos da poesia grega e romana, não conseguindo cantar a natureza brasileira. Na terceira época, da metade do século XVIII até seu final, acontece a poesia, que depois será chamada de árcade. A quarta época vai do começo do século XIX até a proclamação da independência. A quinta teria início com a proclamação da independência, estendendo-se até a reforma da poesia, quando a literatura, abandonando os preceitos clássicos, coloca em prática a receita de Ferdinand Denis, de que a literatura, para se fazer nacional, deveria tomar como temas a natureza e o índio.⁶³ O ponto de partida desta nova fase, para Joaquim Norberto, seriam os *Suspiros poéticos e saudades* e os quatro primeiros cantos do ainda inacabado “Confederação dos tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, e o poema “Voz da natureza”, de Porto Alegre⁶⁴.

Se o poeta Joaquim Norberto aqui se salva pelo ensaio, o mesmo se dará com o *Mosaico poético*, obra que escreve em parceria com Emílio Adet. A busca por obras dispersas no país e desconhecidas do público e o desejo de unir passado e presente aparecem refletidos claramente no subtítulo da obra: “Poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e de uma introdução sobre a literatura nacional”. Candido reconhece o trabalho desse “rato de arquivo”, nos seguintes termos:

Joaquim Norberto organizou as edições mais completas e satisfatórias do tempo, a despeito de erros e leviandades. Reuniu pela primeira vez Alvarenga Peixoto e, em parte, Silva Alvarenga, reeditou Gonzaga – tudo com longas biografias, documentos, notas – preparando, além disso, o material para a edição completa de Basílio e a reedição de Cláudio, mais tarde aproveitados respectivamente por José Veríssimo e João Ribeiro [...]⁶⁵

Pereira da Silva, de 1845 a 1848, publicará o seu *Parnaso brasileiro ou seleção de poesias dos melhores poetas brasileiros*. No seu “Estudos da literatura brasileira”, que introduz esses volumes, de certo modo leva adiante o pensamento de Gonçalves de Magalhães sobre a literatura brasileira. O discurso se funda no mesmo conceito amplo de literatura,

⁶³ SILVA, J. N. de Souza, 1841, p. 21-54.

⁶⁴ SILVA, J. N. de Souza, 1841, p. 49-53.

⁶⁵ CANDIDO. Formação do cânon literário. In: *Formação da literatura brasileira*, 2000, p.312.

seguido pelo autor dos *Suspiros poéticos e saudades*. Para Pereira da Silva, ela abarca todas as produções de um país: “é sempre a expressão da civilização; ambas caminham em paralelo: a civilização consistindo no desenvolvimento da sociedade e do indivíduo [...]”. A poesia, segundo ele, “representante do povo”, deveria se concentrar no cantar o índio e a natureza, sem se prender aos valores clássicos. A poesia, que revelaria o povo, vinha da bitola romântica. No entanto, alguns limites se impõem àquele “tudo” defendido por Magalhães. E não poderia ser diferente. Já há número expressivo de textos descobertos e mais outros, dos românticos, que estão sendo escritos. Tudo isso o obriga a uma divisão de sua história da literatura em três fases, das quais a última, que coincide com o Romantismo, é para ele a principal. Na perspectiva do crítico, primeiro vêm as poesias do descobrimento até o século XVIII (primeiro vol. do livro). Estão nesta fase as produções do século XVI, que são para ele “como gemidos do renascido”, depois dos quais vem o século XVII, fase em que ele aponta o começo da literatura, e o século XVIII, que “nada tem de nacional, senão os nomes de seus escritores, e o acaso de haverem no Brasil nascido”⁶⁶. No segundo volume da obra, Pereira da Silva põe as poesias do século XIX, assinalando que estava aí o principal das letras brasileiras, o que elas traziam de moderno. O objetivo do seu *Parnaso* não se distancia do de Januário da Cunha Barbosa, o que segue evidenciando a importância da observação das tradições:

O Parnaso brasileiro tende a grandes e nobres fins – reabilitar obras já esquecidas – lembrar nomes que ilustram seu país – para emulação aos poetas modernos, para deslizarem seus voos majestosos [...] Chamar enfim o gosto e a atenção dos brasileiros para a literatura de seu país.⁶⁷

Na resenha do *Parnaso*, publicado no *Minerva Brasiliense*, Santiago Nunes Ribeiro, em 1845, reconhecia que a obra vulgarizava as “cópias das muitas das belas produções de poetas nacionais, algumas das quais são escassas ou adulteradas em manuscritos e confinadas em raros exemplares.” A obra cumpria o papel de ampliar o lastro literário no Brasil. Entretanto, Santiago Nunes afirma não ver evolução entre a “coleção”, de Januário da Cunha Barbosa, e a “seleção”, de Pereira da Silva:

[...] ela peca pelo defeito oposto àquele que se notou nos cadernos que com título idêntico se publicara o Sr. Cônego Januário da Cunha Barbosa. Neste figuram outros versos menos que medíocres que não deveriam entrar numa obra semelhante; naquela em vão se buscam certas peças de mérito subido, e que devem ter lugar numa seleção perfeita.⁶⁸

⁶⁶ SILVA. Introdução, 1841, p. 25.

⁶⁷ SILVA, João Manoel Pereira da. In: ZILBERMAN; MOREIRA. *O berço do cânone*, 1998, p 179.

⁶⁸ RIBEIRO. In: ZILBERMAN; MOREIRA. *O berço do cânone*, 1998. p. 148.

Mas se a ausência de “obras de mérito” compromete o livro de Pereira da Silva, o mesmo se verifica com a presença de certos autores. Em vez de “coleccionar”, como faz Januário da Cunha Barbosa, Pereira da Silva fala de “seleção”. Mas, ao elencar o que considera o melhor, nem sempre acerta a mão. Colocar certos nomes no grupo dos escolhidos era se expor demais à crítica e revelar que a seleção se deixou guiar por critérios da camaradagem literária. Os modelos a serem seguidos trazem nomes como os de Gregório de Matos, Gonzaga, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães. Mas as escolhas desandam, quando vemos na fila Francisco Botelho e o citado Januário da Cunha Barbosa, que também posava de poeta.

Santiago Nunes Ribeiro, por sua vez, não silencia os senões da obra e se revela um crítico exigente, que se recusa a simplesmente abraçar as ideias dominantes. Se os autores até aqui elencados enfrentavam o problema da existência de uma literatura independente da portuguesa, tratando-a como parte daquela, teremos em Nunes Ribeiro argumentos mais convincentes.

José de Alencar, em 1865, ao publicar o livro *Iracema*, deixa evidente que a língua portuguesa falada no Brasil renovava-se, em contato com a língua dos nativos. Anos depois, Araripe Júnior, seguindo o argumento de Alencar, criará a teoria da obnubilação brasílica. Antes deles, no entanto, o chileno, naturalizado brasileiro, discute literatura nacional, longe dos clichês do Romantismo ditados por Ferdinand Denis e seus seguidores.

Nunes Ribeiro, no ensaio “Da nacionalidade da literatura brasileira” (1843), parte justamente da tese de que o Brasil não possuía literatura para fazer uma das interpretações mais cuidadosas sobre a literatura nacional, respondendo a Abreu Lima, a Gama e Castro e, menos especificamente, a Gonçalves de Magalhães. Com base num conceito de literatura, ditado por Schlegel, defende que o Brasil teria literatura própria por ser esta “a voz da inteligência humana, o complexo dos símbolos que representam o espírito de uma idade, ou o caráter de uma nação”.⁶⁹ Fundando-se num argumento ditado por Montesquieu e Bufon, Nunes Ribeiro coloca em questão o argumento de que um país, sem língua própria, não possui literatura independente. Para ele, a terra e o clima, mais tarde retomados por Araripe Júnior e Sílvio Romero, seriam determinantes na diferenciação dos povos, da língua e das artes que eles produzem. Colocando em questão a partilha da literatura, feita “invariavelmente segundo as línguas em que se acham consignadas”, desloca o eixo para uma divisão “mais filosófica”, que relaciona literatura e povo. As obras são ligadas por um foco de vida social:

⁶⁹ RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 32.

Este espírito literário e artístico é o resultado das influências, dos sentimentos, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares a um certo número de homens, que estão em certas e determinadas relações, e que podem ser muito diferentes entre alguns povos, embora falem a mesma língua.⁷⁰

Nessa divisão da literatura, em que se move um “princípio íntimo que anima”,⁷¹ que em Machado de Assis, como veremos, desembocará no “sentimento íntimo”, não entrariam todas as produções sob a rubrica “literatura”. Nunes Ribeiro sabe da importância de se separar o que é literário do que não é. A discussão sobre a mistura literatura e história, ou obra literária e outras literaturas, nele ganha força. Pronunciando-se contra a tese de que o Brasil não possuía literatura livre, o crítico contesta o sentido utilitário que Abreu e Lima dá ao termo, não distinguindo entre o que é obra de arte da palavra e o que não é. Para Nunes Ribeiro, não se deve lançar mão de um conceito amplo de literatura, quando se for tratar de “literatura propriamente dita”, e conclui, não sem ironia:

Ninguém ainda procurou na literatura italiana, inglesa, ou francesa nas *Memórias da Academia del Cimento*, nas transações filosóficas, ou no *Journal des Savans ou de Physique*. Não é de Lancisi, Galileu, Volta e Galvani que se nos fala na história literária, não de Boyle, Cavendish, Davy etc., mas de Dante, Petrarca, Ariosto, Machiavelli, Tasso, Shakespeare, Milton e Bossuet, Corneille.⁷²

O mesmo discernimento Santiago Nunes Ribeiro demonstra ao contestar a afirmação de que os árcades foram pouco nacionais, por escreverem segundo a influência do classicismo. Ele não nega esse fato, mas faz justiça aos árcades, alegando, na esteira de Cousin, que a obra de um artista reflete o seu tempo. Nunes Ribeiro rebate Gonçalves de Magalhães, que acusava a literatura dos árcades de ser pouco nacional, pelo fato de os autores a apresentarem como uma “grega vestida à francesa e à portuguesa e aclimatada ao Brasil”⁷³, em vez de “uma indígena civilizada”. Para o crítico, a leitura de Magalhães equivocava-se por não respeitar os limites cronológicos da obra:

A poesia brasileira da época anterior à independência foi o que devia ser. Porventura poderia ela ser a expressão das ideias e sentimentos de outros tempos? Se ela falasse a linguagem do sentimentalismo e do lirismo da Alemanha, ou a do descritivismo da escola do lago, poderia ser compreendida? mas que dizemos? Quem lhe houvera ensinado essa linguagem? Ninguém pode sentir inspirações completamente estranhas a seu tempo⁷⁴.

⁷⁰ RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 37.

⁷¹ RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 37.

⁷² RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 37.

⁷³ MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 19-20.

⁷⁴ RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 39.

Na marcha pela construção de uma literatura nacional, na década de 1850, avulta ainda o *Florilégio da poesia brasileira*, de Adolfo de Varnhagen. Apontado por José Veríssimo como o fundador da história brasileira, Varnhagen escreve seu *Florilégio*, de 1850 a 1853, empregando critérios que, se comparados aos adotados pelos estudiosos, até aqui elencados, se mostram mais coerentes com o seu objetivo: dar ao leitor uma coleção mais organizada e, ao mesmo tempo, indicar uma receita para os novos fazerem literatura nacional. A sua “coleção” de fato não desmente o nome. Ela não enfrenta a dispersão do *Mosaico poético*, de Joaquim Norberto e Emílio Adet. Embora elenque autores medíocres com autores mais conscientes do fazer poético, deixa isso claro ao leitor na abertura do texto:

[...] julgamos dever dar sempre preferência a esta ou aquela composição mais limada, porém semigrega, ou outra, embora mais tosca, mas brasileira, ao menos no assunto. Esta decisão nos facilitou a empresa, e cremos que esta coleção adquirirá com isso mais interesse para o leitor europeu, ao passo que deve lisonjear o americano, vendo que vai para dois séculos havia no Brasil quem julgava que se podia fazer [poesia] sem ser só com coisas de Grécia ou Roma.⁷⁵

Na escolha das obras, o autor leva em consideração o leitor nacional e o europeu, o local de nascimento dos autores, o tom semigrego e tosco das obras, além de tomar o cuidado de só se ocupar de autores falecidos. Ao pensar no leitor estrangeiro, Varnhagen, de certo modo, evidencia a necessidade de uma literatura ser compreendida para além dos limites nacionais. Dividindo as obras em “semigregas” e “toscas”, o autor indiretamente encontra uma justificativa para elencar os árcades que, apesar de clássicos, conseguiram dar alguma cor nacional a seus textos. Onde a forma meio clássica não funciona como critério, é o tema que a salvará: se a obra, embora “tosca”, trata das coisas do Brasil, merece a atenção do crítico.

Mas não se pode pensar aqui num vale-tudo de Varnhagen, nem que ele foi todo elogio aos textos do livro. A qualidade duvidosa da massa literária, até ali reunida, não passava despercebida pelo historiador. No americanismo em formação, no começo do nosso Romantismo, como estamos vendo, é preciso duro trabalho de garimpo para escolher obras com algum peso para a literatura. A baixa qualidade de muitos poemas aparece claramente na pouca correspondência que ele nota entre o título do livro e os poemas logo apresentados:

Intitulamos este livro – Florilégio da poesia brasileira – mas repetimos que não queremos com isso dizer, que oferecemos o melhor desta, porém sim (com algumas exceções) o que por mais americano tivemos. Escolhemos as flores, que julgamos mais adequadas para o nosso fim, embora seja alguma menos vistosa, outras pique por alguns espinhos, esta não tenha aroma,

⁷⁵ VARNHAGEN. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 292.

aquela pareça apenas uma descorada orquídea, e aqueloutra uma parasita criada com a ajuda de seiva alheia.⁷⁶

As “flores” e “espinhos”, no trecho, não caem no vazio. Quando Varnhagen escreve o seu *Florilégio*, a literatura já tinha os *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, e os trabalhos de Álvares de Azevedo, que conviviam lado a lado com a repetição dos clichês clássicos. E o mesmo problema se dava com vários nacionalistas, que, cuidando fazer poesia americana, estribavam-se na receita romântica, sem alcançar o resultado dos autores mais conscientes. Podemos dizer que a literatura nacional avançava muito lentamente; os *Suspiros poéticos e saudades*, de Magalhães, e o seu poema “Confederação dos tamoios” ainda se pautavam pelo clássico, pouco tendo de poesia nacional (como, aliás, notará José de Alencar).

Varnhagen não afirma quais são as “flores” e quais os “espinhos” do nosso nacionalismo; mas, em se tratando da língua, em que se deveria escrever a literatura independente, ele se coloca à frente do leitor, deixando claro o manual que julga perfeito.

Muito inclinado aos interesses lusitanos, podemos notar nele também uma resistência ao discurso da valorização da cor local e do indianismo, ditado pelo Romantismo. Inicialmente favorável ao índio, visto como bom selvagem, nobre e capaz de receber bem as imposições dos colonizadores portugueses, o historiador, do fim da década 1840 em diante, defende o banimento do elemento indígena da literatura e da história, sob a alegação de que ele não representava a imagem do Brasil. Para Varnhagen, seria um erro cultivar nacionalismo marcado pela exaltação dos índios, para ele “caterva de canibais que vinha assaltar a colônia de nossos antepassados só para os devorar [...]”⁷⁷, que nada, portanto, tinha de civilizado e generoso, digno de ser exaltado, pensamento que ecoa, como mostraremos adiante, no ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura” e no “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, de Machado de Assis.

No citado *Florilégio da literatura brasileira*, Varnhagen coloca-se favorável à língua de Portugal, considerando “estranhas” as demais línguas, entre as quais a do próprio índio, vista por ele como selvagem. Não nega que o Brasil deve buscar uma literatura própria, e é por isso que organiza o *Florilégio*, mas pensa a independência literária e política com o foco voltado para os interesses de Portugal, de onde viria o “modelo” civilizado para o Brasil. Se, para Denis, a literatura produzida aqui deveria mirar-se na natureza livre e estuante, para o historiador brasileiro ela seria nacional à medida que se subordinasse às tradições clássicas ditadas por Portugal. Desprezar os preceitos vindos desse país, “civilizado”, seria reduzir a

⁷⁶ VARNHAGEN. Prólogo (excertos). In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 292.

⁷⁷ VARNHAGEN. Ensaio sobre as letras do Brasil. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 296.

literatura à selvageria. O recado é certo: a literatura se faria nacional à medida que se aproximasse do país civilizado, no caso Portugal, de onde vinha a língua no seu tom clássico, a ser seguida pelos novos autores. A originalidade não nasceria da livre expressão dos sentimentos, ensinada por Denis, mas sim, defende Varnhagen, da observância de “todos os preceitos dos clássicos gregos e romanos, e dos clássicos da antiga pátria-mãe” e de “todos os preceitos da religião, que nos transmitiram nossos pais”.⁷⁸ A língua oficial da literatura brasileira não seria a indígena. Varnhagen explica que o Brasil tem uma língua diferente da de Portugal, revisita o ensaio de Santigado Nunes Ribeiro, mas, em vez de se fechar num discurso de país independente, negando a ex-metrópole e a sua língua, adota uma postura de conciliação, como fará Machado de Assis. O futuro autor de “O ideal do crítico” fala da necessidade de os autores remoçarem a língua com as riquezas que ela tem no passado e no presente. Esta tese do moderno, que se faz da conciliação do antigo e do novo, não é o que baliza o discurso de Varnhagen, que coloca na estante dos brasileiros os clássicos de Portugal, como modelo a ser seguido:

Longe de nós consignar a ideia de que no Brasil não se deve e muito estudar os clássicos portugueses e a gramática. Pelo contrário, reputamos essa necessidade urgentíssima, ao vermos que os nossos melhores escritores, – os que mais agradam ao Brasil, foram os que mais a folhearam.

Os autores mais lidos, podemos dá-los num resumo: eram os velhos seguidores dos tratados de retórica e de gramática, que viviam, como os velhos árcades, presos às ideias de Portugal.

Mas passemos para o outro lado de muitos dos discursos radicais. Aí estão os trabalhos de críticos e criadores literários, que têm melhor compreensão da importância de se dar prosseguimento a um discurso que pudesse contribuir para a unidade do país. Desses textos, emerge também, como vimos com Magalhães, a preocupação com uma “receita”, um modo de fazer literatura e crítica, que pudesse contribuir para a citada autonomia literária brasileira.

No plano da criação literária, Gonçalves de Magalhães, que não conseguirá ir além de um simples vulgarizador de ideias nacionalistas. No *Suspiros poéticos e saudades* e no “Confederação dos tamoios”, continuaria no mesmo nível: forcejava por escrever uma obra nova, mas ainda era o poeta preso ao velho classicismo. Gonçalves Dias era a principal voz, isolada, nesse primeiro momento da nossa literatura depois da independência, unindo natureza e indianismo, e buscando a literatura alemã, como alternativa à literatura nacional imbricada à da França. A epígrafe, em alemão, no poema “Canção do exílio”, diz bastante do nosso poeta,

⁷⁸ VARNHAGEN. Ensaio sobre as letras do Brasil. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 296.

leitor de Goethe, que alarga as nossas fronteiras literárias.⁷⁹ O grande salto, depois dele, é dado por Alencar. Este autor, estudando a massa da literatura e da crítica, que vinha sendo produzida no país, prepara o roteiro temático que norteará a sua obra: a natureza e o índio, temas que abordará, numa retomada e ampliação consciente das experiências de Gonçalves Dias. Esse salto já vinha sendo pensado por Alencar desde a sua polêmica com o Gonçalves de Magalhães, travada por meio de cartas, em torno do citado “Confederação dos tamoios”. Na sua polêmica com este poeta, assinalará que o seu poema não podia ser nacional, pelo fato de ainda andar preso ao classicismo e à linguagem da Europa. Além da escravidão ao modelo clássico, a peça apresentava também defeitos como falta de coesão entre a forma e o assunto, descuido formal, excesso de concisão ao tratar da natureza brasileira, por si exuberante e digna de imagens grandiosas. Alencar se revela um profundo conhecedor de arte e dos problemas da criação artística:

O senhor Magalhães nem conservou a simplicidade antiga, a simplicidade primitiva da arte grega; nem imitou o caráter plástico da poesia moderna: desprezando ao mesmo tempo a singeleza e o colorido, quis às vezes tornar-se simples e fez-se árido, quis outras vezes ser descritivo e faltaram-lhe as imagens.⁸⁰

É o excesso de concisão, que Machado de Assis apontará como problema em Emílio Zaluar, como veremos adiante. É também a falta de diálogo com as boas tradições locais. Para Alencar, Magalhães, ao negar os árcades e buscar fazer obra fundadora, a partir dos postulados românticos, não alcançava o poema nacional. No fim das contas, segundo o futuro autor de *Iracema*, o “Confederação dos tamoios” se torna ínfimo perto da grandeza de “O uraguai” e o “Caramuru”. Em resumo, a sua criação poética nada trazia de novo para o lastro poético, em cujo centro, além dos trabalhos dos árcades, estava o de Gonçalves Dias: “[...] metrificador perfeito, alma entusiasta e inspirada, que soube compreender os tesouros que a nossa pátria guarda no seu seio fecundo [...]”⁸¹ Nenhum autor até então revelara o apuro de Alencar numa crítica precisa. Aliás, a crítica não estava na ordem do dia de autores como Januário da Cunha Barbosa, Pereira da Silva e Joaquim Norberto. O trabalho de história da literatura por eles buscado, de certo modo, revelava o descaso pelo ofício. Norberto, no seu *Mosaico poético*, afirmaria:

não cabe à história, dedicada a assinalar os progressos ou a decadência da literatura de um povo, [...] essa missão severa [...] de [...] descer a

⁷⁹ DIAS. *Poesias*, 1910, p. 87-88.

⁸⁰ ALENCAR. Cartas sobre a Confederação dos tamoios. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 82.

⁸¹ ALENCAR. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 84.

esquadrinhar imperfeições para vir analisá-las com a importância e severidade dos gramáticos e filólogos.⁸²

Alencar abraçou essa “missão severa”. E não só pensou um nacionalismo que fosse além da simples coleção de obras, como mostrou que era preciso fazer um estudo rigoroso do que vinha sendo produzido no país. O mesmo caminho buscou Macedo Soares, nos seus estudos *Harmonias errantes* e “Da crítica brasileira”. Macedo Soares abandona a crítica; Alencar desloca-se para o plano poético propriamente dito, vindo a produzir os livros *Guarani* e *Iracema* e depois outros tantos, indianistas não. Triunfam os critérios românticos e, aos poucos, a literatura segue avolumando-se no país.

Machado de Assis nesse momento é um menino praticamente, mas já está atento às grandes discussões sobre a literatura e a crítica, das quais toma parte, afirmando-se, aos poucos, como crítico de teatro e crítico literário. Na década de 1850, tendo, por certo, muito próximo de si os ensaios de Gonçalves de Magalhães e os bosquejos, os florilégios e as obras de árcades e realistas, produz o seu primeiro principal ensaio de peso – “O passado, o presente e o futuro da literatura” –, a crisálida de um o crítico que abrirá os voos nas duas décadas seguintes.

Na década de 1860, a crítica passa a ser, podemos dizer assim, o tema da ordem do dia. É o ano do surgimento de vários estudos que tem por tema a literatura brasileira: Fernandes Pinheiro publica o *Curso de literatura nacional* (1862), livro de corte didático, sem grande valor historiográfico; Francisco Sotero do Reis, a primeira parte do *Curso de literatura portuguesa* (1862-1873), para Antonio Candido a primeira tentativa bem sucedida de uma história da literatura feita por um brasileiro. Paralelo a isso, prossegue uma crítica que, desde a proclamação da independência, vinha sendo praticada em forma de ensaios, polêmicas e outros, que Antonio Candido chama de “crítica viva”, da qual fariam parte Álvares de Azevedo, Macedo Soares, Bernardo Guimarães, e o próprio Machado de Assis.

Machado de Assis se destaca desse grupo, seja por ter uma consciência mais apurada da literatura que se produziu e que vinha sendo produzida no Brasil, seja por ter maior consciência do artesanato poético, qualidades não encontradas nos historiadores e críticos em ação no país. É a partir desta década que Machado, sobretudo como cronista, se dedica intensamente à crítica, submetendo à leitura um elevado numero de autores, nos quais vemos

⁸² SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Introdução histórica sobre a literatura brasileira: parte 2. In: _____. *História da literatura brasileira e outros ensaios*, p. 51- 52 (1. ed. 1859).

recortar-se um cânone. O ponto de chegada do perambular do percurso crítico de Machado, nesta década, é o ensaio “O ideal do crítico”.

1.2. A guinada realista

Na década de 1860, no Brasil, o Romantismo é ainda a nota dominante, mas já sofre os abalos do Realismo, o novo modelo literário que, aos poucos, coloca em questão a velha escola. Os sintomas dessa transição se mostram claramente na leitura que Machado faz dos autores, na qual notamos um cânone de certo modo com contornos bastante definidos. O ultrarromantismo já havia encontrado o ponto elevado na poesia de Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Junqueira Freire, não sendo mais do que epígonos, para usarmos uma expressão do Alfredo Bosi (*História concisa da literatura*, 1995), os que depois se debruçaram sobre o tema. Fagundes Varela salva-se com o livro *Cantos e fantasias*, no qual sobressai o “Cântico do calvário”, mas daí em diante nada traria de novo. O poema “Mauro, o escravo”, vale como uma nota introdutória da poesia social, que viria, adiante, no tom grandiloquente de Castro Alves, o inaugurador de uma dicção romântica já bastante afastada do Romantismo em voga no país. Não é difícil encontrar, no que se refere à natureza e ao indianismo, belas páginas em certos autores românticos posteriores a Gonçalves Dias e José de Alencar. Mas tudo aí no geral já soa descabido e sem aquele tom poético dos dois citados autores (Alencar e Gonçalves Dias), que dominavam na prosa e na poesia. A natureza era tratada por Bernardo Guimarães em bons versos, mas analisados longe de uma leitura apressada, se afastam pouco dos clichês da arraia miúda da poesia romântica. Em termos de inflexão poética, os três nomes são Machado de Assis, Sousândrade e o citado Castro Alves. Mas o *Guesa errante*, de Sousândrade, ainda estava sendo composto e só seria valorizado pela crítica no século XX; as *Americanas*, de Machado, apareceriam em 1875, sem apreciação séria da imprensa. Assim, o poeta que, da segunda metade da década de sessenta em diante, iniciará a inflexão da poesia romântica, dando origem a um nacionalismo menos utópico, menos voltado para a exaltação do índio e da cor local, é mesmo Castro Alves. Passando ao largo das virgens incorpóreas, do desejo de morrer cedo e do medo de amar, de românticos anteriores, o poeta baiano canta a sensualidade da mulher tropical e inicia um nacionalismo crítico, tocando na chaga da escravidão, tema, até então, ainda não insuficientemente explorado.

Com o enfraquecimento do Romantismo na década de 1860, o que não quer dizer que ele se encerra aí, começa a ganhar força no Brasil o Realismo, que traz nova visão sobre a literatura, a crítica e a história. A literatura é tratada como documento das manifestações

étnicas. Desse modo, os atrasos da literatura e do país são cientificamente a partir da raça, do meio e do momento. A crítica literária, a historiografia e a literatura são valorizadas do ponto de vista de sua militância, de seu engajamento social e cultural. Como já dissemos aqui, a crítica dominante, valendo-se de um instrumental científico, acredita ser possível explicar a obra a partir de elementos como o meio, a raça, o tempo.

São conhecidos os influxos de Gobineau, Villemain, Augusto Comte, Hannequin, Hippolyte Taine, entre outros, na intelectualidade brasileira a partir de 1870. Os historiadores Sílvio Romero, Araripe Júnior, Clóvis Beviláqua e os escritores Aluísio Azevedo, Domingos Olímpio e Júlio Ribeiro ilustram a galeria dos escritores-cientistas de nossas letras. De Romero, é conhecida a *História da literatura brasileira*, em que ele, repisando as teses de Ferdinand Denis, insiste numa renovação da literatura e da crítica⁸³. Coutinho, no artigo *A história da literatura brasileira*, assinala que, a partir de 1870, há acentuado interesse pelo materialismo, crença no progresso indefinido, que se estenderá até o começo do século XX.

Ao interesse pela história do passado, pela tradição, característico do Romantismo, acrescentaram-se a atitude biológica e o método evolucionista, a ideia de mudança e desenvolvimento contínuo, de evolução e progresso. Do senso romântico da importância do tempo, do passado e das origens, transitou-se naturalmente para a noção do crescimento e desenvolvimento, de evolução e progresso.⁸⁴

Influenciadas por esse contexto, a literatura e a crítica literária são vistas sob novo enfoque. A história da literatura englobaria não apenas as obras de arte de um povo, mas também as suas demais produções no teatro, na música, na pintura, no folclore etc. Em vez de simples opinião sobre a obra, o crítico deveria ter formação científica para o ofício, não podendo figurar no posto os simpatizantes. Nega-se a crítica clássica e a subjetividade do método romântico. O homem é visto na sua totalidade, em constante interação com seu tempo e meio. A geração de 1870, encabeçada por Sílvio Romero, imersa nas ideias novas vindas da Europa, defendia a renovação das letras e da crítica e declarava guerra ao Romantismo ainda presente, chamando a atenção no seu *Cantos do fim do século*, para o novo modelo literário e crítico que se impunha no Brasil. Segundo ele, a literatura de caboclos deveria ser substituída por estudos mais científicos, guiados pela razão e não pela subjetividade. O crítico deveria debruçar-se não apenas sobre a obra literária, mas também sobre outras produções do homem, daí a necessidade de possuir um instrumental científico que deveria ir além do conhecimento

⁸³ CANDIDO. Teoria da literatura brasileira. In: CANDIDO. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, v. 2, 2000, p. 294.

⁸⁴ COUTINHO. “A crítica naturalista e positivista”. In: COUTINHO (Org.). *A literatura no Brasil*, v. 3, 1969, p. 4.

dos clássicos: era necessário valer-se de ciências como a sociologia, a psicologia, a geografia. Há uma inflexão no discurso sobre a literatura, a crítica e a realidade. Nas palavras de Coutinho:

O ambientalismo, contribuição da antropogeografia aos estudos sociais do século XIX, contaminou a mente dos historiadores da civilização e da cultura, em seguida aos trabalhos de Lamarck, Buffon, Cuvier, e à obra de geógrafos, como Ritter, Kohl, Peschel, Reclus, Ratzel. Foi por meio de Buckle e de Taine que a noção se popularizou e se tornou um lugar-comum da crítica histórica e da crítica de artes e letras.⁸⁵

Abraçando as novas ideias ou delas se aproximando parcialmente, no plano da crítica literária, Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior distanciam-se do modelo romântico e defendem, cada um a seu modo, nova forma de estudar a literatura e a crítica, todos eles pagando tributo ao “bando de ideias novas”, que era soprada da Europa para o Brasil.

Romero defendia a renovação das letras e da crítica e declarava guerra ao Romantismo, como vemos no seu livro *Cantos do fim do século* e, mais precisamente, na sua *História da literatura brasileira*. No primeiro livro, embora faça uma poesia ainda presa ao Romantismo, aponta uma nova poesia reinante no Brasil, que estava à frente da linha sentimental da escola anterior, tese que Machado de Assis, veremos adiante, refutará. Na sua *História*, argumentava que a literatura e a crítica deveriam se orientar por um instrumental científico e não mais pela subjetividade. Segundo ele, a nacionalidade não estava no índio, mas sim na mestiçagem, que tinha no negro, o grande centro. Na visão de Romero, o escritor da época deveria ser crítico o suficiente para ir além do nacionalismo estreito, fazendo o consórcio entre o que corria no “velho mundo” e as tendências do “novo mundo”. No seu critério de avaliação de uma obra, o que valia era seu caráter híbrido, não importando se a obra era literária ou não: “Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional, deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo”,⁸⁶ e explicita o que seria esse “tudo”:

Para mim a expressão da literatura tem a amplitude que lhe dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: política, economia, arte, criações populares [...] e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas artes, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!⁸⁷

Se estudiosos como Santiago Nunes Ribeiro, Adolfo de Varnhagen, e mesmo Machado de Assis, deslocam o olhar da crítica para o aspecto literário, resistindo à ideia da totalidade

⁸⁵ COUTINHO. “A crítica naturalista e positivista”. In: COUTINHO (Org.), 1969, p. 5.

⁸⁶ ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. 1, 1980, p. 55-56.

⁸⁷ ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. 1, 1980, p. 59.

em curso no primeiro momento do Romantismo, Sílvio Romero voltava ao “tudo”, agora justificando-o com base numa definição de literatura tirada dos historiadores alemães. Em vez do beletrismo, Romero busca “todas as manifestações da inteligência de um povo”. Nas suas leituras das obras, prevalece o olhar do historiador e não o do crítico voltado para a tessitura da obra, o que leva Antonio Candido a observar que Romero, contrariamente ao que se verifica em Machado, como “crítico literário é alguém que só consegue ver, para lá da literatura, o seu cunho de documento da sensibilidade ou da sociedade [...]”.⁸⁸ Raça, temperamento e vigor estão no centro do pensamento crítico de Romero. Para ele, literatura e crítica são armas de combate, que só deveriam ser brandidas pelos fortes. Conhecendo essa concepção de Romero, não causa estranheza o que ele afirma da crítica de Machado:

É inútil estudar o comediógrafo e o crítico. Não tinha individualidade poderosa em nenhuma dessas especialidades. Suas críticas são ainda contos, menos a espontaneidade da narrativa. Machado, neste último terreno, não tinha a habilidade de descrever um caráter, ao gosto de Sainte-Beuve, Taine, Macaulay, Renan, Faguet, Hennequin; nem possuía a destreza precisa para labutar entre as ideias e manter-se potente no meio do intrincado combate das doutrinas e sistemas, qualidade máxima de Scherer. Devemos concluir, insistindo sobre o poeta, o contista, o romancista, especialmente estes dois últimos.⁸⁹

Afrânio Coutinho, seguidor ferrenho da nova crítica americana, na década de 1940 em diante, veria como problemático o método de Romero, por ele “subordinar o meio e o estudo literário à verificação dos elementos extrínsecos”, tomando a “literatura como tributária do social” e explicá-la “com base [...] nos fatores genéticos – meio, raça e momento”.⁹⁰ Antes dele, no entanto, Araripe Júnior e José Veríssimo colocavam em questão o estudioso da “escola de Recife”.

Araripe Júnior, na sua crítica literária, elege o meio como fator fundamental. No seu determinismo, defendido no ensaio “Estilo tropical – a fórmula do naturalismo brasileiro”, contrariamente a Sílvio Romero, que via na raça o fator fundamental para o estudo da literatura de um país, defenderá que o meio é o elemento de maior influência. Se para Romero a adaptação do branco ao trópico se explica pela miscigenação, tratando a história “sob a perspectiva da luta e da fusão de raças”, para Araripe, a história nacional deve ser abordada com base na teoria da obnubilação brasílica, segundo a qual o europeu, ao entrar em contato

⁸⁸ CANDIDO. *O método crítico de Sílvio Romero*, 1988, p. 116.

⁸⁹ ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. 5, 1980, p. 1515-1516.

⁹⁰ COUTINHO. In: COUTINHO (Org.), v. 3, 1969, p. 41.

com a terra brasileira, impregna-se das características locais e já não é mais o mesmo.⁹¹ A mesma teoria, observa Roberto Ventura, ele aplicava às ideias estrangeiras, as quais, em contato com o meio brasileiro, abrigaram-se formando um “estilo tropical, [que] se origina, assim, de tal incorporação de traços particulares, como a tropicalidade e a miscigenação, aos modelos cosmopolitas de literatura e cultura”. É ela, portanto, que viabilizaria a formação de uma literatura brasileira.⁹² Casos dessa teoria não faltam na nossa literatura e foram levadas ao limite do clichê, depois de trabalhos como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha. No livro *O cortiço*, o personagem português Jerônimo, aos poucos, abrigou-se. Tomando as cores da terra, troca o fado triste pela alegria batuque, a disposição excessiva para o trabalho pela boa preguiça local, e a mulher portuguesa, pela tropical Rita Baiana.

De acordo com Roberto Ventura, a crítica literária de Araripe Júnior constitui um esforço no sentido de superar os impasses da crítica naturalista, cujo conceito amplo de literatura terminava por valorizar os elementos extrínsecos da obra. Araripe, assim como Veríssimo, quer uma crítica que, sem romper totalmente com o cientificismo, também se volte para os elementos internos da obra, o que, se, para eles, é possível na prática, para Romero, só será na teoria. De acordo com Luiz Roberto Cairo (1996), Araripe Júnior resistia aos modismos puramente subjetivos e procurava ver as obras “sob um princípio científico e esta observação era essencial para que pudesse estabelecer os parâmetros de comparação entre as obras literárias nacionais e o seu vasto repertório estrangeiro.”⁹³ Alfredo Bosi afirma que, “apesar de ter recebido a mesma formação teórica de Sílvio Romero, Araripe Júnior revelou-se, desde os seus primeiros ensaios um leitor mais sensível aos aspectos propriamente estéticos da literatura”,⁹⁴ ponto de vista também de Coutinho, para quem o crítico

[...] possuía uma doutrina coerente acerca do fenômeno estético em geral e do literário em particular. [...] Sua crítica não era uma simples impressão, porém um ato reflexivo, baseado em doutrina e visando a um julgamento do valor estético à luz de critérios e padrões, que não das simples impressões subjetivas. [...] embora participando do movimento de ideias que renovaram a sua época, incorporando-as à sua cultura, jamais foi um adepto irrestrito e incondicional do cientificismo nem do evolucionismo.⁹⁵

⁹¹ ARARIPE JÚNIOR. Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro. In: Araripe Júnior. *Obra crítica*, vol.3, 1960, p. 70-71.

⁹² VENTURA. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*, 1991, p. 37.

⁹³ CAIRO. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*, 1996, p. 33.

⁹⁴ BOSI. Consciência histórica e crítica. In: *História concisa da literatura*, 1995, p. 282.

⁹⁵ COUTINHO. A crítica naturalista e positivista. COUTINHO (Org.). *A literatura no Brasil*, v.3, 1969, p. 33.

Parece haver, aqui, muita benevolência para com o crítico. Podemos questionar, por exemplo, até que ponto é possível afirmar que Araripe Júnior, ao estudar os elementos internos da obra, o faz de modo eficiente. Do que lemos, nos seus perfis, emerge um crítico ainda muito generalizante e sem maior discernimento para o aspecto literário da obra, limite, aliás, presente, nas apenas nos críticos do Romantismo, mas, principalmente, nos citados autores da geração de setenta. Mas, seja como for, cabe a Araripe Júnior o papel de chamar a atenção de Romero para os impasses de empregar na literatura um método que não distinguia entre obra literária e não literária, problema que Veríssimo tenta superar na sua *História da literatura brasileira*.

Consciente de que o chapéu romântico não se ajustava bem aos rumos da crítica, Veríssimo defende a renovação, mas pondo limite ao historicismo de Romero e apontando para uma história da literatura que partisse da obra literária. Nesse deslocamento de centro, defende o conceito de literatura como arte da palavra, no que se aproxima do que Machado vinha defendendo, especialmente no artigo “O ideal do crítico” (1865). A obra, na perspectiva de Veríssimo, para ser considerada literária, deveria ser trabalhada como arte da palavra. Esse pensamento o levava, na contramão de Romero, a extirpar de sua *História*, aqueles autores que nem sequer eram lidos. Em vez de tomar as obras “indevidamente [...] como meros documentos, sintomas da realidade social”⁹⁶, Veríssimo busca outro ponto:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artificios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudo-novidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero.⁹⁷

Linhas adiante, dirá que o corte estava também centrado no público leitor. A obra teria validade, se fosse lida. Nesse sentido, para ele, a história da literatura, além do critério estético, deveria valer o da recepção da obra: esta entraria para a história das letras nacionais, desde que estivesse dentro de um sistema, que pressupunha o leitor, que lhe daria vida. Não

⁹⁶ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, v. 1, 2000, p. 29.

⁹⁷ VERÍSSIMO. Introdução. In: *História da literatura brasileira*, 1969, p. 11.

considerar isso seria continuar a fazer da “história da nossa literatura um cemitério, enchendo-a de autores de todo mortos, alguns ao nascer.”⁹⁸

Denis, Santiago Nunes Ribeiro, Garrett, Romero, Araripe Júnior, Veríssimo alargam o elenco dos críticos que se debruçam sobre a formação da literatura e da crítica brasileira. E o problema que avulta nesse meio é: como desenvolver uma literatura e uma crítica que não fossem nem a um extremo nem a outro, ou seja, que nem fossem só pura valorização dos elementos internos da obra, nem valorização extremada de aspectos externos? A solução não viria, decerto, da observação cega de nenhum modelo, nacional ou estrangeiro. Que critérios deveriam orientar literatos, historiadores e críticos?

O que está presente em todas essas discussões é a formação da literatura, o critério a se adotar para escolher as obras que, de fato, poderiam compor uma história da literatura. As perguntas acima nos ajudam, em parte, a compreender o imbróglio da formação de nossa literatura. Formar um cânone literário a partir da independência, e com base nos critérios da exaltação da terra, da cor local e do indianismo – ditados pela batuta do Romantismo – esbarrava no classicismo dos árcades, que, cronologicamente e literariamente, pertenciam ao tempo em que o Brasil era colônia de Portugal. Além disso, a seleção de obras, baseada nesses critérios de nacionalidade, era limitada pela própria formação clássica de nossos intelectuais. Como dissemos acima, era quase impossível pensar em literatura e em crítica, num país preso aos valores clássicos e ao compromisso, seguido por muitos autores, de ter de escrever obras que falassem da terra brasileira, critério que terminava, em muitos casos, por limitar as obras produzidas, conforme assinalam Machado de Assis e Antonio Candido.

Esses problemas não seriam resolvidos com a troca de um modelo literário por outro. No Realismo/Naturalismo predomina a crença num “modelo salvador” e o mesmo cenário de crise. Se a escolha dos autores e obras, nas décadas de 1840, 1850 e 1860, sofria as limitações de critérios, como a exaltação da cor local e do índio, o que estava no centro dos debates de poetas, romancistas e historiadores regidos pela batuta romântica, no Realismo/Naturalismo, a partir da década de 1870, a raça, o meio, o tempo, o engajamento social do escritor e o do crítico passam a ser os critérios, também problemáticos, norteadores de poetas, romancistas e historiadores da literatura. Em vez da exaltação do índio, da cor local, historiadores, críticos e romancistas passaram a se digladiar em torno dos novos critérios que deveriam orientar a literatura e a crítica literária. A historiografia deveria envolver obras literárias (poesia, romance, contos) e não-literárias (história, música, folclore, geografia etc.)? A crítica deveria

⁹⁸ VERÍSSIMO. Introdução. In: *História da literatura brasileira*, 1969, p. 12.

seguir esse conceito elástico da literatura ou restringir-se às obras ditas literárias? Bastava aos poetas e romancistas, cultores do nacionalismo crítico, trazer para a fatura de suas obras os problemas de seu tempo?

No que se refere à crítica e à literatura, outros problemas ainda se impunham. Estariam os historiadores à altura para analisar as obras, além do reducionismo de critérios, como a cor local e o indianismo, e do trabalho inicial de colecionar as obras? Conseguiriam eles, seguindo o subjetivismo romântico, fugir das amarras do classicismo?

Afrânio Coutinho explica que “as primeiras décadas do século XIX são ainda marcadas de indecisão e sincretismo, com predomínio do colorido neoclássico e iluminista”, e cita José Bonifácio, que se diz, na “Dedicatória” de suas *Poesias avulsas*, um “admirador e imitador dos antigos gregos e romanos”.⁹⁹ A razão está com o crítico, mas devemos lembrar que esse classicismo na crítica vai muito além das duas décadas iniciais do século XIX. País educado segundo as cartilhas clássicas seguidas por Portugal, é natural que aqui, ao menos durante as primeiras décadas do século XIX, o brasileiro pensasse como romântico e escrevesse como clássico. A “ideia nova” vinha pousar em mentes educadas em escolas que seguiam à risca os manuais antigos de retórica e de gramática. Por isso, as ideias de Sismondi, Denis, Garrett, e toda a discursão romântica em nome da liberdade, não incomodam o ouvido educado pela harmonia clássica. Alguns exemplos ajudam a explicar o que defendemos. Em 1840, Francisco Freire de Carvalho escreve as *Lições elementares de poética nacional* e, logo após, um breve ensaio sobre crítica, que será seguido depois pelas sinopses de *Eloquência nacional* (1866), de Manuel da Costa Honorato, e *Postilas de retórica e poética* (1871), de Fernandes Pinheiro, o que, devemos repetir, mostra a presença do ensino clássico no nosso meio. Para Freire de Carvalho, a arte de compor e a de avaliar uma obra estavam no estudo metucioso da “Epístola aos Pisões”, nas quais “encontravam-se, é certo, regras de crítica não só poética, mas prosaica, do mais ajustado bom gosto, e que servem para todos os séculos e idades”.¹⁰⁰ Para se escolher uma obra, a crítica tinha que se valer de um conceito clássico de arte; é este conceito que levaria uma obra a ser acolhida ou rejeitada. Esta arte, “aplicação do bom senso e do Gosto às Belas-letas”, impediria que o crítico confundisse as “belezas com os defeitos”.¹⁰¹ O mesmo apego ferrenho aos modelos clássicos é visto em Francisco Pinheiro. Para ele,

⁹⁹ COUTINHO. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 2, *passim*.

¹⁰⁰ CARVALHO. Advertência para a segunda edição. *Apud* CANDIDO. *O método crítico de Sílvia Romero*, 1988, p. 25.

¹⁰¹ CARVALHO. Breve ensaio. *Apud* CANDIDO. *O método crítico de Sílvia Romero*, 1988, p. 25.

[...] crítica literária é juízo imparcial esclarecido das obras dos escritores antigos e modernos. Exige retidão de espírito, sentimento vivo e delicado das belezas e defeitos, grande honestidade e elevação de vistas, inteligência profunda, e erudição sólida e variada.¹⁰²

1.3. A saída machadiana

Nesse mar de incertezas da literatura e da crítica, que oscilam entre os critérios do Romantismo e os do Classicismo, o caso mais alarmante talvez seja o de Francisco Sotero dos Reis. O seu *Curso de literatura portuguesa e brasileira* é um exemplo acabado do gosto clássico persistente nas nossas letras em choque com os critérios nacionalistas ditados pelo Romantismo. Professor e latinista, no seu livro não faz segredo da predileção por autores ligados às velharias da Grécia e de Roma. Como nota Roberto Acízelo de Souza¹⁰³, Araújo Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães não precisam pedir licença para entrar na sua academia clássica, que é o seu livro. Em contrapartida, ficam de fora românticos de peso como Álvares de Azevedo, José de Alencar, já nomes de certa forma consagrados quando da publicação do seu estudo, e os árcades, alguns deles já “salvos” por críticos como Ferdinand Denis, Almeida Garrett e Santiago Nunes Ribeiro. O seu conceito de literatura de certo modo justifica essas disparidades:

A palavra literatura, pois, tomada no seu sentido lato, abrange todos os conhecimentos humanos, porque tudo quanto o homem cogita e inventa, escreve e publica em relação ao mundo intelectual, cai sob o domínio da literatura e é objeto de estudo para o literato. Debaxo desse amplo ponto de vista, a literatura é uma verdadeira iniciação em todas as artes e ciências, e a profissão do literato um dos sacerdócios mais augustos de que se possa ser investido o homem para proveito do homem.¹⁰⁴

Mas Sotero dos Reis não embaralha tudo apenas por seguir um conceito amplo de literatura, que não distingue o que é literário do que não é. Também o faz, por ser exemplo vivo do nosso literato, nos termos de Antonio Candido, de “consciência dilacerada”, que pensa como homem livre e escreve preso aos velhos ditames clássicos. Lafayette Rodrigues Pereira atribui essa “consciência” ao fato de o brasileiro não conseguir livrar-se de uma tradição clássica que o escravizava:

A velha escola tem ainda adeptos no Brasil, em Portugal e até nos mais cultos países da Europa. Ela aí anda a esterilizar a imaginação da mocidade

¹⁰² PINHEIRO. *Postilas de retórica e poética*. Apud CANDIDO, 1988, p. 25.

¹⁰³ Apresentação. In: REIS, 2014, p. 14-15.

¹⁰⁴ REIS, 2014, p. 45.

na Poética de Freire de Carvalho, no Bosquejo da literatura do Sr Figueiredo, em mil outros compêndios de retórica.¹⁰⁵

Esse apego ao clássico, de certo modo, aparece até mesmo entre os autores artistas. Gonçalves Dias toma como requisito para uma boa obra literária a obediência aos valores clássicos; José de Alencar, que resolveu inovar, unindo as línguas portuguesa e indígena, foi acusado de querer criar uma nova língua.

É nesse novo cenário de incertezas que Machado encerra o seu percurso na crítica, estudando poetas do Arcadismo, do Romantismo e do Realismo, em ensaios que podemos chamar de sínteses do que ele vinha observando, desde a sua estreia nas letras na década de 1850.

Aqui, podemos retomar os fios. Machado de Assis integra, desse modo, uma esteira de historiadores, críticos e criadores literários, discutindo também a nossa formação literária, atuando sobretudo como crítico de teatro e crítico literário. O primeiro momento de sua crítica compreende as décadas de 1850 e de 1860. Servindo de arcabouço a essa crítica, temos o Romantismo, que coincide com a nossa independência política. Livre de Portugal, desde 1822, o Brasil tem o desejo de criar uma literatura própria, que fosse capaz de identificar o jovem povo brasileiro, para si mesmo e para os outros; trata-se de dar forma a um discurso nacionalista, cujo fim era criar um sentimento de pertencimento ao Brasil; nas palavras de Antonio Candido, era preciso criar um lastro literário. Começa, então, a criação retrospectiva da literatura, num trabalho que consiste, não apenas em buscar as obras do passado, mas também em criar critérios para orientar os autores que estão produzindo no presente.

Na terceira década, 1870, da crítica de Machado de Assis paira um novo cenário de incertezas: se, das décadas de 1830 a 1860, a cores do Arcadismo misturavam-se às do Romantismo, com a chegada do Realismo, a mescla é ainda maior, revelando um entrecruzamento descomunal de ideias mal digeridas. Vindo da leitura de vários poetas, e da experiência, sobretudo de Alencar, está em condições de fazer os dois últimos balanços mais seguros da literatura brasileira: “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879), que estão estritamente ligados a outros dois: “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858) e “O ideal do crítico”.

Em meados da década de 1860, os autores, aos poucos começam a encaminhar-se para o Realismo. Machado, aí, já tem leituras suficientes para o seu primeiro balanço da década de

¹⁰⁵ LAFAYETE, *apud* CANDIDO. In: _____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, 2000, v.2, p. 307.

1860: o ensaio “O ideal do crítico”, após o qual, escreverá os citados “Notícia da atual da literatura brasileira: instinto de nacionalidade” e “A nova geração”.

Machado discute as crises da literatura e da crítica, que, no século XIX e em boa parte do XX, motivam os embates entre modelos tomados como verdadeiros. Ele não foi apenas o crítico sério, como muitos supõem, nem se dedicou à crítica séria o tempo todo. Versátil, sem ser o estudioso que tudo aceita ou o que tudo rejeita, produziu uma crítica em que predomina aquele impressionismo meditado, louvado por Veríssimo. Errou em algumas considerações, e esse risco corre qualquer estudioso de arte, mas deixou uma obra crítica que é, do ponto de vista de tudo o que se produziu no século XIX, nesse campo, o trabalho mais refletido, que soube encontrar os pontos falsos das nossas letras, indicando-os aos escritores, historiadores e críticos. Não é só nas obras de criação literária que Machado retoma e recicla os materiais das nossas letras e das estrangeiras. Na crítica também o faz. Antonio Candido, com acerto, coloca Sílvio Romero como a principal voz da crítica no século XIX, e assinala, na outra ponta, a presença de um Machado mais sensível à camada estética da obra de arte. Estudar o pensamento estético do nosso escritor, “que tinha estofado de grande crítico”¹⁰⁶, é um momento que temos para conhecer as suas reflexões sobre a literatura e a crítica.

Na sua crítica, verifica-se um deslocamento do eixo, também claramente perceptível na sua produção ficcional. Machado, que desenvolve a sua crítica em contexto de forte presença do Romantismo e do Realismo, também participa intensamente dos debates até aqui apresentados, mas buscando outro caminho. Questionando os radicalismos, revisita o que foi escrito, aplaude o progresso, mas sem a cegueira dos que, sem reflexão, abraçavam o passado ou o presente. A literatura e a crítica para ele teriam autonomia a partir do momento em que o parâmetro para ambas fosse arte, tomada como fulcro. Com essa tomada de consciência, segundo Machado, seriam evitadas as ciladas do nacionalismo, feito da exaltação excessiva do índio e da natureza, e as do Realismo, centrada na ânsia de apresentar objetivamente a realidade. É dessas discussões de Machado que começamos a tratar no capítulo seguinte, que tem dois ensaios centrais: “O passado, o presente e o futuro da literatura”, e “O ideal do crítico”, este, a síntese do pensamento crítico do escritor.

¹⁰⁶ CANDIDO. *O método crítico de Sílvio Romero*, 1988, p.28.

CAPÍTULO 2
O CRÍTICO E AS PRIMEIRAS IDEIAS

2.1. Uma literatura subdesenvolvida

Frequentador da redação do jornal popular *A Marmota*, editado por Francisco de Paula Brito, e membro da famosa Sociedade Petalógica, que reuniu o movimento romântico brasileiro, Machado de Assis, na década de 1850, muito jovem ainda, já se colocava no centro das discussões sobre a literatura e teatro, escrevendo, como folhetinista, quatro textos centrais nas suas primeiras incursões na crítica: “A poesia” (1856), “Os contemporâneos – Mont’Alverne” (1856), “Ideias vagas – A comédia moderna” (1856) e “O passado o presente e o futuro da literatura” (1858).

No primeiro ensaio, “A poesia”, Machado, seguindo uma espécie de lugar-comum abraçado por alguns autores brasileiros, chama a atenção para o desinteresse com que a literatura vinha sendo tratada no país. O texto é uma de suas primeiras incursões na crítica, mas já nos mostra um escritor consciente do fato de que arte e artista, em todos os tempos, não foram bem compreendidos pela sociedade. Ser artista, para ele, é ter uma coroa das divindades, mas é sofrer peregrinando na terra, como Caim no deserto. Roucher, Chénier, Bocage e Camões, diz-nos Machado, foram uns desventurados, mas souberam colocar a arte acima de tudo: fizeram dela, como afirma o próprio escritor no poema “Musa Consolatrix”, que integra o livro *Crisálidas* (1864).

Como fino cultor da arte, logo no começo do texto, Machado nos chama a atenção para a excelência da poesia, tomando por base um trecho de *Méditations poétiques*, de Lamartine, poeta que deliciava os jovens brasileiros. O poeta francês nos diz que a poesia não podia “ser definida nem por uma nem por mil palavras”;¹⁰⁷ Machado, nos primeiros passos de escritor, não emenda a afirmação, mas sabe que nela está o mote que norteará seu ensaio. Entende que nas palavras do poeta reside uma definição apropriada de literatura: linguagem elevada, esquivada a definições, só compreendida pela “alma, e o coração, e o pensamento”,¹⁰⁸ que, talvez, leve àquela famosa frase de Ezra Pound: “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo possível”.¹⁰⁹ A poesia para Machado não pode ser definida, é sentimento apenas. Ela não é trabalho para ser exercido por qualquer um; e, segundo ele, tanto no presente quanto no passado, precisa da boa vontade dos homens que queiram incentivá-la. Francisco de Paula Brito abriu as portas de sua tipografia para o então

¹⁰⁷ No original: “[...] cella ne peut se définir par un mot ni par mille”. Cf. LAMARTINE, 1834, p. 18.

¹⁰⁸ ASSIS, 1856. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, 2013, p. 53.

¹⁰⁹ Cf. POUND. *ABC da literatura*, 2006, p. 33.

jovem escritor e Quintino Bocaiúva deixou a cargo de Machado a crítica de obras que iam aparecendo no tímido mercado editorial brasileiro. Notando a falta de investimentos no mundo no meio artístico, chama novos mecenas para o difícil espaço da arte, encerrando assim o seu ensaio “A poesia”:

Aqui terminam as minhas ideias sobre a poesia, e sobre os poetas. – Perdoai, leitores, a minha fraca linguagem; é de um jovem que estreia nas letras, e que pede proteção e benevolência. Ainda existem alguns Mecenas piedosos: animai o escritor.¹¹⁰

Não é propriamente uma crítica literária o que Machado faz nesse ensaio, não há dúvida. Nele, sequer vislumbramos a visão de literatura do escritor maduro; no geral, as citações entram, sem reflexão, no seu texto. O discurso dominante, embora revele inquietações de um futuro crítico, é marcado pelo excesso, pela retórica romântica então em voga. E não podia ser diferente: Machado de Assis era ainda um estreante na crítica quando escreveu esse texto, exercendo-a num contexto romântico, em que a “crítica brasileira girará em torno das mesmas ideias básicas, segundo os mesmos recursos da expressão”, tendo essa “crítica mais valor histórico do que propriamente literário”.¹¹¹ Daí as repetições, os clichês, dos quais, aos poucos, Machado se liberta, a tímida teorização sobre poesia, o desejo desenfreado por uma reviravolta nos rumos literários do país.

No emplumado discurso do ensaio “Os contemporâneos – Mont’Alverne” (1856), Machado derrama-se no elogio do orador sacro, tomando como referência mais dois poetas, cujas obras eram leituras obrigatórias para a intelectualidade brasileira: Chateaubriand e Bossuet. Discorrendo sobre o bem e o mal, observa, seguindo o velho clichê cristão, que, no fim de cada um dos extremos, há uma recompensa: “no fim do primeiro há flores; no do segundo espinhos”. É o inferno ou o paraíso no fim. A flor que traz o verme na própria entranha¹¹²; o amor que engendra o ciúme, a morte, que traz em si a vida etc., a conciliação dos contrários, tudo são páginas para o escritor maduro, e não para o menino estreante nas letras. Por tudo isso, não se pode esperar, nesse texto, o crítico dos ensaios da maturidade, mas não temos dúvida de que Machado já percebia que as artes andavam à margem do discurso do progresso. Essa consciência vai sendo ampliada nos ensaios seguintes à estreia do escritor – em “Ideias vagas: a comédia moderna” (1856) e, principalmente, em “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858) –, em que já notamos um escritor um pouco mais experiente com relação à situação da literatura e do teatro brasileiro.

¹¹⁰ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 56.

¹¹¹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 322.

¹¹² ASSIS. O verme. *Falenas*. In: *Obra completa*, 2008, v. 3, p. 442.

No ensaio “Ideias vagas”, Machado se volta para o gênero dramático e aponta o teatro realista como um instrumento capaz de conscientizar o povo sobre as fissuras do discurso progressista dominante. Ao teatro realista cabia uma função social maior: livre dos dramalhões românticos, ele serviria para distrair o público, mas também para educá-lo, justamente por colocar em questão a ambição e a hipocrisia que se ocultavam debaixo das “ideias progressistas”. O teatro realista, explica, colocaria em cena o que na sociedade andava encoberto, mostraria “o vício em contato com a virtude; o amor no coração da mulher perdida, como a pérola no lodo do mar; o talento separado da ignorância apenas por um copo de champagne!” Em suma, a “sociedade em todas as suas faces”.¹¹³ Na França, de onde vinham nossos modelos literários, o cenário agora era propício para esse tipo de teatro, porque “depois de 1840 a dramaturgia já havia esgotado o seu arsenal de ‘monstruosidades’, isto é, de ações e cenas que afrontavam a moralidade burguesa”.¹¹⁴ O discurso do amor como remissão de todos os pecados já era velho; o casamento passa a ser visto como um problema, e já não fazia sentido defendê-lo. Machado de Assis abraça o discurso da reforma dos costumes e confere ao teatro, assim como o fará com a literatura, a missão de civilizar o povo, que se estenderá, como mostraremos adiante, ao próprio crítico literário, que deveria ir além da simples apreciação ligeira da obra.

Esse tom de reforma da literatura e do teatro está presente em vários ensaios de Machado. No entanto, o que retoma e organiza as discussões dos anteriormente citados, será “O passado, o presente e o futuro da literatura”, texto que, sem dúvida, é o mais expressivo dos produzidos por Machado na fase na década de 1850. Nesse ensaio, já emerge com força um escritor que, de forma menos otimista e mais crítica, discorre sobre a literatura e o teatro. É uma primeira marcha, na qual Machado segue a senda aberta por escritores, como Torres Homem, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, depois dos quais vinham, além do próprio Machado, também Quintino Bocaiúva, Francisco Otaviano e o já mencionado Paula Brito.

Geralmente menos lido que “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), o ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858) nos pede uma leitura mais atenta, já que ele se inscreve entre tantos outros textos críticos que se debruçaram sobre o problema da autonomia literária brasileira. Iniciemos lembrando que esse ensaio procura responder a algumas perguntas muito frequentes entre os estudiosos da

¹¹³ ASSIS. In: FARIA (Org.). *Machado de Assis do teatro; textos críticos e escritos diversos*, 2008, p. 108.

¹¹⁴ FARIA. *O teatro realista no Brasil*, 1993, p. 4.

literatura brasileira, sobretudo, nas décadas de 1840, 50 e 60, que estavam no centro dos estudos de Sismondi, Denis e Garrett: possuiria o Brasil uma literatura própria? Teria condições de vir a tê-la? Que autores a representam? Em que momento estaria localizado o começo das letras nacionais? Os literatos e os historiadores deveriam incluir o índio em suas obras? O ensaio de Machado, que, nas palavras de Pujol, seria um “pequeno exame genérico de nossas letras”,¹¹⁵ é uma análise sobre algumas obras produzidas no Brasil, tendo por base três gêneros – “a poesia, o romance e o drama” –, orientada por uma pergunta central: o Brasil possuiria uma literatura e um teatro?

Machado toma parte desse debate escrevendo um ensaio dividido em três seções. Na primeira, concentrando-se nos autores árcades Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama, José Bonifácio, Souza Caldas e S. Carlos. Na parte dois, argumenta que, depois do “fiat político”, não veio o “fiat literário”, ou seja, a literatura não teve o apoio necessário e, por isso, seguiu no atraso. Na terceira seção de seu ensaio, notando que o atraso era maior no teatro, aponta a origem do problema e propõe a solução para que o país, de fato, tivesse um teatro nacional. O resumo é este, mas como o crítico organiza o seu texto para explicar esse marasmo da literatura e do teatro?

Já de começo, notamos que Machado elege um ponto de partida para a literatura. Em vez de recuá-la ao século XVI e XVII, incluindo obras literárias e não-literárias, prática que vai ser seguida por críticos românticos e pósteros,¹¹⁶ Machado toma como referência o século XVIII, em que estão localizados os poetas árcades, separando literatura e história. A justificativa de Machado é que, embora nos séculos XVI e XVII haja trabalhos dos “vultos luminosos da história de ontem” e a existência de uma poesia que santificava as “agitações revolucionárias”,¹¹⁷ essa produção estaria mais a serviço da história¹¹⁸ do que da literatura. Desse modo, podemos afirmar que o escritor nos dá um cânone “mais limpo”, alinhado com aquele “sentimento íntimo” de Santiago Nunes Ribeiro,¹¹⁹ que falava de uma evolução da

¹¹⁵ MAGALHÃES JÚNIOR. *Vida e obra de Machado de Assis*, 1981, p. 49.

¹¹⁶ A exclusão do Barroco da literatura brasileira orientou críticas de Haroldo de Campos, que escreveu *Sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, e também de Afrânio Coutinho ao livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido, acusando Candido de privar a história da literatura brasileira desse período literário. Já Romero, apoiando-se num conceito amplo de literatura, abarca o Barroco, não distinguindo com justeza o literário do não-literário. Machado de Assis, neste ensaio e nos demais, também se revela como um sequestrador do Barroco, porque não trata desse período em nenhum de seus ensaios.

¹¹⁷ ASSIS. *Obra completa*, 2008, v. 3, p.1006.

¹¹⁸ Gonçalves de Magalhães também adota semelhante justificativa: para ele os séculos XVI e XVII não tiveram produções literárias de importância. Cf. MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, 1974, v. 1.

¹¹⁹ RIBEIRO. “Da nacionalidade da literatura brasileira”. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1.

literatura feita por obras literárias. É sempre bom assinalar que a enumeração excessiva de autores fazia sentido num contexto em que os críticos procuravam formar um lastro literário, muitas vezes sem o devido cuidado de analisar os materiais coletados.¹²⁰ A necessidade de “tudo” juntar para formar um lastro literário, e que agradou a românticos e a realistas/naturalistas, será, sob outro ponto de vista, abraçada mais tarde por críticos, como Sílvio Romero, que defendiam para a literatura um sentido amplo. É conhecida a voracidade com que Romero garimpou autores para a sua história da literatura, mas quem se dispuser a compará-lo com outros estudiosos do período romântico verá que o tratamento dado é o mesmo: pouca atenção ao aspecto literário da obra. O romântico Gonçalves de Magalhães conclamava o povo a valorizar tudo o que se produziu no país.¹²¹ E essa proposta era também norteadora do *Parnaso Brasileiro*, de Pereira da Silva:

A literatura é o desenvolvimento das forças intelectuais todas de um povo: é o complexo de suas luzes e civilização: é a expressão do grau de ciências que ele possui; é a união de tudo quanto exprimiu a imaginação e o raciocínio pela linguagem e pelos escritos.¹²²

Machado de Assis não apresenta uma definição de literatura, como fazem o citado Magalhães e Santiago Nunes Ribeiro. No entanto, no recorte que adota, não deixa dúvida de que está sempre colocando a literariedade acima de preocupações meramente históricas, postura que irá se repetir nos ensaios “O ideal do crítico”, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” e “A nova geração”.

Mas não é apenas nesse aspecto que o escritor busca uma visão própria. Em outras passagens do ensaio, embora se mova ainda preso às ideias que historiadores e críticos têm sobre literatura, por vezes, as rejeita, procurando um sentido diverso daquele visto como uma espécie de regra geral. Nessa perspectiva, se, por um lado, segue uma espécie de consenso, assinalando que o Arcadismo limita o caráter nacional da literatura, por produzir uma poesia de corte clássico, em contrapartida, questionará o cânone que vem se estabelecendo, problematizando, em alguns casos, a escolha ou a exclusão de autores.

Machado segue o fluxo geral ao estudar os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama. Em relação ao primeiro, notamos que ele concorda que Gonzaga, “um dos mais líricos poetas da língua portuguesa”, não seria nacional por não dar “uma cor local às suas

¹²⁰ Cf. CANDIDO. Formação do cânon literário. In: *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, 2000, v. 2, p. 310-316.

¹²¹ MAGALHÃES. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1.

¹²² SILVA. In: ZILBERMAN; MOREIRA (Orgs.). *O berço do cânone*, 1988, p. 160.

liras”, deixando de “influir no equilíbrio literário da América”.¹²³ Do mesmo modo, no segundo caso, vemos que ele se alinha a críticos, como Denis e Garrett, que instituía Basílio da Gama como o principal poeta do movimento árcade.

Já ao comentar o poema de Basílio da Gama, “O Uruguai”, repensa os limites daqueles critérios caros ao Romantismo, como a valorização da cor local e do índio, na escolha de uma obra. Conhecedor da resistência de alguns românticos aos poetas árcades, argumenta que a qualidade do poema não deveria ser encontrada no exagero das imagens da natureza, como queriam alguns estudiosos do Romantismo, mas sim na leveza de sua poesia.¹²⁴ Com a afirmação de que o poeta era “inspirado pelas ardências vaporosas do céu tropical” e que a “sua poesia suave, tocante por vezes, elevada, mas elevada sem ser bombástica, agrada e impressiona o espírito”¹²⁵, o crítico, de certo modo, prevenido da lição de Santiago Nunes Ribeiro, dava resposta clara ao discurso nacionalista seguido pelos autores brasileiros. A cor local, guiada pela livre expressão do sentimento, e a negação da contribuição clássica, ditadas por Ferdinand Denis e Almeida Garrett¹²⁶ não garantiam ao poema o estatuto de obra nacional. O que o tornava nacional, podemos acrescentar às palavras de Machado, não era a linguagem adjetivada dos românticos ao tratar da natureza brasileira, mas o mérito do poeta teria sido o de haver tratado a natureza brasileira de forma equilibrada. Comparado ao que propunham os românticos, podemos seguir complementando as palavras de Machado, o nacionalismo de Basílio era simplificado, mas não deveria ser desprezado. Não cabe indagar a quem especificamente o crítico rebate, mas sabemos que não era raro os românticos negarem as obras árcades, como fazia Pereira da Silva, por exemplo, alegando que elas se norteavam por um classicismo bolorento ditado por Portugal.¹²⁷ O jovem crítico, na contramão desse discurso, parece mostrar que o classicismo, longe de ser um mal, ajudava a disciplinar o olhar dos novos literatos diante da natureza estuante, daí o citado elogio à “justeza das imagens” de “O Uruguai”. O poema fazia-se nacional por outro modo: negando os excessos de cor local.

Mas a sede por renovação, sem a presença da reflexão, revela-se perigosa. Abraçar um discurso dominante, como Machado faz ao aceitar na sua república os poetas árcades, que já

¹²³ ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 2008, p. 1003.

¹²⁴ Na década de 1850, Adolf Varnhagen faria, a nosso ver, uma interpretação mais literária, superior não apenas à de Machado, mas também à dos críticos Pereira da Silva e Joaquim Norberto. O historiador, apesar da leitura ligeira dos versos de “O Uruguai”, faz uma análise mais apropriada que a de Machado, eis um trecho: “[Basílio] se extremou pelo talento da harmonia imitativa, pelo mecanismo da linguagem, sabendo sempre adotar sons e imagens [...]”. Cf. VARNHAGEN, [1948], v. 1, p. 361.

¹²⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1003.

¹²⁶ Cf. CÉSAR (Org.), 1978.

¹²⁷ Cf. SILVA. In: ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 160.

vinham se cristalizando no cânone nacional, não era tão problemático. Mas questionar o lugar do índio na literatura era levar muito longe a ousadia e se alistar entre uma minoria discordante. Seja como for, o jovem crítico afirma sua posição. E não passa ao largo das discussões em torno do discurso do indianismo defendido por certos leitores de “O Uruguai”. Para Machado, o poema deveria ser mantido na tradição da literatura brasileira, não pelo que trazia de indianista, mas por “ser o menos europeu” de todos os compostos pelos árcades. Garrett, ao tratar do poema,¹²⁸ se concentra na natureza e passa ao largo do índio; Denis exalta a cor local e o indianismo. Já Machado de Assis, depois de tratar da relação natureza e Classicismo no poema, afirma que o nacionalismo da obra não estava no indianismo:

[...] Não era nacional porque era indígena, bárbara, a poesia do boré e do tupã, não é poesia nacional. O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da sociedade?¹²⁹

O discurso do crítico, neste e em outros ensaios, é feito do diálogo com os trabalhos de outros estudiosos. Aqui, a posição de Machado é a de que o selvagem não poderia ser o representante do país. Mas que voz nos ecoa por trás da do nosso escritor? São conhecidas, no século XIX, sobretudo, as discussões sobre a presença do indianismo na literatura e na história do Brasil, principalmente aquelas travadas pelos intelectuais do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, espécie de centro de difusão dos ideais nacionalistas. Uma delas colocava em oposição Adolfo de Varnhagen e Gonçalves Dias. O primeiro era mais conservador quanto às letras nacionais em muitos aspectos. Quanto à descrição da paisagem local, pedia que os poetas usassem uma língua de corte clássico¹³⁰ e, na onda do discurso civilizatório e progressista da época, via no índio o atraso, a barbárie e, muitas vezes, resistiu ao espaço dado ao indígena nas letras brasileiras, advertindo o imperador sobre o perigo do indianismo de Gonçalves Dias.¹³¹ Por outro lado, Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, entre outros, defendiam, na esteira de Ferdinand Denis, que o índio deveria, junto com a cor local, figurar como o centro da literatura brasileira. Machado de Assis, por

¹²⁸ Garrett, contrariando Denis, concentra-se na “cor local” do poema de Basílio. Denis, fiel à tese de que a literatura alcançaria a autonomia com a exaltação da natureza e do índio, faz restrições ao poema, mas destaca aquelas marcas como as prenunciadoras da “nova” poesia brasileira. Machado de Assis inclina-se mais à visão de Garrett, cuja crítica é menos romântica. Sobre os críticos Garrett e Denis, confira Guilhermino César, 1978.

¹²⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1003.

¹³⁰ Varnhagen, em “Ensaio sobre as letras do Brasil”, afirma ser um erro os brasileiros defenderem um nacionalismo em que se exaltava a figura do índio. Do mesmo modo, seria engano o culto da natureza segundo a livre expressão do sentimento: a medida era o classicismo ditado pela língua de Portugal. Cf. VARNHAGEN. In: *Florilégio da poesia brasileira*, v. 1, 1987, p. 39-73.

¹³¹ Cf. VARNHAGEN. *Correspondência ativa*, 1961, p. 187.

sua vez, se mostra mais inclinado à tese de Varnhagen. Está patente que na afirmação de Machado – “O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país [...]?” – está inscrita a do historiador Varnhagen – “Que temos nós com essa caterva de canibais?”¹³² O diálogo entre os textos é flagrante, e não há dúvida também de que o jovem crítico se rende ao historiador. No entanto, apesar de Machado não ir além dessa passagem, é possível afirmar, na margem de seu texto, que ele está chamando a atenção para os autores que se apegavam cegamente ao tema, julgando que ele, por si só, garantiria a nacionalidade da literatura. O escritor parece já adiantar nesse artigo o que desenvolverá posteriormente: que a cor local e o indianismo, do modo como eram explorados pelos autores, não asseguravam a identidade literária. Um trecho do ensaio explica bem o que afirmamos: “[‘O Uruguai’] não era nacional, porque era indígena”. O “valor” literário não estava no indianismo, que era nada, se não orientado pela “invenção”.¹³³ O poema deveria ser valorizado não por ser uma obra indianista, mas, sim, por aliar técnica e imaginação. É essa ideia que está no centro do ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e no livro de poesias *Americanas* (1875), que estudaremos capítulos adiante.

Tratando dos autores, que podemos chamar de pré-românticos, o interesse de Machado de Assis se volta mais especificamente para o problema da profissionalização do escritor e o da relação literatura e política. É o que ele faz ao escrever sobre a poesia de José Bonifácio Andrada, autor que, segundo Varnhagen, tinha fama de não pertencer a “nenhuma escola, embora tenha se educado na clássica”, e por fazer poesia não “por amor à arte, mas por fugir do tédio em horas que não queria pensar em ciências, nem em política”.¹³⁴

Machado de Assis, de certo modo, segue a trilha do historiador. Observando as odes de José Bonifácio, afirma: “elas apresentam belezas das formas, concisão, força de frase, elevação do estilo, tudo encanta e arrebatam”. No entanto, logo adiante, acrescenta que isso era insuficiente para a literatura, dando duas razões: a primeira, a pouca dedicação de Bonifácio ao ofício, que esse dividia com a política; a segunda, o tom clássico dos poemas. Podemos dizer que o crítico volta a se concentrar na literatura, separando-a da política, ao mesmo tempo em que chama a atenção para a necessidade de a obra caminhar até o leitor. Além disso, há aí a defesa de que o escritor deveria se dedicar ao ofício como um profissional, e não por distração. Nunca é demais lembrar, no que se refere à relação leitor/obra, a observação de

¹³² Cf. VARNHAGEN. *Florilégio da poesia brasileira*, v. 1, 1987, 44-45.

¹³³ “Invenção” aparece no ensaio de Gonçalves de Magalhães e será retomada por Machado no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”.

¹³⁴ VARNHAGEN, 1987, v.1, p. 25.

Denis sobre Tomás Antonio Gonzaga. Segundo ele, esse poeta, apesar de clássico, tinha a vantagem de ter suas poesias conhecidas nos recantos do Brasil.¹³⁵ Para Machado, isso não acontecia com a poesia de Andrada, cujo tom clássico a apartava do “tugúrio do lavrador” que, sem os “conhecimentos, a educação necessária para compreendê-la”, guardava apenas a imagem do político de quem falará “com o entusiasmo de um coração patriota”.¹³⁶ O crítico, como se depreende, não quer o homem, e sim a obra, limpa de pretensões políticas. A poesia deve falar ao povo sem fechar-se numa torre de marfim. A dedicação ao ofício, porém, é o ponto mais alto da interpretação que ele faz de Andrada, daí soar irônica a passagem em que afirma que o poeta faria mais pelas letras se “fosse menos político”.¹³⁷

Feito o balanço literário do que se produziu no Brasil, e apontando o poeta Basílio da Gama como uma linha de força do passado colonial, Machado indiretamente se volta para a pergunta que orientava a maioria dos críticos brasileiros da época – Santiago Nunes Ribeiro, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar e tantos outros –: teria o Brasil uma literatura própria?

Apesar da euforia dominante sobre a busca da autonomia literária brasileira, presente, sobretudo, nas quatro primeiras décadas do século XIX, havia resistência à ideia de que o Brasil já tivesse literatura própria ou que pudesse vir a tê-la. Desse modo, se José de Alencar, Santiago Nunes Ribeiro e Gonçalves de Magalhães, um tanto sob a influência de Ferdinand Denis, argumentavam que o Brasil já tinha literatura diferente da produzida em Portugal, alguns críticos duvidavam dessa afirmação, como Abreu e Lima, Gama e Castro e Álvares de Azevedo.¹³⁸

Machado de Assis, estreante na crítica, lança novas luzes sobre esse problema, como o fará também, veremos adiante, nos ensaios “O ideal do crítico” e “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” e “A nova geração”. Se no citado ensaio, “A poesia”, ele tinha consciência de que a literatura era tratada com descaso,¹³⁹ aqui, em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, aprofunda esse olhar. Fazendo um balanço da situação política, econômica e cultural do Brasil, explica que os ganhos para as artes não existiram. Para ele, depois do “Grito do Ipiranga”, o brado de emancipação política, o Brasil ainda não era uma nação, ou seja, não tinha progresso material e espiritual suficiente, que justificasse a existência de uma nação. O que se tinha era um vago desejo de formação de um país. A ideia

¹³⁵ DENIS. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR (Org.), 1978, p. 67.

¹³⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1003.

¹³⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1003.

¹³⁸ Cf. COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 11-238.

¹³⁹ Cf. FARIA (Org.), 2008.

que Machado tem da maioria dos brasileiros com relação à terra não difere muito da que teve o poeta Cláudio Manuel da Costa. Para este, infelizmente, o Brasil era visto pela maioria como o lugar de se minerar e ficar rico, não espaço para se escrever obra de arte.¹⁴⁰ Considerando-se todos os impasses literários, políticos e econômicos do país, Machado não tem dúvida da dificuldade que será criar a autonomia literária brasileira. Essa independência, para ele mais difícil, agravava-se mais pelo fato de o país pensar “exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias”,¹⁴¹ relegando a arte a último plano.

Não há dúvida de que paira no discurso de Machado certo exagero próprio da juventude. Havia muita preocupação com o lucro, muita poesia ruim, mas, por outro lado, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, José de Alencar já despontavam, com trabalhos que se apresentavam como referência para os novos autores. Além disso, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) não passava alheio ao nacionalismo e vinha dando incentivo às letras, sem contar que revistas e jornais, mesmo que efêmeros, apareciam com alguma força nesse cenário de indiferença cultural mencionado por Machado. Mas, de qualquer forma, observa-se preocupação sistemática com o desenvolvimento econômico, o que não será observado no campo das conquistas sociais. O fim do tráfico de escravos provoca uma reviravolta na economia, levando os comerciantes a buscarem novas e perigosas fontes de lucros exorbitantes. Nas décadas de 1850 e 1860, explica Gilberto Amado, “operou-se uma verdadeira transformação; parecia que o povo acordava de um letargo; mas faltando-lhe ainda a experiência”, houve corrida às “especulações inconsideradas, resultando daí a perda de capitais preciosos”.¹⁴² Machado não era contrário ao lucro, mas, ao exclusivismo dessa busca, que terminava por aniquilar as criações artísticas. Sobre isso, é significativo citar as palavras do escritor:

O predomínio exclusivo dessa realeza parva [o dinheiro], legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lho é matar todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços na realização das ideias mais generosas [...]¹⁴³

¹⁴⁰ COSTA. Prólogo ao leitor. *Obras*. In: PROENÇA FILHO (Org.). *A poesia dos inconfidentes*, 1996, p. 47.

¹⁴¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1004-1005.

¹⁴² CARREIRA *apud* AMADO. In: CARDOSO, 1924, p. 59-60.

¹⁴³ ASSIS, 2008, v. 3, p.1005.

O crítico vai ao cerne do problema: para se regenerar a literatura seria necessário o trabalho de várias gerações, afinal o “fiat literário” não nasceria de um grito de independência, nem se fará com excessiva valorização do dinheiro. Sem incentivos, observa, a literatura mergulha num “marasmo apático, sintoma doloroso de uma decadência prematura” e deixa de ser um “culto”¹⁴⁴, sendo tratada como meio de distração, mero passatempo, o que termina por aprofundar a crise que a acomete. É o que ele procura mostrar, na terceira e última seção de seu ensaio, tomando como fulcro a poesia, o romance e, principalmente, o teatro, com o qual encerra o ensaio.

Referindo-se ao romance e à poesia, reconhece a presença de autores de importância, mas, embora sem uma leitura das obras, que pudesse dar mais consistência a seu argumento, não tem dúvida do atraso aí dominante e da necessidade de os autores trabalharem para alcançar o progresso literário. Partindo da poesia e fechando o foco no romance, explica:

Ninguém que for imparcial afirmará a existência dessas duas formas entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva. Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance.¹⁴⁵

Machado de Assis, por certo, andava a par de produções como as poesias dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, e os romances *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza; *A moreninha*, de Macedo, e, sobretudo, de *O guarani*, de Alencar. Mas ainda não estava satisfeito com os resultados aí obtidos, daí o tom enérgico de sua crítica, que ele também estenderá à nossa dramaturgia.

Tratando do teatro, notará o mesmo atraso, apontando, como causa do mal, além da falta de incentivos governamentais, a incapacidade dos autores de criarem obras originais, posto que os eles se entregam à reprodução chapada do que vinha de fora, principalmente da França. Nesse ponto, um ligeiro olhar sobre as décadas de teatro no Brasil nos ajudará a situar as restrições do escritor ao que vinha sendo produzido por nossos autores.

Nascido dentro do Romantismo, na década de 1830, com a apresentação da peça *Antônio José ou o poeta da inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, o teatro não foi muito além dessa primeira iniciativa, não encontrando grande interesse de outros autores, que desistiam do gênero ou produziam peças sem grande relevância. Na década de 1840, a criação do Conservatório Dramático, cujo fim, na palavra de seus idealizadores, era animar e exercitar

¹⁴⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p.1005.

¹⁴⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p.1005.

o talento nacional para assuntos dramáticos e para as artes acessórias”¹⁴⁶, não conseguiu alavancar o teatro, ficando restrito ao trabalho de censura. A queixa de Martins Pena, em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, deixa claro isso, quando ele afirma haver no Rio “uma associação mais ou menos literária, composta de[...] todo o mundo e de mais alguns literatos de polpa, com o fim de fecundar o solo dramático brasileiro e fazer crescer e medrar a arte teatral no império[...]”.¹⁴⁷ Na década seguinte, a situação do teatro brasileiro se agrava e, “excetuados o conjunto de comédias de Martins Pena e os dramas de Gonçalves Dias, nenhuma outra obra importante do ponto de vista estético havia surgido”.¹⁴⁸

Os gritos de reforma, no entanto, não cessavam de ecoar. A partir da década de 1850, à medida que o teatro realista se apresentava como novo modelo, o problema do teatro brasileiro, assinalado por vários estudiosos do gênero, era o excesso de sentimentalismo, regido pela batuta das peças francesas para cá trazidas. João Caetano, que fez da literatura melodramática o “esteio que o escoraria nos anos de maturidade”,¹⁴⁹ exemplifica bem, nas suas lições dramáticas, qual deveria ser a postura do ator romântico na interpretação:

[...] o ator em tais lances não deve observar medida alguma, nem guardar lugar algum sobre a cena; os movimentos do seu corpo devem mostrar uma força superior a todos que o rodeiam, acendem-se-lhes os olhos para pintar as labaredas que lhe escaldam a alma; a voz necessita ser algumas vezes vigorosa e algumas outras sufocada, mas sempre sustentada por uma extrema força de peito [...]¹⁵⁰

Álvares de Azevedo, autor da peça “Macário”, assinala o atraso de nosso teatro na “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”. Uma possível solução para o impasse, segundo ele, estaria no estudo do “teatro espanhol de Calderón e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière [...]”,¹⁵¹ conselho com o qual, a nosso ver, o jovem poeta convidava os autores a irem além daquelas fontes ditadas pela França. Também Quintino Bocaiúva e José de Alencar foram dois estudiosos de peso a pedir uma renovação para o teatro, libertando-o do exagero romântico e dando-lhe um corte mais realista. O desejo dominante é de renovação. Alencar, em carta a Francisco Otaviano,

¹⁴⁶ Cf. SOUSA. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*, 1956, p. 330-333.

¹⁴⁷ PENA. In: KHÉDE. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*, 1981, p. 87.

¹⁴⁸ FARIA, 1993, p. 71.

¹⁴⁹ PRADO. *João Caetano*, 1972, p. 88.

¹⁵⁰ SANTOS. *Lições dramáticas* 1962, p. 44.

¹⁵¹ AZEVEDO. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 321-323, *passim*.

intitulada “A comédia brasileira”, explica o desejo de renovação que o levou a escrever a peça “O demônio familiar”:

[...] sendo minha intenção fazer uma alta comédia, lancei naturalmente os olhos para a literatura dramática do nosso país à procura de um modelo. Não achei; a verdadeira comédia, a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação não existe no teatro brasileiro [...].¹⁵²

Machado era ainda um crítico jovem, mas, a seu modo, renova essa queixa. Se, no ensaio “Ideias vagas - A comédia moderna” (1856), o escritor chamava o povo para se divertir e se educar com as peças representadas, na terceira parte do ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), ele aparece, mais exigente, para tratar de um problema central; a mania de cópia dos autores, tema que será retomado e melhor enfocado mais tarde, no ensaio, “A nova geração” (1879). A sua primeira afirmação é de que não existe teatro no Brasil:

Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos é publicar uma vergonha. E todavia é assim. Não somos severos; os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a capital da civilização moderna.¹⁵³

Para o crítico, o que motivava o atraso não era o público, pois este sabia aplaudir, e uma prova disso era “o triunfo que obtiveram as comédias do Pena, e do Sr. Macedo”. Se o público sabia aplaudir, separar o que é elevado do que não é, o problema da não existência de um teatro estava em outro ponto. Parafraseando o “Sermão da sexagésima”,¹⁵⁴ do Padre Vieira, podemos dizer: se a terra (o público) era boa, o problema só poderia estar nos que não semeavam, nos que, ao fazê-lo, não usavam boa semente, ou nos que impediam que as sementes fossem semeadas. É o que Machado diz:

É fora de dúvida, pois, que a não existir no povo a causa desse mal, não pode existir senão nas direções e empresas. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas naufragam diante deste czarinato de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a destruir os progressos da arte.¹⁵⁵

À frente desse “czarinato”, segundo João Roberto Faria, estaria João Caetano, a quem, talvez, Machado estivesse se dirigindo, já que Caetano era o único artista dramático e

¹⁵² ALENCAR. *Obra completa*, 1960, p. 42.

¹⁵³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1005.

¹⁵⁴ Cf. VIEIRA. *Sermões I*, 2008.

¹⁵⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1006.

empresário que recebia subvenção do governo e se mantinha fiel ao seu “estilo grandiloquente de interpretação”.¹⁵⁶ Mas, seja ele ou não o alvo do trecho, o fato é que Machado estava admoestando os autores que não conseguiam retomar e ruminar as produções estrangeiras, preferindo repeti-las em traduções que não falavam às “turbas entusiasmadas e delirantes”, trabalho que ele, com severidade juvenil, dizia estar à altura de “qualquer bípede que entende de letra redonda”.¹⁵⁷ Para o escritor, a “vergonhosa não existência de teatro no Brasil”¹⁵⁸ se devia ao fato de os autores se prenderem à velha repetição dos dramalhões franceses, aqui traduzidos e representados, sem atentarem para a importância de sua aclimação às particularidades da nossa terra. A má qualidade das peças produzidas ou traduzidas no país resultava em um saldo de obras e mais produções que, à força de imitarem os modelos, já nem tinham a cor de origem e nem a brasileira, despertando revolta no jovem crítico:

Para que esta inundação de peças francesas enervando a nossa cena dramática? Para que essa inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade, e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho?¹⁵⁹

Faltava a ruminação necessária, que deveria transformar o estrangeiro em nacional. E a primeira saída para o impasse, segundo Machado, seria evitar a simples cópia e investir num teatro novo, não romântico, que pudesse valorizar a realidade. É a mesma grita de Alencar e de outros tantos que viam no teatro realista o modelo capaz de educar o povo. A fonte para esse teatro, segundo Machado, seria a “sociedade [...], mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias. Estudá-las, é o que ele pede às vocações da época!” O desenvolvimento do teatro poderia se dar por meio de uma “reforma dramática, que tratasse claramente sobre os direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas”.¹⁶⁰

Copiar não é uma boa estratégia, resumamos, assim, o pensamento do escritor em relação à literatura e às artes, de um modo geral. Para o crítico, a saída seria a ruminação, prática mais tarde recomendada também pelos modernistas, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e difundida pelo movimento antropofágico brasileiro. Que isso, todavia, não seria fácil de se resolver, logo Machado perceberá. É o que podemos deduzir lendo carta dele para

¹⁵⁶ FÁRIA (Org.). *Machado de Assis do teatro*, 2008, p. 33.

¹⁵⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1006.

¹⁵⁸ ASSIS, *apud* FÁRIA (Org.), 2008, p. 112.

¹⁵⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p.1005.

¹⁶⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1006, *passim*.

José de Alencar, em 1868, e em seu artigo “A nova geração” (1879), textos sobre os quais nos debruçaremos capítulos à frente.

Retomando a discussão do crítico, de que o Brasil era papagaio, Alcides Maia, explicará, no começo do século XX, que “o Brasil é um dos países modernos mais acentuadamente literários, e, todavia, um daqueles que menos originalidade artística apresenta à crítica [...] Raciocinamos por alheios cérebros, somos uns tutelados do sentimento”.¹⁶¹ Como vencer a mania de cópia do povo brasileiro, pergunta Machado a Alencar, na citada carta, se esse impulso vinha de fora? A solução não viria por decreto, tampouco com uma reforma da crítica. Nem todos os autores estavam à altura de fazer a leitura imaginada pelo crítico: a de converter as influências em algo novo. O Brasil estava ainda longe daquela ideia defendida por Borges: a dos bons autores que transformam o material em “algo melhor, ou pelo menos em algo diferente”.¹⁶² Mas, seja como for, a visada machadiana, no ensaio em questão, já antecipa a preocupação que ganharia força na maioria de seus ensaios seguintes: a relação entre o nacional e o cosmopolita, o modelo e a cópia. No centro da interpretação do jovem crítico, no ensaio aqui estudado, pulsa o drama dos países colonizados e dependentes da Europa: a ânsia de formar uma nacionalidade, que oscila entre o espaço nacional e os modelos estrangeiros, cujas limitações nem sempre são percebidas pelos nossos intelectuais desejosos de ter uma identidade nacional. Enfrentando esse mesmo problema, mas de outra maneira, Antonio Candido amplifica a visada do jovem Machado: a independência viria, não da imitação direta dos modelos estrangeiros, e sim da observação das tradições de nossa literatura:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados de outras culturas.¹⁶³

Machado, no ensaio em questão, “O passado, o presente e o futuro da literatura”, ainda não tinha atingido essa visão madura de Antonio Candido. Mas já temos no seu estudo uma síntese bastante avançada para um crítico estreante. O seu texto apresenta, em gênese, a consciência de que a autonomia literária, processo lento, não se faria apenas com a produção

¹⁶¹ MAIA. *Machado de Assis; algumas notas sobre o humor*, 1912, p. 123.

¹⁶² BORGES, *apud* PERRONE-MOISÉS. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*, 2007, p. 106.

¹⁶³ CANDIDO. *Presença da Literatura brasileira*, 1987, p. 153.

de obras, mas também com um sistema de determinações extra-artísticas como o desenvolvimento cultural do público e da crítica.

Diante de todos esses impasses, Machado traz sua contribuição para o debate em curso. Se, para a maioria dos críticos românticos, o Brasil já possuía uma literatura própria, para ele ela existia, mas não estaria “suficientemente desenvolvida”¹⁶⁴, problema que se agravava ainda mais, sobretudo no âmbito do teatro, uma vez que as produções, além de poucas, no geral, se limitavam à repetição das peças francesas. Por tudo isso, o que perpassa o seus textos é um tom reformador, em cujo cerne está o anseio por uma autonomia literária.

É o que notamos, depois que ele escreve o ensaio em pauta, a partir do qual, aos poucos, deslocará o olhar para a crítica literária. Se, no ensaio estudado, as suas críticas, embora tímidas, já revelam um escritor consciente de que a crítica é um instrumento necessário para a busca da autonomia artística do país, nas décadas de 1860 e 1870 percebemos o ponto de maturidade a que chega esse pensamento. É quando, então, Machado, na esteira de Quintino Bocaiúva,¹⁶⁵ defenderá a urgência de uma crítica competente, séria, capaz de auxiliar e apurar o gosto dos leitores comuns, mas também que pudesse servir de guia para as verdadeiras vocações literárias. Machado de Assis, nessa tomada de consciência, sabia ser importante que poetas, escritores, romancistas e dramaturgos se lançassem à produção de novas obras ou que buscassem as obras dispersas no Brasil ou no exterior. Contudo, entendia também ser necessária e urgente uma crítica que, indo além do simples colecionar obras, pudesse estudá-las a partir do valor literário.

2.2. A crítica como resposta

A marcha de Machado de Assis, até a crítica literária, não se dá, como já se depreende dos seus ensaios anteriores, sem uma fecunda passagem pelo teatro. Sendo assim, nada mais coerente do que partir do seu pensamento da crítica de teatro para a literária.

Censor do Conservatório Dramático, órgão criado com o objetivo de “animar e exercitar o talento nacional para assuntos dramáticos” e “corrigir os vícios da cena brasileira”,¹⁶⁶ Machado, aos poucos, buscará um novo viés de crítica, que não fosse o de escolher as obras que não se voltassem contra os “bons costumes”. Desconfiado do pouco

¹⁶⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1004.

¹⁶⁵ Sobre a influência de Bocaiúva no começo na formação literária de Machado de Assis, configura o citado livro *Machado de Assis: curso em seis conferências na Sociedade da Cultura Artística*, 2007.

¹⁶⁶ Artigos Orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. In: SOUSA, 1956, p. 330-333.

efeito desse trabalho no avanço da literatura, começará a defender uma crítica mais voltada para a análise da obra.

É o que podemos ver no ensaio “Ideias sobre o teatro – conservatório dramático” (1859), espécie de primeira versão de “O ideal do crítico” (1865). Nesse texto, explica que o atraso da dramaturgia brasileira se devia à ausência de referência para as produções que não passavam de “tendências balbuciantes, tímidas e isoladas”, pelo fato de não haver “mão poderosa” que abrisse “uma direção aos espíritos”.¹⁶⁷ Faltava uma “crítica orientadora”, isto é, crítica séria para servir de norte para os novos. Por causa disso, em um juízo severo, Machado afirmará:

[...] a ideia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o oficial com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se ao monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública.¹⁶⁸

Julgar uma obra, a partir de seus elementos extrínsecos, ou seja, a partir do que ela traz referente “às ofensas feitas à moral, às leis, e à religião”, não era, para o escritor, um trabalho de relevância crítica, porque não se discutia o “mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua”. Era, acima de tudo, uma crítica que se limitava a aprovar ou reprovar uma obra, segundo uma opinião. Para Machado, a crítica verdadeira deveria concentrar-se nos elementos internos da obra, o que, acrescentamos, para ele, poderia contribuir para o desenvolvimento artístico do país: “Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação”.¹⁶⁹ Mas, para exercer essa crítica, o escritor precisaria de instrumental mais apurado, que Machado, genericamente, chama de “conhecimentos mais amplos, e conhecimentos tais, que possam legitimar uma magistratura intelectual”.¹⁷⁰

Insistir no trabalho, de julgar a obra a partir de seus dados exteriores, podemos acrescentar, era produzir estudos que cairiam logo no abandono. Para evitar esse impasse, Machado indiretamente dava ao crítico a mesma missão atribuída ao escritor: compor obras meditadas, que pudessem ser lembradas no futuro. Não procedendo assim, produziria apenas trabalhos momentâneos, sem nenhuma influência no curso das letras. É o que ele escreve

¹⁶⁷ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 131.

¹⁶⁸ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 130.

¹⁶⁹ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 130, *passim*.

¹⁷⁰ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 217.

nesse ensaio sobre o Conservatório dramático: “mas ganha a literatura, ganha a arte com essas análises da sombra? Ganha, quando muito, o arquivo. As análises das concepções, o estudo das prosódias, vão morrer, ou pelo menos dormir no pó das estantes”.¹⁷¹ Além de conhecimentos para exercer a magistratura da crítica, o profissional desse gênero deveria ser verdadeiro, sincero e corajoso para poder emitir seus juízos sobre uma obra. O crítico, sendo inteligente, não deveria ocultar o que pensa, independente de censuras. Essa ideia, que sofrerá atenuações no ensaio “O ideal do crítico” (1865), é flagrante no trecho: “[...] por que não há a inteligência de assinar os seus juízos? Em matéria de arte, eu não conheço suscetibilidades, nem interesses”.¹⁷² Fugir dos aplausos momentâneos e cultivar a imparcialidade são outras virtudes que Machado defende para si, na leitura da peça “Mãe”, de José de Alencar. Aí explica que se valerá de “severa imparcialidade”, mas sem cair no exagero. Nas suas palavras, “Nem azorrague, nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte e da crítica.”¹⁷³ As suas opiniões sobre o teatro, explica, seriam “eccléticas”; ele não leria as peças baseando-se em “escolas”:

Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como a forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine. Tiro de cada uma coisa uma parte, e faço o meu ideal da arte, que abraço e que defendo.¹⁷⁴

Há aqui uma negação do exclusivismo, que leva muitos a acharem que existe uma fórmula pronta para a produção de uma obra ou para o estudo desta. Machado falará que é do consórcio do antigo e do novo, do nacional e do estrangeiro, que se faz o moderno. Antonio Candido, no século XX, escrevendo num contexto em que novos modelos de crítica se apresentavam, atualiza a censura de Machado ao exclusivismo:

Não há [...] uma crítica única, mas vários caminhos, conforme o objeto em foco; ora com maior recurso à análise formal, ora com atenção mais acurada aos fatores. Querer reduzi-la ao estudo de uma destas componentes, ou qualquer outra, é erro que compromete a sua autonomia e tende, no limite, e tende a destruí-la em nome de disciplinas afins.¹⁷⁵

A obra vale pelo que traz de arte, e é esse o peso que o crítico e o escritor devem buscar. Não há regras absolutas; em se tratando de arte, menos ainda. Uma obra bem elaborada pode ter muito a oferecer para outros artistas, mas também pode haver em obras

¹⁷¹ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 218.

¹⁷² ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 218.

¹⁷³ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 218.

¹⁷⁴ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 218.

¹⁷⁵ CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v 2, 2000, p. 32.

falhadas partes bem elaboradas, dignas de serem admiradas e estudadas. Aqui, lembramo-nos também do ensaio “Instinto de nacionalidade”, em que Machado afirma que o antigo e o novo se juntam para formar um pecúlio próprio.¹⁷⁶ Não há limite rígido entre as formas; elas se modificam e se enriquecem, rompendo fronteiras: “Entendo que o belo”, argumenta o crítico, “deve existir mais revelado em uma forma menos imperfeita; mas não é exclusivo de uma só forma dramática. Encontro-o no verso valente da tragédia, como na frase ligeira e fácil com que a comédia nos fala ao espírito”.¹⁷⁷

A preocupação com uma crítica voltada para a obra desponta com força em uma crônica, geralmente pouco lembrada, “Folhetinista”. Nela, Machado não apenas discorre sobre os limites que o folhetim impõe ao escritor, como também apresenta algumas ideias que deveriam orientar a crítica por ele defendida. Consciente de que a falta de análise, o pouco espaço nos meios de comunicação, o elogio fácil, a vaidade dos poetas, entre outros, são alguns dos limites que se impunham ao exercício da crítica praticada na época, propõe um novo roteiro. Evitar o elogio fácil ou o ataque ao autor e compensar a superficialidade com alguma reflexão são dois cuidados centrais apontados por Machado, nos quais vemos caminhando unidos o crítico literário e o escritor. Observando isso, no seu texto, vemos, nas comparações, despontarem dois modelos de folhetinistas: o folhetinista cuidadoso do ofício, respeitador do trabalho alheio e atento à cor local, e o dado ao elogio fácil e ao ataque aos autores; o folhetinista original, brasileiro, e o outro, “todo parisiense”, que “torce-se num estilo estranho, e esquece-se nas suas divagações sobre o *boulevard* e o Café Tortoni, de que estão sobre mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio de um deserto”.¹⁷⁸ O resumo de Machado era que, apesar de o folhetim limitar o escritor, cabia-lhe romper essas barreiras, produzindo uma crítica que fosse além da superficialidade. É o que se propõe: nas frestas que lhe sobravam no folhetim, procuraria exercer a crítica elevada, apesar da limitação que se impunha ao folhetinista – a de ser como o colibri que “salta, esvoaça, brinca, tremula sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas”,¹⁷⁹ sem se fixar em nenhum ponto.

O crítico que aos poucos se delineia, neste e em outros trabalhos anteriormente elencados, desabrocha no já citado “O ideal do crítico”, a síntese de uma primeira parte do percurso crítico do escritor e ponto de chegada deste capítulo.

¹⁷⁶ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 441.

¹⁷⁷ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 223.

¹⁷⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1023-1024, *passim*.

¹⁷⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1022-1023.

2.3. Um projeto de crítica

Escrito em 1865, “O ideal do crítico” se insere num cenário em que se acirram as discussões sobre a defesa da nacionalidade da literatura brasileira baseada nos pressupostos da cor local e do indianismo, ditados pelo Romantismo. A simples adoção desses critérios garantiria o estatuto literário de uma obra? O nacional deve se restringir apenas aos limites locais? Qual o papel do crítico diante de obras de diferentes épocas? Ao trazer essas questões para o âmbito da crítica como problema, Machado dá sequência ao seu projeto de tornar a reflexão sobre a literatura uma atividade especializada.

O peso do ensaio “O ideal do crítico”, no conjunto da crítica de Machado, não cessa de ser reconhecido. Mário de Alencar, no começo do século XX, já havia percebido a importância desse trabalho, colocando-o como o primeiro do livro que organizou, *Crítica Literária* de Machado.¹⁸⁰ E a mesma prática é seguida por Tristão de Ataíde no artigo “Machado de Assis, o crítico”¹⁸¹, escrito para introduzir a crítica machadiana, presente no terceiro volume da *Obra completa* de Machado, organizada por Afrânio Coutinho. Nos dois casos, a escolha é feita por ser o “O ideal do crítico” um roteiro para os demais ensaios e outros textos da crítica do autor. Atualmente, as leituras se concentram no corte universal do trabalho, sem considerar devidamente que ele nasce de um percurso do escritor, que compreende outros textos, como estamos mostrando.

Sendo assim, “O ideal do crítico” é a tomada de consciência de que a literatura se faria com o trabalho dos literatos, mas também com a presença de uma crítica atuante, autônoma, “competente”¹⁸², e não com um “simples comentário de obras literárias”.¹⁸³ Esse texto apresenta o resumo de tudo o que Machado de Assis, como crítico-cronista, vinha observando no teatro e na literatura. Não é um ponto de partida apenas: é também uma chegada, na medida em que vemos o escritor não apenas atuando como crítico, mas também produzindo obras, como *Crisálidas*, na poesia, e uma crítica, que saía na contramão do impressionismo puro.

¹⁸⁰ Ao organizar as críticas de Machado, Mário de Alencar começa justamente pelo ensaio “O ideal do crítico”, o que mostra a importância que o autor dava a esse ensaio no conjunto das críticas. Cf. ALENCAR (Org.), 1953. Nota-se na organização dos textos da crítica de Machado um certo Fla-Flu. Uns querem juntar tudo o que Machado escreveu; outros, apenas alguns ensaios. A discussão pode ser resolvida se se tomar como ponto de partida uma definição de crítica literária, trabalho que, cremos, ainda está por se fazer.

¹⁸¹ ATAÍDE. Machado de Assis, o crítico. In: ASSIS, 1962, v. 3, p. 783. O prefácio deste autor foi suprimido da edição da *Obra completa* de Machado, de 2008.

¹⁸² A expressão citada por Machado já havia sido usada por Macedo Soares. Cf. SOARES. “Da crítica brasileira”. In: COUTINHO (Org.), 1974.

¹⁸³ SOUZA. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*, 2014, p. 21.

Nesse ensaio, notamos o escritor chamando a atenção para a importância que a crítica, concentrada na obra literária, poderia ter na formação de uma identidade literária. E esse chamado não era em vão. Uma rápida visada do panorama literário da época nos mostra que as atenções estavam voltadas para várias questões, tais como: a separação da literatura brasileira da portuguesa, a inclusão ou exclusão de autores árcades no cânone nacional e a validade dos critérios da cor local e do indianismo como marcas da literatura.

A crítica, assim como a literatura, era um campo aberto para quem nela quisesse se aventurar, resultando em trabalhos que, não raro, descambavam para a agressividade, a indiferença ou o elogio infundado, ficando a obra em último plano.

Nunca é demais lembrarmos que a crítica, praticada na época, quando não entrava no elogio infundado, caía na indiferença, na generalização, no ataque ferino aos autores. Bernardo Guimarães, que tão eficiente se mostrara na apreciação do livro de Pereira da Silva, nos reaparecerá, nos estudos seguintes, como um crítico severo demais; ao analisar, por exemplo, as poesias do padre Correia de Almeida, afirmará que o poeta apenas grasnava, não tendo o seu trabalho nenhuma importância.¹⁸⁴ Poderíamos citar ainda José de Alencar, na sua polêmica com Gonçalves de Magalhães, em torno do poema *A Confederação dos Tamoios*, e a crítica ferina de Gonçalves Dias aos versos do “Independência brasileira”, de Teixeira e Souza.¹⁸⁵ O citado José de Alencar, no pós-escrito do *Diva*, pedirá aos críticos mais seriedade no estudo das obras. Queixando-se das impressões sem fundamento que a crítica lançava sobre a incorreção do livro, exigirá que os seus críticos preferissem a análise à síntese: para ele, não bastava “acoimarem sua frase de galicismo”, seria conveniente que designassem e expendessem as razões e fundamentassem a “censura”.¹⁸⁶ Não podemos nos esquecer do episódio que envolverá o próprio Machado, quando da publicação do ensaio “A nova geração” (1879) – que será estudado mais detidamente no final deste trabalho – em que tece uma série de objeções ao livro *Cantos do fim do século* (1878), de Romero, o que motivará a resposta enfurecida do poeta.¹⁸⁷

A crítica era vista como trabalho de menor importância. Se o escritor precisava dividir esse ofício das letras com outros afazeres, como a política, por exemplo, o exercício da crítica, oscilando entre o diletantismo e o profissionalismo, era ainda mais espinhoso. Daí as

¹⁸⁴ Cf. MIGUEL-PEREIRA. *A vida de Gonçalves Dias*, 1943.

¹⁸⁵ Cf. MIGUEL-PEREIRA. *A vida de Gonçalves Dias*, 1943.

¹⁸⁶ ALENCAR. In: COUTINHO (Org.), v. 1, 1974, p. 110-11.

¹⁸⁷ Esta revanche de Romero foi feita, primeiro, no ensaio *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, depois aproveitado por ele, na sua *História da literatura brasileira*, com o título “Machado de Assis”. Cf. ROMERO, 1980. v. 5.

avaliações das obras não raro se prenderem a critérios ditados pelos modismos literários “apanhados pela rama”¹⁸⁸, que desembocavam em apreciações ligeiras. Sem forçar a comparação, podemos dizer que se no passado a crítica estava presa à observância estreita dos modelos clássicos, no tempo em que Machado desenvolve a sua crítica, repetia-se esse problema, com outros pressupostos, provenientes ou do Romantismo ou do Realismo, perdendo-se o aspecto propriamente literário da obra.

A gravidade do problema já vinha sendo notada por vários críticos, alguns deles muito conhecidos mais na produção de obras de criação, que chamavam a atenção para uma reforma no modo de avaliar a obra. Além de José de Alencar e Bernardo Guimarães¹⁸⁹, Macedo Soares, dentro do Romantismo, foi uma das vozes que se levantaram contra o marasmo da crítica no Brasil, não só analisando obras de importantes autores, mas também chamando-os para um trabalho sério nesse campo. Em seu ensaio “Da crítica brasileira” (1860), resume a cinco modalidades a crítica praticada no Brasil: contemplativa, admirativa, noticiosa, satírica e a que “não analisa, não revela as belezas nem aconselha sobre os defeitos; mas esmiúça estes todos, lança de propósito o véu do esquecimento ou do desdém”. Para ele, a função central da crítica seria orientar os jovens literatos a se desviarem da “torrente invasora do pensamento”, ditada pela França: “falta-lhe [à nossa literatura] a experiência para observar de si própria conselhos que a má educação lhe não devia seguir. Em nossa ignorância não conhecemos senão a literatura francesa; todas as outras vemo-las através do prisma das traduções francesas”.¹⁹⁰ Romero, a partir da década de setenta, também levanta a voz em defesa de uma renovação da crítica, fazendo uma espécie de releitura do texto de Machado, defendendo, entre outras coisas, que não se podia exigir do poeta mais que o seu temperamento podia dar.¹⁹¹

Machado de Assis também reage a esse cenário de incerteza, em que se desenvolve a crítica pessoal e pouco técnica, evitando cair na banalização com que ela era desenvolvida e sem aceitar circunscrevê-la aos limites de um nacionalismo centrado na pura exaltação da cor local. O crítico útil, para ele, seria aquele que, fugindo aos limites estreitos dos modismos, pudesse ir além de seu tempo, fazendo uma leitura consistente das obras, e deveria saber ler

¹⁸⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1285.

¹⁸⁹ Para um conhecimento mais amplo da crítica de Bernardo Guimarães, confira MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães* (1926) e GUIMARÃES, Bernardo. Reflexões sobre a poesia brasileira. In: GARMES, Hélder. *O Romantismo Paulista. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860*, 2006, p. 149-157.

¹⁹⁰ SOARES. Da crítica brasileira. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 263, *passim*.

¹⁹¹ ROMERO, 1980, v. 5, p. 858-859.

para além dos limites das escolas literárias e dos localismos, o que ele mesmo defendera em 1864, em carta-resposta a Caetano Filgueiras, prefaciador do *Crisálidas*:

O meu livro é esse pouco que tu caracterizaste tão bem, atribuindo os meus versos a um desejo secreto de expansão; não curo de escolas ou teorias; no culto das musas não sou um sacerdote, sou um fiel obscuro da vasta multidão dos fiéis.¹⁹²

Quando escreve “O ideal do crítico”, Machado tem uma visão precisa de que os escritores, em sua maioria, estão mais direcionados a compor obras sem a preocupação literária, e que a crítica dominante está longe de contribuir para a formação do escritor e do leitor. Disso emerge a seguinte conclusão: se o ofício de escritor “vicejava como atividade marginal de outras”,¹⁹³ mais ainda a crítica literária. Desse modo, o ensaio em questão tem caráter reformador: busca não apenas o poeta, o romancista, o literato em suma, mas, sobretudo, o crítico literário que, para ele, era peça decisiva na mudança que se operaria no rumo das letras brasileiras.

O anseio pelo aprimoramento da crítica literária já se percebe logo no início do texto. Fica claro aí que a crítica impressionista, então praticada, estava longe de atender a um fim urgente na formação da identidade literária brasileira: orientar os poetas na escrita de obras sérias, aquelas que fossem além dos modismos literários.

Era preciso mudar o quadro da crítica e, para fazê-lo, Machado escreve um roteiro para o crítico ideal, tomando por base princípios como a ciência, a análise, a consciência, a coerência, a independência, a tolerância, a urbanidade,¹⁹⁴ os quais formariam, segundo Tristão de Ataíde, o “código do bom gosto literário que ele [...] aplicou sempre que fez crítica literária”.¹⁹⁵ As suas palavras tinham lastro literário: Machado se pronunciava com a autoridade de poeta e de crítico, que tinha na bagagem a leitura de vários poetas e dramaturgos e o citado livro de poesias *Crisálidas*, marcado por uma recepção dividida entre a severidade e o elogio.¹⁹⁶

¹⁹² ASSIS. *Crisálidas*, 1864, p. 67.

¹⁹³ O crítico Antonio Candido usa essa expressão referindo-se aos dois primeiros séculos de nossa literatura. Entendemos que a observação se aplica à situação, sobretudo, da crítica literária no tempo de Machado. Cf. CANDIDO, 2000, vol. 2.

¹⁹⁴ Para João Roberto Faria, Machado se vale dos mesmos princípios de Quintino Bocaiúva. Discordamos do autor: o crítico aproveita os princípios de Bocaiúva, mas os organiza de modo mais coerente; aliás, é o que ele faz ao retomar o ensaio de Macedo Soares, “Da crítica brasileira” (1860), que, de certo modo, engendra “O ideal do crítico”.

¹⁹⁵ ATAÍDE. In: ASSIS, 1962, v. 3, p. 783.

¹⁹⁶ Cf. MACHADO (Org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*, 2003.

Para atingir o seu fim elevado, o analista da obra literária deveria ter ciência. Mas esta, para o nosso crítico, não pode ser confundida com o cientificismo da geração de 1870. O termo é usado por ele no sentido de conhecimento das leis poéticas: versificação, da verossimilhança narrativa, rimas, emprego da expressão adequada, mas também diálogo com outras culturas. Machado não quer apenas o “gosto”, porque esse fica apenas na superfície da obra. O especialista das coisas artísticas deveria possuir conhecimento mais amplo, capaz de romper a porosidade da obra, afinal, como já observava Hegel,

[...] toda obra de arte pertence a uma época, a um povo, a um meio, relaciona-se com certas representações e fins, históricos ou não, obrigando o estudioso de arte a possuir vastos conhecimentos, simultaneamente históricos e muito especializados, dado que a natureza individual da obra artística contém pormenores particulares e especiais indispensáveis para a compreensão e interpretação dela.¹⁹⁷

O próprio Hegel (1996, p. 72) adiante ajunta que o crítico deveria ter uma imaginação viva capaz de “reter, para futuras comparações e confrontos, todos os traços das formas que as obras de arte apresentam”. Esse crítico ideal, amparado na ciência, conhecedor da arte, não se fecharia nos limites de escolas e de gostos. É o que se vê em Machado. Em vez de render-se à subjetividade romântica, ele defende que o olhar do crítico deve se concentrar na obra, despreocupando-se com “todas as questões que entendem com o domínio da imaginação”. Por outro lado, uma vez que faz análise, o crítico deve fugir do julgamento superficial: cabe-lhe procurar o “sentido íntimo” da obra, “aplicar-lhe as leis poéticas”, ver até que ponto a “imaginação e a verdade conferenciam para aquela produção”. Esse trabalho, segundo Machado, fecundo por ser “análise”, orientaria os espíritos daqueles autores mais conscientes de seu trabalho, serviria de farol para as “verdadeiras vocações”. Essa crítica, acrescentamos, substituiria a “leitura superficial dos autores”, a “simples reprodução das impressões do momento”, baseada numa “fraseologia que se emprega para elogiar ou deprimir”.¹⁹⁸ Bernardo Guimarães, em 1859, chamava a atenção para o grande propósito que deveria orientar a crítica:

Alentar e promover pelos meios a nosso alcance a cultura das letras em nosso país, procurar vulgarizar o gosto literário por meio de uma crítica franca, imparcial, e sincera, constitui também uma das partes da tarefa que

¹⁹⁷ HEGEL. *A estética: a ideia e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*, 1996, p. 72.

¹⁹⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1102, *passim*.

tomamos sobre nossos ombros, quando encetamos a carreira do jornalismo.¹⁹⁹

Machado não pensa diferente: mostra-se crítico imparcial, não apenas no “Ideal do crítico”, mas até mesmo com relação a seus livros. Na “Advertência da primeira edição” de *Ressurreição* afirma:

O que eu peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia.²⁰⁰

Esse crítico, cultor da ciência, deveria ter também a consciência, diz-nos Machado: “A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica”. Só a crítica elevada conseguiria estar acima de interesses, quer seja o do “ódio” quer seja o da “adulação ou da simpatia”. O verdadeiro crítico busca “reproduzir unicamente os juízos da sua consciência”; é sincero consigo e com o outro. Crítica insincera é “nula”, porque se renderá à “defesa dos interesses pessoais” e dos “alheios”, erro em que caía a crítica dominante. Por isso Machado chama a atenção para a “convicção”. A consciência do crítico deve ouvir “somente a sua convicção”, e essa “deve ser tão pura e alta, que não sofra ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias e antipatias dos outros. [...] acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade”,²⁰¹ valendo-se da justa medida. É o que o escritor, simulando um diálogo com a pena, deixa evidente, em crônica de 1862:

Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, ouça ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim será honrada e feliz.²⁰²

O crítico ideal para o futuro autor do ensaio “A nova geração”, como vemos, não podia ter apenas uma face, porque, se assim o fosse, cairia no partidarismo, nefasto para um produtivo estudo da obra. As várias virtudes que ele atribui ao crítico não se excluem; vão se aglutinando e formando um todo coeso. Desse modo, se a consciência e a ciência são

¹⁹⁹ GUIMARÃES. In: A atualidade. Rio de Janeiro: 1859-1864. Arquivo particular. (microfilmes da Fundação Biblioteca Nacional), 1859, p. 2.

²⁰⁰ ASSIS, 2008, v. 1, p. 4.

²⁰¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1102, *passim*.

²⁰² ASSIS, 2008, v. 4, p. 75.

condições “tão necessárias [...] ao exercício da crítica”, o mesmo valia para a “coerência”. O crítico ideal para Machado deveria se esforçar para dar parecer seguro sobre a obra: primeiramente, evitando leitura superficial, fugindo dos interesses “externos” e “internos”. O próprio Machado explicará: “a coerência só pode ser praticada pelo crítico consciencioso”. Se o crítico, “na manifestação de seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há de cair frequentemente na contradição, e seus juízos de hoje serão a condenação de suas apreciações de ontem”.²⁰³

Madame de Staël, em 1800, já deixava entrever que a crítica, além de valer-se do meio, da religião e da história, poderia ater-se a dados biográficos para explicar a obra. Em seu *De la littérature L'Allemagne/ De Allemagne*, toma como fulcro a vida dos poetas Novalis, Schiller e Goethe para explanar as obras que escreveram. Segundo ela, Novalis, homem que nascera em família abastada, na juventude, teria bebido na fonte da nova escola, o Romantismo, desenvolvido na Alemanha. A simplicidade de sua poesia não viria de fora, dos modelos literários, e sim do interior do poeta, pessoa bondosa e de alma simples. A obra de Schiller nasceria do seu gosto pelas obras de arte, mas também do bom relacionamento do escritor com os amigos e com a esposa. Já o livro *Werther*, de Goethe, revelava o estado de alma de um escritor martirizado por uma paixão e sob a influência do mal do século.²⁰⁴

No livro *A crítica literária*, Brunel e outros autores explicam, por meio de metáforas, que a crítica biográfica fica na superfície da obra. O espírito é “fácil, insinuante, móvel e compreensivo”, como um “grande e límpido rio que serpenteia ao redor dos rochedos, das fortalezas, dos outeiros cobertos de vinhedos e dos vales frondosos às suas margens”.²⁰⁵ Desse modo, o crítico é um “rio”, que banha a obra, estuda-a superficialmente, tomando por base a subjetividade do autor. É o que observa o pesquisador Imbert, em uma passagem de seu instigante livro sobre crítica literária:

A vida de um homem é como uma melodia; e a literatura que esse homem produzir, são variações da sua melodia profunda. O tema da obra, por ser vital, encontramos-lo também na vida do seu autor. [...] À crítica interessa apenas o que irrompe efectivamente no anseio criador. O temperamento, as aventuras amorosas, os hábitos, os antecedentes familiares, os acidentes e as anedotas do decurso da existência, o modo de ganhar a vida, a actividade política, os sonhos ou pesadelos quando se dorme ou as fantasias do sonhar

²⁰³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1103, *passim*.

²⁰⁴ Cf. DE STAËL, 1935, p. 79-83.

²⁰⁵ BRUNEL et al. (Orgs.). *A crítica literária*, 1988, p. 43, *passim*.

acordado, tudo, enfim, pode e não pode entrar na crítica: depende de que, antes, essas coisas tenham entrado ou não na gestação artística.²⁰⁶

O artista não produz a sua obra isolado do mundo. Obra e contexto se relacionam. Nela, todas as vivências do “eu” aparecem plasmadas. E essa certeza entre os críticos é tão forte, que os realistas/naturalistas não abandonam esse viés de crítica. No Brasil, no século XX, Lúcia Miguel Pereira não tem dúvida da validade desse método. No *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, entre outros exemplos, ela assinala a relação entre a vida do escritor e o livro *Falenas*, publicado em 1870. O livro revelaria a serenidade, a paz doméstica experimentadas por Machado, então casado com Carolina: “Por esse tempo, o amor correspondido, a entrada de Carolina em sua existência deram ao poeta uma confiança nova no destino [...]”²⁰⁷

Em *Vida, ascensão e glória de Machado de Assis*, de Peregrino Júnior, Cândido Mota Filho, Eugênio Gomes e Aloísio de Carvalho Filho, a trajetória do escritor é vista como uma marcha para a consagração, enquanto a obra, contrariando o que ele pedia, aparece como mero pano de fundo. Unindo trechos da obra à vida do escritor, esses estudiosos veem no *Memorial de Aires* o relato do próprio Machado, que escreveria sob o impacto de sua solidão, depois da morte da esposa Carolina. Sua obra, desse modo, deixa de ser o centro e se torna reflexo de sua vida. É o que podemos ler nas próprias palavras dos autores, nesse trecho digno de nota:

[...] o escritor não pode deixar de ser um espelho do homem. E a obra afinal é filha legítima do homem: herda-lhe qualidades e defeitos... Por isso mesmo, não obstante todas as contradições, Machado de Assis reflete na sua obra o seu temperamento e a sua vida. Desdobra-se e prolonga-se nela.²⁰⁸

Alfredo Pujol persegue no seu estudo o percurso do escritor, desde a infância até a maturidade, mostrando a sua evolução poética. Assim como faz ao tratar da poesia, a gênese do poeta, do romancista e do contista é buscada no meio. A do crítico também. O objetivo de Pujol é estudar o percurso do crítico, tomando como ponto de partida outro mestre da crítica, como ele mostra na nota “Ao leitor”:

Ensina Sainte-Beuve, um dos mestres da crítica, que, para estudar com proveito um escritor, é preciso surpreender-lhe o talento no seu primeiro

²⁰⁶ IMBERT. *A crítica literária: seus métodos e problemas*, 1987, p.86.

²⁰⁷ MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 131.

²⁰⁸ PEREGRINO JÚNIOR et. al. (Orgs.) *Machado de Assis na palavra de Peregrino Júnior, Cândido Mota Filho, Eugênio Gomes e Aloysio de Carvalho Filho*, 1979, p. 11.

jato, respirá-lo na sua forma matinal, na flor de sua alma e da sua adolescência, nos seus primeiros estudos, no primeiro meio em que surgiu, no primeiro grupo de amigos que o amaram, nos seus gostos e nas suas preferências.²⁰⁹

O crítico caminha na superfície da obra, não faz análise, mantém-na como se fosse uma construção sagrada, limitando-se a comentários ligeiros voltados para o “eu” que nela supõe estar. A obra é vista como mais um documento para se explicar a vida do escritor, o tempo e o meio em que ele viveu.

Marcel Proust, rompendo com esse viés de leitura, colocará em primeiro plano a obra ao diferenciar o “eu” criador do artista do “eu” social. O primeiro, para o escritor francês, é que compõe a obra e não deve ser confundido com o homem da vida mundana, dos jantares, da ambição, que não conserva coisa alguma da essência do “eu” criador.²¹⁰

Machado de Assis também defende que a crítica deve ter como centro a obra e insiste no completo banimento do “eu” pessoal no estudo de uma obra. É o que já antecipava ao comentar a peça “Abel e Caim”, de Antônio Leal Mendes:

Não entro aqui na investigação da realidade dos fatos daquela peça. Não está isso nas atribuições da crítica-folhetim. Estou mesmo certo que, em geral, há alguma coisa do escritor nas suas obras capitais: muitas vezes as faces da criação são coradas com o próprio sentimento. Mas que vale isso aqui? Do alto destas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece.²¹¹

Mas não se concentra aí e vai descortinando aos leitores o conjunto de regras norteadores da boa crítica. Outras virtudes do crítico verdadeiro, para Machado, seriam a independência e a tolerância. “Independência em tudo e de tudo”. O crítico, explica ele, deve estar acima das vaidades dos autores e da vaidade própria, “não deve curar de inviolabilidades literárias”, não deve se deixar levar por “cegas adorações” de qualquer autor. Além disso, deveria vencer-se a si mesmo, não se rendendo às “sugestões de orgulho” e às “imposições do amor próprio”.²¹²

Porém, ter independência para aconselhar e dizer a verdade, em suma, para praticar a crítica elevada, não era tarefa fácil numa sociedade em que os escritores não estavam amadurecidos para tal crítica. O próprio Machado, sobretudo da década de 1860 à de 1890, sentiria na pele os efeitos de uma crítica ferina, que envolvia vaidades e a disputa entre

²⁰⁹ Cf. PUJOL, 2007, p. 15-16.

²¹⁰ PROUST, 1988, p. 250-251.

²¹¹ ASSIS. In: FÁRIA (Org.), 2008, p. 163.

²¹² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1103, *passim*.

escolas literárias. Zeloso do tempo presente, mas com os olhos postos no futuro, explica que a “intolerância” é “cega” e “nada produz que tenha as condições de fecundo e duradouro”. Para ser produtiva, “corrigir e encaminhar as inteligências”²¹³, a crítica deve ser orientada por moderação, urbanidade e tolerância.

Sílvio Romero, na sua *História da literatura brasileira*, referindo-se ao “encarniçamento” com que certos românticos analisavam a obra um do outro, chama a atenção para o excesso de rigor com que Gonçalves Dias apreciou o poema “A independência do Brasil”, de Teixeira e Souza.²¹⁴ Ciente, por certo, dessas pugnas, Machado de Assis chama a atenção para o equilíbrio que o crítico deveria ter ao tratar das coisas literárias. Qualidades como a moderação e a urbanidade levariam o crítico a não tirar o assunto do plano literário conduzindo-o para o das questões pessoais. O analista, guiado pelas leis poéticas, e disposto a falar a verdade, deveria ter sempre em mente que não era fácil dizê-la a poetas que não estavam dispostos a aceitá-la. Tendo consciência da serenidade, aconselha Machado, o crítico deveria evitar as “fórmulas ásperas” para expressar “suas ideias” para “influir e dirigir”. O melhor modo de convencer seria pela “moderação e urbanidade”. E, novamente, Machado explica: “se as delicadezas das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico, e o crítico deve ser educado por excelência”. O proveito em se proceder assim era grande, defende ele, porque, sendo a sua missão a de “dizer a verdade, e dizê-la ao que há de mais suscetível neste mundo, que é a vaidade dos poetas, cumpre-lhe, a ele sobretudo, não esquecer nunca esse dever”, o qual, não sendo considerado, levaria a crítica a passar “o limite da discussão literária, para cair no terreno das discussões pessoais”.²¹⁵ Esse cuidado, de não transformar a crítica num campo de polêmicas, já estava presente na citada crônica de 1862, em que o escritor, fingindo dialogar com a pena, advertia:

Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verás que passas de honrada a desonesta, de modesta a pretenciosa. O pugilato das ideias é muito pior que o das ruas; tu és franzina [...].²¹⁶

Ser tolerante não só diz respeito às ressalvas, negativas ou afirmativas, que uma obra pode receber. Para Machado, ela também é importante no campo das “diferenças das escolas literárias”. Em um tempo em que a crítica se estribava na preferência de escola para analisar

²¹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1103, *passim*.

²¹⁴ ROMERO, 1980, v. 2, p. 942.

²¹⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1104, *passim*.

²¹⁶ ASSIS, 2008, v. 4, p. 75.

as obras, tomando por base critérios como a cor local e o indianismo, o autor rompe com esse localismo estreito. Para ele, críticos e criadores literários deveriam ver a literatura numa perspectiva ampla, em que as obras, formando tradições, imbricam-se e realimentam-se, sem os limites das escolas e dos critérios ditados por elas.²¹⁷ Ecoa em Machado o ensaio de Santiago Nunes Ribeiro, que buscava uma relação íntima entre as obras produzidas, mas também o de Gonçalves de Magalhães, que aconselhava a meditação das obras clássicas.²¹⁸ O crítico deve ser tolerante, “mesmo no terreno das diferenças das escolas”, diz-nos Machado, para completar, com lucidez:

Se as preferências do crítico são pela escola romântica cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles. Pode haver um homem bom no corpo de um maometano, pode haver uma verdade na obra de um realista. A minha admiração pelo Cid não me fez obscurecer as belezas de Ruy Blas.²¹⁹

Machado refere-se aqui a uma literatura que deve ir além das fronteiras das escolas e do nacionalismo. Mas, por trás dessas palavras, está atento às querelas sobre a origem da literatura, que passava pelo problema da inclusão/exclusão dos árcades. A tolerância leva o crítico a não tomar o romantismo como ponto de partida da literatura, como defendia Pereira da Silva, tampouco a concentrar-se apenas nos autores clássicos. Ele fala de uma relação que se estabelece entre as obras duradouras, de todos os tempos, das tradições que devem ser respeitadas por formarem um corpo vivo: a unicidade da obra de arte não a torna um corpo fechado ao mundo, não a isola, porque, se assim fosse, ela seria completamente incompreensível.²²⁰ Levando mais longe essa interpretação: as boas obras deveriam, independentemente dos limites locais e de escolas, servir de referência para os escritores. Desse modo, coloca em questão os limites do nacionalismo romântico com a mesma intensidade com que apontará, na década de setenta, nos ensaios “O primo Basílio” (1878) e “A nova geração” (1879), os problemas do modelo realista.

O centro da crítica defendida por Machado está na obra. É importante insistir nisso, porque, no fim do ensaio “Ideal do crítico”, é justamente este o objetivo que o escritor mantém, ao retomar os princípios tratados anteriormente, reforçando-os. Na sua visão, o

²¹⁷ Alcides Maia foi um dos primeiros críticos a afirmar que Machado não se filiou a nenhuma escola literária, o que foi reiterado por, entre outros, José Veríssimo, Coutinho e Antonio Candido. Cf. MAIA, 1912.

²¹⁸ Cf. MAGALHÃES. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 3.

²¹⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1103.

²²⁰ WELLEK; WARREN. *Teoria da literatura*, 1962, p. 22.

crítico, para estudar um livro, deve “conhecer a matéria em que fala, procurar o espírito do livro, descarnando-o e aprofundando-o”. Consciência, convicção, “conhecimento das leis do belo”, “franqueza sem aspereza”, “independência sem injustiça” são algumas das marcas da verdadeira crítica defendida por Machado. Uma obra analisada com base nesses critérios não ficaria à mercê do mau ou do bom humor do analista, seria ela a “crítica severa, mas útil”, porque formaria “talentos novos”²²¹ e faria florescer novos escritos:

A arte tomaria novos aspectos aos olhos dos estreates; as leis poéticas, tão confundidas hoje, e tão caprichosas – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções – e a literatura alimentada ainda hoje por algum talento corajoso e bem encaminhado – veria nascer para ela um dia de florescimento e prosperidade. Tudo isso depende da crítica.²²²

Reduzindo bastante o pensamento do autor, podemos dizer que ele procura pensar a literatura sob a rubrica do literário, de certo modo libertando-a daquele enfoque historicista dominante. Procedendo assim, passa a explorar viés diferente do ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858). Neste, defende que Brasil não tinha uma literatura suficientemente desenvolvida, afirmava, lembrando que não havia, no Brasil, por exemplo, poesia, comédia e romance. Em “O ideal do crítico” (1865), ele nos diz que não temos uma crítica capaz de influenciar afirmativamente os rumos das letras nacionais. A crítica “exercida pelos incompetentes” contribuía para o fracasso do poeta que, oscilando “entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arestos caprichosos” de uma crítica baseada na simples opinião, terminava abandonando o ofício ou o exercendo mal. E a existência de poucos “livros meditados” seria uma consequência desse quadro. A solução era o estabelecimento de uma crítica séria, o que é posto logo no começo de seu ensaio:

[...] estabeleci a crítica, mas a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreates, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença – essas três chagas da crítica de hoje – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solícitude e a justiça – é só assim que teremos uma grande literatura.²²³

Machado de Assis tem consciência de que as letras brasileiras, embora apresentassem obras que formavam um cânone, trariam ainda aquele subdesenvolvimento que ele apontara

²²¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1104, *passim*.

²²² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1104.

²²³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1102.

no ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858). Para superar esse impasse, o que levaria a literatura se fortalecer, era necessário o trabalho do crítico competente, ao qual deveria se juntar o do dramaturgo, o do poeta e o do romancista. É o consórcio das várias gerações, mais que necessário para a difícil regeneração das nossas letras.

Era o que Machado, já antes do ensaio “Ideal do crítico” (1865), vinha propondo: no teatro e na crítica de teatro, desde 1856, com “Ideias vagas: a comédia moderna”, trabalho em que analisará peças de Alencar, Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, Gonçalves de Magalhães, leituras às quais seriam acrescentadas sobretudo as de obras de poetas como Bernardo Guimarães, José de Alencar, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo.

Como se vê, paralelo aos ensaios da crítica, o crítico vigilante trabalha. Machado se debruça sobre a literatura brasileira num momento em que já se assinalam três momentos do Romantismo nacional: um inicial, com Gonçalves Magalhães, na poesia; um seguinte, na década de cinquenta, com Álvares de Azevedo; e um terceiro, a partir da década de 1860, em que começa a ter lugar um nacionalismo mais crítico, com a poesia de Castro Alves.

Uma leitura que tomasse como fulcro apenas os principais ensaios, passaria de “O ideal do crítico” para os seguintes: “Notícia da atual literatura: instinto de nacionalidade” e “A nova geração”, concluindo que Machado foi universal. Do mesmo modo, um estudo que centrada na tese de que Machado cultivou a crítica estética poderia dar por encerrado o assunto.

Sabemos que todos os arados são úteis no estudo, principalmente quando se trata de uma obra complexa como a de Machado. Mas, justamente por isto, é preciso um olhar um pouco mais desconfiado sobre os vazios do que ele escreve. É preciso descer a alguns dos estudos que ele empreende de autores que visitam temas centrais do Romantismo, como a valorização da natureza, o pessimismo, o indianismo. Para ver como aí como aí se comporta o crítico, sondando as suas artimanhas de escritor para desempenhar a ingrata missão: de analisar obras alheias. Os ensaios “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, “O ideal do crítico”, “A nova geração” e tantos outros representam a superfície das águas. Neles, os fios aparecem unidos. É preciso, muitas vezes, descer ao fundo pelo vê-lo, em ato.

É o que iniciamos no capítulo seguinte, em que fazemos emergir um crítico num constante resvalar entre as obras de poetas de recentes datas e as de mais autores, cujos nomes, aos poucos, vinham se consagrando.

CAPÍTULO 3
O CRÍTICO E AS NOVAS LEITURAS

3.1. Intermezzo crítico

Antes da publicação do ensaio “O ideal do crítico” (1865), Machado coloca em prática o seu projeto de reformar as letras pela crítica. Nesse período, década de 1860 em diante, analisa peças de teatro, mas, aos poucos, desloca-se para a crítica literária, fazendo leituras de obras de poetas e romancistas, nas quais notamos a mobilidade do crítico, que desliza, quando lhe interessa, da crítica ligeira para a crítica mais “detida”, da seriedade para o riso, de um livro ruim para um livro melhor, e assim por diante. É o que observamos fazer, na maioria dos casos, sempre alerta a problemas, tais como imitação, apego cego aos exageros de escola, descuido formal, entre outros problemas estéticos.

Na apreciação do livro *Monumento*, de Antônio Feliciano de Castilho,²²⁴ colocando-se em divergência com a opinião dominante, que dava o primeiro poema, “D. Pedro V”, como a “melhor composição” do poeta, Machado busca uma nova interpretação, consciente dos aspectos positivos e negativos da obra. Do ponto de vista da metrificacão, o poema agradava ao crítico: o cantor conhecia a língua, dominava a metrificacão e mostrava “sinceramente muitas belezas da forma, agregadas com arte”. Além disso, merecia aplauso pelo fato de conseguir dar “admirável elasticidade e harmonia” ao verso alexandrino, “escabroso e difícil de tornar-se harmonioso”²²⁵.

Descendo às restrições, Machado chama a atenção para a falta de naturalidade de Castilho. Os versos eram bem trabalhados, mas não tinham poesia e naturalidade, condições para que eles pudessem ir além da simples técnica. Na visão do crítico, Castilho alcançava, por vezes, bons versos, mas eles traziam a marca do esforço do artista. Isso nos lembra a lição de Aristóteles, para quem o simples fato de uma obra ser escrita em versos não lhe dava o estatuto de arte. Olavo Bilac, no poema “A um poeta”, dá um exemplo mais completo sobre a importância de se aliar arte, técnica e espontaneidade: a obra deveria agradar naturalmente sem deixar, depois de pronta, as marcas dos “andaimos no edifício”²²⁶. A mesma regra Machado aplica a Castilho, advertindo que o poema tem a qualidade da forma, mas perde por não ter a leveza das grandes obras. A leveza, aliás, é um conselho recorrente na sua crítica. Por exemplo, ao discorrer sobre *Flores e frutos* (1862), de Bruno Seabra, salientará que esse livro supera o *Divã*, do poeta português Augusto Soromenho, justamente por trazer “certos

²²⁴ Parte desse livro foi escrita por José Feliciano de Castilho, irmão de Antônio Feliciano de Castilho. Cf. ASSIS, 2008, v. 4, p. 60.

²²⁵ ASSIS, 2008, v. 4, p. 61.

²²⁶ BILAC. In: ABDALA JÚNIOR (Org.). *Antologia da poesia brasileira – Realismo e Parnasianismo*, 1998, p. 48.

traços garrettianos mais pronunciados”, que nascem “naturalmente da espontaneidade do coração e do poeta”.²²⁷ Por isso, podemos afirmar que, para Machado, em alguns versos, Castilho encontra a rima, mas não a solução: a estrutura do poema agrada, mas a poesia não a habita: o livro não consegue unir boa técnica, espontaneidade, leveza e poesia. A passagem a seguir resume o pensamento do crítico:

Falta à poesia de Castilho Antonio o alento poético, a espontaneidade, a alma, a poesia enfim. O pensamento em geral é pobre e procurado, e na primeira parte da poesia, a das quadras esdrúxulas, a custo encontramos uma ou outra ideia realmente bela [...]²²⁸

Mas não é apenas no que se refere à espontaneidade que os versos de Castilho se mostravam problemáticos. Havia neles também limitações relativas à coerência, senão que Machado assinala nas obras de vários outros autores. O primeiro exemplo disso estaria na passagem em que o poeta faz uma descrição cristã do paraíso. Para Machado, o paraíso pintado no poema soava como falso pelo fato de o poeta não ter considerado que “a ideia cristã do paraíso terrestre é alguma coisa mais espiritual e mística”, e explicita:

Não supõe por certo um poeta cristão que o Criador de todas as coisas nos acene com salas de ouro e púrpura, tetos azuis, tripúdios entre prados feiticeiros, colinas e selvas umbríferas, e outros deleites de significação toda terrena e material.²²⁹

Proporção, equilíbrio, justeza parecem ser os atributos necessários de um texto literário e que emergem da leitura que fazemos do crítico. Em uma obra de arte, na perspectiva defendida por Machado, todas as partes se articulam. Sobre esse aspecto, devemos nos lembrar de Plotino: ampliando a apreciação de Platão e Aristóteles, ele já observava que “se o todo é belo as partes também o serão, porque a beleza não é algo que resulta da agregação dos elementos feitos, senão que compenetra todas as partes”.²³⁰ Tratando dos versos do já citado Bruno Seabra, autor de *Flores e frutos* (1862), nosso crítico já havia chamado a atenção para a perfeita articulação das partes da obra. Harmonia, equilíbrio, justeza resumem as ideias de Machado sobre o livro. Esse conselho, que ele seguiu à risca na reedição do seu livro de poemas, *Crisálidas*, foi dado até mesmo a escritores de maior consciência do fazer literário. Na leitura do *As minas de prata* (1865), de José de Alencar, (1865), elogia o pontos altos do livro, mas não deixa de assinalar a incoerência do autor na construção de alguns personagens, inconsistência que ele explica nos seguintes termos:

²²⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 60.

²²⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 60.

²²⁹ ASSIS, 2008, vol. 3, p. 60, *passim*.

²³⁰ PLOTINO. In: DUARTE (Org.). *O belo autônomo*, 2013, p. 49.

Talvez esta observação não tenha a importância que eu lhe acho; mas qualquer que seja a insignificância do pormenor a que aludo, lembrarei que é do conjunto das linhas que se formam as fisionomias e que não sei de fisionomia de jesuíta descuidada e indiscreta.²³¹

Retomando Castilho, podemos afirmar que a sua incoerência, para Machado, talvez estivesse associada à busca de aplausos momentâneos, o que levaria o poeta a abandonar a reflexão para produzir uma obra que agradasse ao público. Schopenhauer nos acena a esse respeito, chamando a atenção para dois tipos de escritores: “os que escreviam por amor ao assunto e os que escreviam por dinheiro”,²³² estes últimos, para ele, os desprezíveis. Talvez, trocando “dinheiro” por “aplauso”, possamos aplicar as palavras do filósofo alemão ao poeta Castilho. O elogio, no caso dele, equivaleria a dinheiro, e seria uma recompensa fácil, imediata, prazerosa, mas que o impedia de perceber os descuidos presentes em sua obra. Se isso não basta, lembremos que Machado sabia da vaidade dos homens das letras e dos demais, que buscavam títulos e honrarias, com que tentavam encobrir as suas incompetências.²³³

Ligados à busca do aplauso fácil, podemos notar na análise de Machado mais dois problemas de Castilho: a adesão aos modismos literários e a falta de consciência de que uma obra de arte tem um papel educador no meio literário. No primeiro caso, notamos na leitura de Machado uma aversão ao tom elevado, à poesia satírica, a tudo, enfim, que lembrasse excesso. A sua preocupação, quanto a esse cuidado, aliás, já havia sido manifestada numa crônica, espécie de “profissão de fé” do crítico-cronista, publicada no jornal *O Futuro*:

Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas, tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta fatos com reserva, louva ou censura como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás feliz.²³⁴

Exagero é o que não faltava no poema de Castilho. E a falta foi logo farejada pelo crítico. Pintando os “instintos e as sensualidades humanas” com traços carregados, Castilho traía o princípio estético defendido por Machado – a delicadeza dos traços – e recebia, assim, a reprovação do crítico. No ensaio “A nova geração” (1879), ele não poupará ressalvas aos poemas dos novos. Carregando nas cores, Castilho não fazia arte: produzia uma obra que receberia acolhimento de parte do público leitor, muito receptiva a esse realismo cru, mas perderia a glória maior: tê-la inscrita entre as obras duradouras, que poderiam servir de

²³¹ ASSIS, 2008, vol. 4, p. 77.

²³² SCHOPENHAUER. *Sobre o ofício do escritor*, 2005, p. 3.

²³³ Confira a esse respeito o livro *O império em chinelos* (1957), de Raimundo Magalhães Júnior, que trata da distribuição de títulos de barão durante o império.

²³⁴ ASSIS, 2008, vol. 4, p. 75.

referência a outros artistas. A simples adesão a modismos literários não garantia o surgimento de obras meditadas. O mesmo problema Machado notará nos versos de Inácio de Azevedo: por seguir sem reflexão a “escola azevediana”, ou seja, o byronismo de Álvares de Azevedo, o poeta só conseguia produzir, em alguns casos, contos “descarnados”, que não influíam no crescimento da literatura.²³⁵ Obras assim, para Machado, ganham as glórias passageiras do tempo em que são produzidas, mas não entram no paraíso das grandes. É o que o crítico afirma sobre Antônio Feliciano de Castilho: “[...] se descrevendo os gozos futuros por este modo quis o poeta excitar as imaginações, adquiriu o direito somente às adorações daqueles filhos de Koran a quem o profeta acenou com os mesmos deleites e os mesmos repousos”.²³⁶

Equilíbrio, justeza das partes da obra, arte acima de tudo e atenuação das cores, imaginação, de certo modo, formam o saldo da leitura de Machado até aqui. Mas ele se completa com uma outra exigência do crítico, colocada no fim do seu texto: a de que o artista deve ter a consciência de que a obra é um instrumento educador de novos artistas. Antônio Feliciano de Castilho, com seu famoso *Tratado de versificação portuguesa* (1874) influenciou vários escritores, entre os quais o próprio Machado, mas, produzindo um mau livro, poderia cair no caso extremo, servindo também de modelo negativo para os escritores sem reflexão. Assinalando, com consciência, os pontos altos e os senões de uma obra, Machado serve de guia, tanto para Castilho, quanto para os seus seguidores. Se acatasse a crítica, retocando os versos, o poeta não poria em circulação os seus erros, e sim os acertos. Essa explicação é dada pelo próprio Machado nos seguintes termos:

Se me estendi na menção daquilo que chamo defeitos da poesia do Sr. Castilho Antônio, relativamente ao gosto poético e à conveniência religiosa, foi porque, sendo o Sr. Castilho Antônio, mestre na literatura portuguesa, pode induzir em erro os que forem buscar lições nas suas obras; é comum aos discípulos tirarem aos mestres o mau de envolta com o bom, como o ouro que se extrai de envolta com terra.²³⁷

É evidente aqui a ginga discursiva de Machado: ele morde e assopra, avança, recua. É bom lembrarmos que não estamos diante de um crítico inerte. Fazendo valer o estilo gago referido por Romero,²³⁸ ele não se coloca num ponto fixo para criticar: tanto tem justificativa para leituras ligeiras quanto a tem para leituras mais atentas; tanto pode falar em tom sério quanto pode esconder-se debaixo do riso ao referir-se a uma obra. Esses avanços e recuos, essas artimanhas, ajustavam-se a contento – e isso pode ser visto em vários outros de seus

²³⁵ ASSIS, 2008, v.4, p. 64.

²³⁶ ASSIS, 2008, v.4, p. 60.

²³⁷ ASSIS, 2008, v.4, p. 61.

²³⁸ Cf. ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. 5, 1980.

textos de crítica – a um deslizar constante entre o elogio e a censura, ataque e defesa, permitindo-lhe fazer críticas rigorosas, justas e severas, mas também, dependendo do autor analisado, crítica mais branda e até irônica. Falando nesses termos, aqui o vemos afastar-se um pouco do ensaio “O ideal do crítico”. E não será a primeira vez.

Tratando do livro de Guimarães Júnior, Machado limita-se a um simples comentário, que consiste num convite para que o leitor lesse o “interessante livrinho”. O noticiador de livros aqui, por alguma razão, falta de tempo, talvez, fica apenas no elogio, o que faz valer aquela crítica aplicada por Machado à peça “De ladrão a barão”, de Álvares de Araújo:

A crítica com os estreantes deve empregar uma solicitude materna, mostrar-lhes o mau e o bom caminho, ensinar-lhes a evitar os precipícios e a alcançar o alvo a que todas as inteligências se dirigem; isto para com o poeta. Para com o público, serve ela de intérprete da ideia do poeta, defensora mesmo da sua composição, a fim de animá-lo a tomar voo mais seguro. Deve ser amiga e, segundo diz Chateaubriand, empregar mais o louvor que a censura.²³⁹

Crítica que deveria se concentrar “na menção das obras, e na manifestação da impressão recebida”, acrescenta ainda Machado, cujo objetivo maior era “construir com o poeta o edifício da sua reputação, até poder um dia, pedir-lhe contas das suas lições”.²⁴⁰ De fato Guimarães Júnior apenas iniciava nas letras. E seu trabalho, para o crítico, encontraria uma forma mais apurada no livro *Corimbos*, a que voltaremos adiante. Mas a amizade que unia os autores teria pesado nessa crítica ligeira? É possível que sim: Machado não passaria tão incólume às camaradagens literárias, aos apadrinhamentos.

Seja como for, na interpretação do poema herói-cômico, “Roberto ou a dominação dos agiotas”,²⁴¹ de J. Roussado, novamente desponta como um outro crítico, conhecedor dos segredos da metrificação e da verdadeira poesia. Nessa leitura, pergunta se a obra reuniria todas as condições para ser um “verdadeiro poema cômico” e conclui pela negativa, observando que a peça não podia integrar aquela família formada pelo “Hissope”, de Antônio Diniz, e as “sátiras de Tolentino”. Para Machado, o poeta parodia com “acerto e originalidade” alguns trechos de D. Jaime, mas não vai além disso. Em nosso entendimento, faz obra descuidada, não porque deixa de lado as revisões dos versos, como fazem Varela e Pinheiro Guimarães, mas porque, na composição de seu poema, não estuda as técnicas do modelo a ser parodiado. A conclusão de Machado é que o poema herói-cômico tem pontos bem elaborados, mas não apresenta os traços característicos dessa forma:

²³⁹ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 259-260.

²⁴⁰ ASSIS. In: FARIA (Org.), 2008, p. 260.

²⁴¹ Cf. ASSIS, 2008, v. 4.

O sr. Roussado mostra ter facilidade, e algumas vezes, graça na locução; mas a designação do poema herói-cômico só poderia caber ao livro, quando todas as condições necessárias ao gênero estivessem preenchidas; no poeta cômico devem concorrer qualidades tão superiores como no poeta épico, porque ambos os gêneros se tocam, e daqui vem chamar Victor Hugo ao Dom Quixote a Ilíada cômica.²⁴²

Desse modo, seria herói-cômico apenas no nome. Para conseguir escrevê-lo, ou seja, para torná-lo à altura de participar da tradição de poemas herói-cômicos, assunto, aliás, retomado por Antonio Candido,²⁴³ o poeta deveria evitar a pressa e concentrar-se no estudo. É o que o Machado poeta procura fazer, numa ampla prática. Na tradução do “The raven”,²⁴⁴ de Poe, e no cultivo do alexandrino francês, vemos em ação esse escritor operário que, passando da teoria à prática, enriquece as letras brasileiras, ao mesmo tempo em que coloca essa literatura em comunicação com outras. A composição do poema herói-cômico, “O almada”, está no mesmo caso:

Agora direi que não é sem acanhamento que publico este livro. Do gênero dele, há principalmente duas composições célebres que me serviram de modelo, mas que são verdadeiramente inimitáveis, o Lutrin e o Hissope. Um pouco de ambição me levou, contudo, a meter mãos à obra e perseverar nela. Não foi a de competir com Dinis e Boileau; tão presunçoso não sou eu. Foi a ambição de dar às letras pátrias um primeiro ensaio neste gênero difícil. Primeiro digo, porque os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literárias.²⁴⁵

Leyla Perrone-Moisés afirma que um crítico, ao falar das obras dos outros, está pensando na sua própria escrita.²⁴⁶ No caso de Machado, ele está atento ainda à própria formação de uma literatura brasileira, pobre de obras, por ser limitada por um nacionalismo estreito. Movido por uma profunda consciência do fazer poético e também pela consciência de que a literatura precisava enriquecer-se com novas formas, Machado se coloca no centro de nosso processo de formação literária. Não apenas domina a técnica da versificação: estuda os modelos que vão servir de base para o seu texto, ele se pergunta se a obra é necessária e, só então, a inicia, entendendo que não basta apenas produzir obras. O escritor deveria observar

²⁴² ASSIS, v. 4, 2008, p. 91.

²⁴³ Cf. Antonio Candido, no *Formação da Literatura* da literatura brasileira – momentos decisivos, 2000, v. 1, p. 147-154, fala de uma depuração da forma do poema herói-cômico, num lastro poético que começa na Itália, passa pela França e chega ao Brasil com Tomás Antônio Gonzaga. A nosso ver, Machado, ao escrever o poema “O almada”, insere-se nesse trânsito de formas, integrando uma coroa universal de poemas herói-cômicos.

²⁴⁴ Mostrando, em ato, que a literatura se fazia com o consórcio de outras literaturas, Machado traduz esse poema, inserindo-o entre as poesias das *Falenas*. Cf. ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 2008.

²⁴⁵ ASSIS. Advertência. In: *Obra completa*, 2008, v. 3, p. 782.

²⁴⁶ Cf. PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, 1998, p. 11.

se a sua produção atendia a uma necessidade ou se seria apenas mais um livro a repetir temas já explorados. É percebendo isso que Machado faz restrições ao livro do já citado Inácio de Azevedo, poeta que não consegue, com sua obra, retomar e ampliar as experiências elevadas de Álvares de Azevedo. É ainda observando esse problema que o crítico chamará a atenção de vários escritores para a necessidade de se ousar e elaborar obras renovadas.

O poeta Emílio Zaluar era mais um exemplo de quem não conseguia ir além daquela poesia simplória focada na natureza. Depois de ter o seu livro *Revelações* elogiado por Machado, receberá desse mesmo crítico a censura pelo fato de não ter alcançado, com seu outro trabalho, *Peregrinação pela província de São Paulo*, a poesia renovada que ele prometera no volume anterior. Para o crítico, o que prevalece no novo livro são superficialidade e falta de vivacidade. Preocupado com a concisão, o poeta cai em outro extremo: a aridez do estilo. Falar da natureza por imagens muito amplas e entregar-se ao sentimentalismo romântico eram atitudes contrárias à boa arte, mas cortar excessivamente o sentimento, era cair num excesso de concisão que tirava a graça e vivacidade da obra. Estribando-se na sinceridade, o crítico adverte:

Pede a verdade que se diga que quando o poeta avista a natureza, dá-lhe a saudação devida, mas de cima do cavalo; não apeia para penetrar nela. Vê-se que ele tem pressa de chegar à pousada, e que antes de lá chegar tem uma estrada para examinar e uma reflexão econômica ou administrativa para fazer.²⁴⁷

O livro de Zaluar, resultado de suas viagens, revela ao crítico um autor que, por afastar-se demais da natureza, produziu uma obra em que se via apenas o funcionário público, preocupado em fotografar essa natureza sem conseguir injetar-lhe vida. O autor não alcança aquele meio termo entre a realidade e o sonho, “prazer, um tanto ilusório, mas, ainda assim, suficientes para a alma de boa têmpera”,²⁴⁸ só conseguindo dar ao leitor uma realidade fria e chapada. O problema é o absolutismo do poeta que desconhecia a importância de descrever o cenário, ora mais distante, ora mais próximo, para usarmos a metáfora do autor, “apeado do cavalo”. Merece transcrição aqui a fala de Machado:

Não quero perder de vista o viajante de modo tal que o livro me pareça um romance; nem tê-lo tão presente, que me faça crer que estou lendo uma biografia. Quero o viajante em um meio termo, desaparecendo, quando é a vez da natureza ou dos costumes, e aparecendo, quando se torna preciso apreciá-los ou explicá-los.²⁴⁹

²⁴⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1064.

²⁴⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1063.

²⁴⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p.1063.

A conclusão da apreciação de Machado, a se tirar desse trecho, é que Zaluar, no fim das contas, estaria entre aqueles autores que, embora forcejem, não conseguem ir além do simples anseio de mudança. Para além de uma simples restrição do crítico, esse fato mostra uma década de 1860 marcada por trabalhos que se limitavam a repetir os versos de poetas, como Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias, por exemplo, sem alcançar a força poética desses autores.

Mas tudo seria esse deserto de hesitação? Não haveria na nova safra de autores da década de 1860 e 1870 aqueles que já apontavam, com suas obras, novos rumos para a literatura? À medida que acompanhamos as leituras do crítico, notamos que ele tem em vista um sistema literário que, embora girando de modo problemático, apresentava autores mais conscientes do fazer literário. A poesia de Bernardo Guimarães, que abordaremos no item seguinte, é um exemplo disso.

3.2. Bernardo Guimarães, cantor da natureza

O livro do poeta mineiro não é visto como estreia, nem poderia. Escritor de maior peso, já conhecido pela qualidade dos versos de *Cantos da solidão* (1852) e por incursões na crítica literária, a edição de suas *Poesias* (1865), que reunia quatro livros de versos já publicados do poeta (*Cantos da solidão*, *Inspirações da tarde*, *Poesias diversas* e *Evocações*) e mais o inédito *Baía de Botafogo*, exigia uma análise mais atenta de Machado, muito distante daquelas suas impressões ligeiras, mais preocupadas em noticiar livros do que analisá-los. Teria o poeta evoluído desde *Cantos da solidão* até a publicação de *Poesias*? Como se constrói o seu lirismo? Como a cor local é tratada pelo poeta? Essas são algumas perguntas que estão no centro da leitura de Machado.

Na primeira parte do texto, o crítico apresenta os aspectos positivos do poeta. Ele integraria um grupo de autores que souberam retomar e fecundar a experiência de Gonçalves Dias, sem cair no clichê dos que, por não entenderem a lição do autor de “Canção do exílio”, reduzia a poesia a uma “indigesta nomenclatura”, sem produzir obra importante. Bernardo Guimarães lia e estudava as tradições, mas as fecundava, criando uma poesia de “fisionomia própria e definida”, não importa se sua musa “se enfeite de rosas” ou “se coroe de lírios”.²⁵⁰ A sua dicção é “própria”, ou seja, o poeta sabe ruminar as obras que lê, sem cair na servidão da cópia. Por isso Machado faz sobre ele a afirmação abaixo:

²⁵⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1097, *passim*.

[...] nacional, a sua musa é brasileira legítima; essa nacionalidade, porém, não se traduz por um alinhavo de nomes próprios, nem por uma descrição seca dos costumes. Desde que o gênio de Gonçalves Dias abriu aos olhos da geração moderna, uma fonte nova de inspiração de harmonia, surgiu dos recantos obscuros da literatura uma chusma de poetas, que julgaram ter entendido o mestre, desde que reduzissem a poesia a uma indigesta nomenclatura.²⁵¹

Outro ponto positivo do poeta, observado pelo crítico, seria o equilíbrio da forma. Num tempo em que os autores nacionais ainda oscilavam entre os tratados da poesia clássica e a livre expressão do pensamento, Bernardo de Guimarães se destaca, aos olhos de Machado, pelo fato de conciliar os extremos, nem caindo na amarrada versificação clássica, nem fazendo do Romantismo um “vale tudo” para as libertinagens poéticas.

É o que vemos na análise que Machado faz de *Cantos da solidão*, um dos livros reunidos em *Poesias*. Tomando como ponto de partida os versos do poema “Dedicatória”, o crítico assinala que o tom dominante dos versos é a elegia, destacando que a qualidade do poema é a correspondência entre fundo e forma. Ou seja, a palavra entra no poema para cumprir uma função definida, não para ocupar espaço apenas. Ele não se escraviza pela forma, nem cai no extremo de abandoná-la. As palavras de Machado sobre o poema “Dedicatória aos cantos da solidão” dão algumas lições centrais de sua crítica. Machado ressalta a habilidade do poeta no trato das “imagens”, que devem ser traçadas “pela harmonia e sentimentos dos versos; proporção, equilíbrio”. Quem conhece a naturalidade dos versos do poeta mineiro não duvidará da sinceridade das palavras do crítico:

Ideias, imagens e forma! Aí temos o poeta; este pode ler-se sem perigo para o gosto: tem o que a natureza inspira, e o que dá a arte, sabendo conciliá-las ambas na justa proporção. Está longe de partilhar o uso exclusivo da forma, que parece ser a nova religião, cujo dogma é arqueturar palavras, e dispensar ideias, substituir a energia do sentido pelo inchado da expressão, e transformar a arte em ofício.²⁵²

O aprofundamento do elogio prossegue adiante. Estudando o poema “Ermo”, Machado chama a atenção para duas virtudes do poeta. Primeiro, assinalando que um ponto forte do poema está no bom uso que o autor faz do verso, colocando em cada um, de modo harmonioso, apenas uma ideia, em vez de cair no excesso: “Cada verso traz uma ideia e sua disposição e harmoniosa”. Segundo, chamando a atenção para a vivacidade da natureza na poesia do poeta. Essa qualidade do crítico chamou a atenção, por exemplo, de Sílvio Romero

²⁵¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1097.

²⁵² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1097.

e de Antonio Candido. O primeiro liga esse vigor paisagista ao conhecimento que autor tinha da geografia brasileira.²⁵³ Neste caso, é o meio que determina o poeta. Já Antonio Candido, explica esse trato da natureza pela leitura que o poeta teria feito de Gonçalves Dias e Basílio da Gama²⁵⁴: um lastro literário, interno, lido pelo poeta, teria dado origem a esse modo de poetar. Machado de Assis destaca a força do poeta que consegue unir a natureza numa versificação consistente, sem ser árida ou prolixa, unindo natureza e espírito em versos primorosos. A natureza apresentada no poema é animada, não é simples colocação de palavras, nem é fria e árida, como no citado segundo livro de Emílio Zaluar. Se compararmos as análises que Machado faz dos dois poetas, concordaremos com ele que Bernardo Guimarães “avantaja-se a todos os poetas líricos atuais”.²⁵⁵ O apreço que ele tem pelo poeta pode ser visto no trecho seguinte, no qual emerge uma verdadeira teoria poética machadiana:

[...] raro instinto para compreender a natureza; nunca é tão poeta quando está diante de uma cascata, ou no seio de uma floresta. O “Ermo” é uma composição de primeira ordem; a inspiração é viva, o verso harmonioso, as imagens belas e muitas vezes originais; os versos não se sucedem como autômatos; trazem uma ideia ou exprimem um sentimento; e lendo aquelas treze páginas, tão vivamente inspiradas, o espírito se nos transporta para a floresta, respiramos o ar do deserto, ouvimos as fontes, vivemos do ermo. O autor que tem um olhar superior não vê só o corpo da floresta, os coqueiros e os jequitibás; faz mais alguma coisa, sente-lhe a alma, o elemento oculto que anima a solidão e trava com esse espírito, invisível aos olhos profanos, a doce conversa que o vulgacho não pode ouvir.²⁵⁶

Os versos bons do poeta não são autômatos, colocam-se numa sucessão harmoniosa; a natureza tem alma, ou seja, não é simples reprodução da realidade. Percebe-se aqui que, para Machado, o poeta se apresenta como uma linha de força do Romantismo, não descambiando para o nacionalismo construído apenas por palavras desanimadas. Cochilos de Homero, no entanto, não faltam. O poema “Devanear do céptico”, por exemplo, perturba essa “harmonia natural”, citada acima, por apresentar inconsistências tais, que Machado não hesita em afirmar que os “versos não marcariam a índole do poeta”. Explicando alguns problemas do livro, adverte que não fazia sentido o poeta afirmar que tinha dúvida do lugar em que Deus se encontrava, porque nos versos anteriores o próprio poeta já cantava natureza como o melhor abrigo:

Quando o poeta pergunta repetidas vezes onde está Deus, dá-me vontade de perguntar à página anterior, e enviá-lo ao ermo; não é que eu faça uma

²⁵³ Cf. ROMERO. *História da literatura*, 1980, v. 4.

²⁵⁴ Cf. CANDIDO. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, 2000, v. 2.

²⁵⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1097.

²⁵⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1098.

confusão de panteísta; mas, quem sabe pisar com tanto amor e respeito o santuário do deserto, quem tão profundamente conhece a natureza, não tem que perguntar: lá tem a fonte onde estancar a sede que devora.²⁵⁷

O problema é a coesão, a harmonia das partes da obra, o que Machado persegue de um modo incansável e colocará em prática na sua poesia. Com os poemas “Idílio” e outros, de corte satírico, entre os quais “Orgia dos duendes”, inicia-se nova fase do livro *Poesias* de Bernardo Guimarães, mas nela, segundo Machado, não estaria o melhor do poeta. No poema “Idílio”, assinala o descompasso entre o andamento e o desfecho da peça. O poeta falharia por passar abruptamente de uma cena para outra. Machado explica que, “No melhor da nossa melancolia”, quando “se nos umedecem os olhos, e o coração palpita mais apressado”, de repente surge o convite para o chá (“e vamos tomar chá”). Machado dá uma explicação irônica para o lapso do poeta:

Esse desfecho chama-nos bruscamente para a realidade; é como se nos despenhassem do alto de uma serra a um vale profundo; mas a graça está em que o poeta tem o cuidado de nos fazer um leito macio; e aquele chá, contra o qual protesta o nosso coração, está posto ali tão delicadamente, que a gente quase perdoa o poeta, e nem por isso fica-o estimando menos.²⁵⁸

Do mesmo modo, para Machado, soam abruptos ao andamento do livro os poemas satíricos, entre os quais figuram “Orgia dos duendes” e um outro, que Machado não menciona, “Elixir de pajé”. Para ele, a dicção do poeta estava no lirismo ingênuo. Machado cita “Orgia dos duendes” como o poema que perturba a marcha harmoniosa que deveriam ter as partes da obra. Vindo depois do “Idílio”, a “Orgia dos duendes” é visto por ele como uma “noite de tempestade” depois de uma “tarde de primavera”. O poema talvez agradasse “à massa geral dos leitores”, mas os “espíritos severos desejariam vê-lo excluído da coleção”²⁵⁹, ressalva que Machado completa adiante:

O autor põe a imaginação em atividade para descrever-nos uma orgia de duendes: evoca todos os vultos fantásticos, acumula as expressões de bruxaria, procura dar ao verso uma expressão apropriada, e apesar disso não consegue reproduzir a orgia prometida.²⁶⁰

A primeira grandeza do poeta está em conhecer a tessitura de voz, o que o levará a cantar no tom adequado. A “intenção cômica” não seria a verdadeira “feição poética do autor”, assinala Machado, que conclui sua análise chamando Bernardo Guimarães de volta

²⁵⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p.1097.

²⁵⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1099.

²⁵⁹ Antonio Candido, em nova leitura, valorizando o enlace dos contrários, recupera os poemas satíricos, colocando-os como pontos fortes na poesia de Bernardo Guimarães. Cf. CANDIDO, 2000, v. 2.

²⁶⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1100.

para a natureza: “[...] francamente, eu, antes queria vê-lo correndo os bosques e ouvindo as cachoeiras, do que seguindo as evoluções ridículas da moda, ou cantando as virtudes do ‘Cisne’ e do ‘Charuto’”. O que o poeta deveria fazer era: “[...] acatar as tradições das suas estreias; a musa que a mão dos entendidos corou de merecidos louros, não deve gastar a sua força e a sua inspiração em puras brincadeiras de espírito, sem representação literária de futuro”.²⁶¹ É o mesmo que dirá a vários poetas no ensaio “A nova Geração” (1879). A verdadeira altura da voz do poeta Bernardo Guimarães estaria na sua habilidade para cantar a natureza, usando cores brandas, o que Machado aponta, agora, no poema “Inspirações da tarde”:

[...] uma coleção de páginas deliciosas, escritas em boa hora de inspiração; nada há mais mimoso nesse livro – propriedade e graça de locução, melodia de verso, tudo isso aplicado a descrever aquela hora tão solene: como seja o momento do ocaso e a hora melancólica, não encontrareis aí demasiada luz nem demasiada alegria, nem alegria descabida; os versos assemelham-se aos últimos reflexos do sol dourando o céu azul e o cimo enevoadado das colinas.²⁶²

Crítico e poeta se encontram, outra vez, nessa passagem. Machado exalta nos versos do poeta o que representa uma teoria poética digna de ser seguida. De novo, o que aflora é o seu gosto pelas cores brandas, apontado por Alfredo Pujol, no seu citado *Machado de Assis* (2007) e que, de fato, constitui um dos fundamentos da crítica machadiana. Machado quer o equilíbrio, mesmo quando entram os contrários nas composições. É o que notamos na leitura que ele faz dos versos de Junqueira Freire.

3.3. Junqueira Freire, o monge cantor

Depois da publicação do ensaio “O ideal do crítico” (1865), Machado de Assis intensifica seu trabalho na crítica literária, estudando tanto livros de autores já conhecidos, como José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, quanto de novatos, entre os quais avultam os nomes de Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Junqueira Freire.

Mostrando-se um crítico mais preocupado com a poesia, a análise que Machado faz das *Inspirações do claustro*, de Junqueira Freire, é, sem dúvida, um dos primeiros exemplos em que vemos, em ato, o escritor colocar em prática aquela sua afirmação, defendida n’“O ideal do crítico”, de que o estudioso da literatura deveria se concentrar na obra. Nesse sentido, um primeiro aspecto que devemos observar no seu texto é a sua recusa em aceitar “pistas”

²⁶¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1099, *passim*.

²⁶² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1099.

biográficas deixadas pelo poeta no prefácio, evitando tomar o livro como um “testemunho” da vida do escritor:

Todas as ilusões, desesperos, ódios, amores, remorsos, contrastes, vinham contados ali, página por página. Não é palestra de sacristia, nem mexerico de locutório; é um livro profundamente sentido, uma história dolorosamente narrada em versos, muitas vezes duros, mas geralmente saídos do coração.²⁶³

Machado, se quisesse, faria desses vestígios uma primorosa biografia. Mas, leitor mais sensível ao fenômeno estético²⁶⁴, persegue outro ângulo de leitura. Em vez de aceitar passivamente as palavras do poeta, como testemunho de sua vida na clausura, como farão, por exemplo, Sílvio Romero e José Veríssimo²⁶⁵, procura discuti-las, numa análise em que, sem se fechar nos dados biográficos, traz a obra para primeiro plano, mostrando, a partir de discussões sobre unidade e originalidade, como as contradições do poeta se organizam no texto.

Já no começo do texto sobre *Inspirações do claustro*, notamos uma estratégia que se tornará recorrente na crítica de Machado: a de tomar o prefácio da obra como “porta de entrada” para discutir com o autor os pontos altos e os desacertos da obra. Junqueira Freire afirma que o “caráter diferente dos ‘Claustros’, a apologia do convento e do ‘Monge’ e a condenação da ordem monástica” poderiam levar a obra a receber da crítica “a censura de inconsequência, de contradição, de falta de unidade”. Machado parte dessa afirmação para mostrar o dado biográfico se estruturando na própria obra. As contradições da vida do poeta entravam na fatura do livro, mas de um modo tal que não lhe atrapalhavam a unidade. Aqui devemos abrir um parêntese: Machado estava ciente de que a obra destoava de todas as outras por ele estudadas até então, no que se refere ao problema da unidade. Lembremos que, no caso de Bernardo Guimarães e Antônio Feliciano de Castilho, por exemplo, o crítico havia assinalado que as desarmonias perturbavam o conjunto; e que, no caso do primeiro, alguns poemas deveriam ser eliminados, para se alcançar o equilíbrio. Não queremos dizer que, a partir desta interpretação do livro de Freire, Machado inicia um “novo” modo de leitura. O que queremos evidenciar é que o crítico está consciente a uma literatura que, embora fraca, por vezes, apresentava obras “menos previsíveis”, ou seja, que não entravam na vulgarização dominante, no lugar-comum. Desse modo, no caso de Junqueira Freire, as contradições não

²⁶³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1117.

²⁶⁴ Cf. CANDIDO. *O método crítico de Sílvio Romero*, 1988, p. 35.

²⁶⁵ Na sua ânsia de “tudo explicar”, Sílvio Romero, em sua *História da literatura brasileira* (Cf. 1980, vol. 3) busca a vida do autor na obra, passando pelo prólogo das *Inspirações do claustro*, esforçando-se por mostrar na obra o próprio homem; na mesma trilha, José Veríssimo, em *História da literatura brasileira*, (Cf. 1969), vê nas *Inspirações do Claustro* as queixas de um padre triste, que sofre por amor.

perturbavam o todo, pelo fato de elas, longe de se repelirem, combinarem-se, formando uma unidade. Daí para Machado não ter sentido a afirmação de Junqueira Freire:

[...] o poeta via objeto de censura exatamente naquilo que faz a beleza da obra; defendia-se de um contraste, que é a consciência e a unidade do livro. Sem esse duplo aspecto, o livro das Inspirações perde o encanto natural, o caráter de uma história real e sincera; deixa de ser um drama vivo. Contrário a si mesmo, cantando por inspirações opostas, aparece-nos o homem através do poeta; vê-se descer o espírito da esfera da ilusão religiosa para o terreno da realidade prática; assiste-se às peripécias daquela transformação; acredita-se na palavra do poeta, pois que ele sai, como Enéias, dentre as chamas de Tróia.²⁶⁶

Tomando como ponto de partida as seções do livro de poemas de Freire, intituladas “Claustros” e “O monge”, Machado aprofunda sua análise, discutindo algumas ressalvas feitas pelo poeta a seus próprios versos. Uma primeira questão seria a sinceridade. Para o crítico, a inspiração que guia a poesia de “Claustros” não é falsa: é, antes, a expressão de um poeta crente, que toma o convento como “o refúgio único e santo às almas sequiosas de paz, revestidas de virtude. A voz do poeta é grave, a expressão sombria, o espírito ascético”.²⁶⁷ Ele nega a filosofia e tem um único desejo: “morrer abraçado à cruz do claustro”. Os versos dos “Claustros”, desse modo, mostram “o estado sincero da alma do poeta, uma aspiração conscienciosa”. O outro poema, “O apóstolo entre as gentes”, exprimindo o estado contemplativo do poeta, completaria a unidade do livro, “que ele não viu por virtude de um despeito exagerado”.²⁶⁸

Do estado contemplativo, Machado mostra que o poeta vai a outro extremo, exemplificado pelo poema “Monge”. Trata-se, observa o crítico, do “anverso da medalha”, mas isso não representa choque, desproporção, quebra de unidade. Aqui, é importante retomarmos a apreciação que Machado faz de *Poesias* de Bernardo Guimarães, para entendermos o que ele está afirmando. Na leitura da poesia de Bernardo Guimarães, adverte que, em alguns casos, verificam-se passagens abruptas de um para outro poema. Já na análise que faz dos versos de Freire, esse problema não aparece: a passagem de um poema para outro é funcional por representar a “decepção, o arrependimento, o remorso” do poeta. O claustro deixa de ser “aquele refúgio sonhado nos primeiros tempos; é um cárcere de ferro, onde o “homem se estorce de desespero, e chora as suas ilusões perdidas”. Os dois poemas, “Claustros” e “Monge”, para Machado, mostram claramente essa oposição: de um lado, há

²⁶⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 117.

²⁶⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 117.

²⁶⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 118, *passim*.

homem que desejava o claustro “como feliz guarida”; do outro, um outro homem, já desiludido, cujo corpo e alma estão transformados. No entender de Machado, um “abismo” separa o “Monge” de “Claustros”, mas, ao mesmo tempo, liga-os “por uma sucessão natural”. A sua conclusão é de que os poemas “[...] resumem a história dos três anos de vida no convento, aonde o poeta entrou cheio de crença viva, e donde saiu extenuado e descrente, não das coisas divinas, mas das obras humanas”.²⁶⁹ Do ponto de vista da unidade, o livro estaria, portanto, justificado. No entanto, faltava ao crítico um olhar sobre a “impiedade”, da qual Freire temia ser acusado pela crítica, e a sua afirmação de que não era poeta. Lendo “O apóstolo”, Machado argumenta que não apenas a acusação de impiedade é infundada como também chama a atenção para a superioridade desse poema sobre “Claustros” e “Monge”. Para o crítico, aí o poeta “canta simplesmente a missão dos apóstolos; a história e a religião são as suas musas”, atingindo com ele um “sentimento mais universal”. Ou seja: vai além das lamúrias de padre frustrado, revela-se poeta de fato, dando um tom mais amplo a seu canto:

[...] eleva-se mais ainda que em todas as outras poesias, e acha até uma nova harmonia para os seus versos, que são os mais perfeitos do livro. Aí ele é mais poeta e menos frade; alguns de seus versos deveriam produzir estranha impressão aos solitários do mosteiro; o poeta não hesita em proclamar a unidade religiosa de todos os homens, a mesma divindade, a mesma divindade dominando em todas as regiões.²⁷⁰

Com essa afirmação, Machado deixa claro também que não há impiedade nos seus versos; essa acusação nasceria de uma leitura errada dos que se concentravam apenas numa parte do livro. O contra-argumento do crítico é que, versos adiante, o poeta afirmará a sua crença em Deus, “a superioridade do sacerdote: superioridade que ele faz nascer da constância e do infortúnio”. Daí a sua conclusão:

A sentença de impiedade que o poeta antevia, se lha deram, não teve nem efeito nem base. Combatendo o anacronismo e a ociosidade de uma instituição religiosa, Junqueira Freire não se desquitava da fé cristã. A impiedade não estava nele, estava nos outros.²⁷¹

Refutada a acusação de impiedade, o crítico se concentra na afirmação de que o desajuste de Junqueira Freire ao mosteiro estava ligado a uma frustração amorosa. Sílvia Romero dirá mais tarde, em estudo muito próximo ao de Machado, que o “caráter erótico e sensual do temperamento do poeta ainda era uma nota inexata”, não deixando de acrescentar que ele “havia tido um amor de puerícia e este amor contrariado, não sei por que

²⁶⁹ ASSIS, 2008, v.3, p. 118, *passim*.

²⁷⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1119.

²⁷¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1119, *passim*.

circunstância, nunca mais se lhe apagou do coração”.²⁷² Machado abandona esse dado biográfico, limitando-se a chamar a atenção para o poema, sem citar o título, “que tem referência a uma mulher e a um amor”, e que teria levado alguns leitores à especulação de amor contrariado, fingindo não ter a resposta, talvez por considerar que se tratasse de “palestra de sacristia”. A explicação seria um “elemento de apreciação literária e moral do homem”. E o problema, apenas posto, ficaria a cargo dos leitores:

Entraria o amor, por alguma coisa, na resolução que levou Junqueira Freire para o fundo do mosteiro? Ou, pelo contrário, precipitou ele o rompimento do monge e do claustro? A este respeito, como de tudo quanto diz respeito ao poeta, apenas podemos conjecturar; nada sabemos de sua vida, senão o que ele próprio refere no poeta.²⁷³

Por trás das perguntas, parece que ouvimos o escritor reafirmar: “Do alto desta página, só vejo a obra.” Colher miúdos da biografia do poeta não era o norte da crítica machadiana, escritor que abominava a “literatura de escândalo”, como dirá em carta a J.C. Rodrigues, que analisou o seu livro *Ressurreição*.²⁷⁴ Interessava-lhe, vem ao caso lembrar aqui, o desmaiado das cores, a correção dos versos, a justeza das imagens, a unidade, enfim, da obra. É advertido disso que encerra a apreciação do livro *Inspirações do claustro*, de Junqueira Freire, chamando a atenção para a originalidade do poeta – “que não imita ninguém” – e para as incorreções do seu verso – “às vezes incorreto, às vezes duro” –, que reforçavam as contradições vividas pelo poeta.²⁷⁵

3.4. Fagundes Varela e a forma incorreta

Em 1866, a fama de Varela já era grande no Rio de Janeiro e em São Paulo, reflexo de um percurso poético que ia se fazendo em torno dos livros *Noturnas* (1861), *O estandarte Auriverde* (1862), *Vozes da América* (1864) e *Cantos e Fantasias* (1865). A crítica acompanhava essas produções com algum interesse, ora colocando o poeta como um substituto de Álvares de Azevedo, ora apontando-o como pouco original e descuidado com a forma de seus textos, ora dando um valor excessivo à vida desregrada do poeta, que misturava

²⁷² ROMERO, 1980, v. 3, p. 1027.

²⁷³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1120.

²⁷⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p.1352.

²⁷⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1128.

poesia, o curso de direito, em São Paulo, álcool e a vida simples na fazenda dos pais em Rio Claro, no interior do estado do Rio.²⁷⁶

A esse respeito, sem querer fazer levantamento exaustivo dos leitores do poeta, é importante retomar aqui as considerações de alguns estudiosos, para compreendermos melhor a leitura que Machado de Assis faz da poesia de Fagundes Varela.

Sílvio Romero, como já era de se esperar, fará afirmações bem gerais sobre o poeta em questão: para ele, a sua obra, “aparentemente lógica, é uma das mais contraditórias que possuímos; aparentemente pessoal, é uma das mais impessoais da literatura”.²⁷⁷ José Veríssimo foi no mesmo caminho: para ele, comparado a Gonçalves Dias e Castro Alves, o poeta deixava a impressão de autor já lido.²⁷⁸ Imitação e cópia são o saldo dessas leituras e, naquele contexto de caça às influências e valorização da originalidade, esses eram atributos bastante negativos, que não passavam sem atenção da maioria dos biógrafos do poeta.

Machado de Assis, bem antes desses estudiosos, não passara indiferente ao trabalho do vate fluminense e submeteu à leitura o seu livro *Cantos e fantasias*. Na sua apreciação, no entanto, não busca as minúcias da vida do amargurado poeta, dividido entre o mau desempenho do curso de direito em São Paulo, sua vida desregrada e a pasmaceira rural da fazenda dos pais em Rio Claro. Prevenido de que Varela era poeta descuidado com a forma, o crítico concentra aí seu estudo, refletindo sobre esta questão e o problema da influência. A porta de entrada para a apreciação de *Cantos e fantasias* de Varela é o prefácio escrito por Ferreira de Menezes²⁷⁹ que, entre outras questões, aponta a influência de Byron sobre o poeta. Machado contesta:

É verdade que, durante algum tempo, a poesia de Lord Byron influiu poderosamente nas jovens fileiras da academia; mas, se o autor das *Vozes da América* aprecia, como todos nós, a musa do cantor de Child-Harold, nem por isso reproduz os caracteres do grande poeta, e damos-lhe por isso os parabéns.²⁸⁰

A nosso ver, a presença de Byron em Varela se dá, sobretudo, por via indireta, ou seja, não pelas leituras que o poeta fazia de Byron, mas sim pela leitura que ele e outros autores da

²⁷⁶ As biografias sobre o poeta são variadas: na década de cinquenta, Edgard Cavalheiro (*A vida de Fagundes Varela*) e Frederico Pessoa de Barros (*Poesia e vida de Fagundes Varela*) rebatem a velha tese de que o poeta era improvisador e incorreto. A superação dessa “revisão” do poeta, a nosso ver, encontra o ponto definitivo com Antonio Candido no livro *Formação da literatura brasileira*, que coloca Varela na transição do ultrarromantismo para a poesia social de Castro Alves, poeta que, segundo esse crítico, abre espaço para os problemas do negro, voz até então silenciada na literatura brasileira.

²⁷⁷ ROMERO, 1980, v. 4, p. 1159.

²⁷⁸ Cf. VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, 1969.

²⁷⁹ Cf. MENEZES. [Prefácio aos *Cantos e fantasias*]. In: VARELA, 1956.

²⁸⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1121.

época faziam da poesia de Álvares de Azevedo, esse, leitor por excelência do poeta inglês. Para Machado, não havia marcas evidentes do poeta inglês em Varela, pois a influência, segundo o crítico, depois de algum tempo, depura-se, e os poetas mais conscientes do fazer literário terminam encontrando uma dicção própria. Embora não encontre um “lugar” para o poeta, afirmando que ele não segue Byron, indiretamente o coloca na transição, como notará Antonio Candido, da poesia ultrarromântica para a social de Castro Alves.²⁸¹ Para Machado, a influência de Byron em Varela é atenuada, mais um simples vestígio, o que reforça a tese de influência de Álvares de Azevedo sobre o poeta fluminense.

Aproveitando o gancho criado, Machado de Assis aprofunda no problema da imitação dos modelos europeus e seus reflexos na originalidade das obras, preparando caminho para introduzir uma avaliação do poeta Álvares de Azevedo. Essa breve análise do crítico não é uma apreciação simplista da poesia de Fagundes Varela; a sua preocupação é maior: ele quer mostrar um problema central, que será retomado em outros textos seus: a imitação servil, que não alavancava a literatura. No centro de sua leitura estão algumas perguntas centrais, que balizam toda a sua crítica: as leituras de obras estrangeiras se convertiam em criações originais? Saberiam todos os poetas retomar e ruminar as tradições estrangeiras? Observando o fato de que poucas vezes os brasileiros entenderam a poesia de Byron, Machado chama a atenção para a presença de poetas que, sem discernimento artístico, só faziam cópia do pensamento do poeta inglês:

Exaltou-se-lhes a imaginação, e adoeceram, não da moléstia do cantor de D. Juan, mas de outra diversa, que não procedia, nem das disposições morais, nem das circunstâncias da vida. A consequência era natural; esse desespero do poeta inglês, a que alude o Sr. Ferreira de Menezes, não existia realmente nos seus imitadores; assim, enquanto ele operava o milagre de fazer do cepticismo um elemento poético, os seus imitadores apenas vazavam em formas elegantes um tema invariável e uniforme.²⁸²

O que incomodava o crítico no século XIX encontraria explicações no seguinte, em que novos estudiosos se debruçam sobre a recepção da literatura estrangeira no nosso meio. Luiza Lobo (1987), curiosamente, no estudo que realiza dos catálogos da Biblioteca Nacional, assinala que há poucos livros de Byron: até 1850, há no catálogo 16 títulos; após 1850, apenas 12.²⁸³ Os poucos volumes seriam diretamente proporcional ao número de leitores? É um trabalho interessante, que nos leva a pensar que Byron talvez teve maior acolhida pelos poetas, sendo deixado em segundo plano pelos leitores comuns. A diminuição da entrada de

²⁸¹ Cf. CANDIDO. Poesia e oratória em Castro Alves. In: CANDIDO, 2000, v. 2.

²⁸² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1121.

²⁸³ Cf. LOBO (Org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*, 1987, p. 16-17.

livros de Byron na citada biblioteca, a partir de 1850, notado por Luiza Lobo, nos leva a aventar a hipótese de um declínio da escola dita ultrarromântica entre os brasileiros. Cantar a natureza e o índio tornou-se, depois de nossa independência, a grande missão dos autores, que viam na descrição da terra a grandeza do país. Não faria tanto sentido, talvez, num tempo em que está em alta o verde-amarelismo, entregar-se à tristeza ultrarromântica. O movimento deu os frutos que pode e ficou nisso. E no mais, em se tratando de autores de obras mais filosóficas, bastava a citação, muito do agrado do nosso intelectual, principalmente nas universidades, que “mais vive de citações que de leituras”²⁸⁴. O Byron filosófico entrava neste caso: seria lembrado por alto.

Onédia Célia de Carvalho Barboza, no entanto, lança um outro olhar sobre a recepção do poeta Byron no Brasil, tratando da leitura que deles fizeram os poetas. O dado instigante que a pesquisadora traz se refere à desproporção entre a popularidade do Byron e a presença de obras meditadas, por ele despertadas. A limitação imposta pela educação é gritante e tem forte reflexo nesse lastro literário byroniano fraco na nossa literatura. Luiza Lobo, observou, na sua citada pesquisa na Biblioteca Nacional, que os livros mais procurados pelos leitores eram aqueles que não ofereciam grandes obstáculos a nossos estudantes, acostumados ao romance francês açucarado²⁸⁵. Essa educação limitada, na explicação de Onédia Célia Barboza, é também determinante na produção das fracas obras influenciadas por Byron. Por terem conhecimentos muito gerais do francês e do inglês, nossos autores, segundo ela, se voltariam para o que o poeta tinha de mais corriqueiro, deixando em último plano as obras “maiores”. Na sua argumentação, ela chama a atenção para dois modelos de Byron: o satírico, que ironiza as convenções românticas, e que era, segundo ela, o “modelo” menos visitado pelos autores brasileiros, e um outro, o mais acolhido aqui, que tinha o “Byron de exportação, o Byron que todas as literaturas ocidentais queriam conhecer e imitar”.²⁸⁶ A preferência pelo Byron mais simples se explicava pela facilidade que os seus textos ofereciam para o tradutor e por corresponderem ao gosto dominante, explica Barboza:

Um autor fácil de ler e traduzir, talvez não tanto devido aos seus limitados talentos linguísticos e musicais, como quer a maioria de seus críticos, mas possivelmente mais pelo fato de que a literatura que oferecia era a que melhor correspondia ao gosto do público no momento. Seus admiradores estrangeiros, e mesmo os ingleses, não estavam interessados em sutilezas de linguagem, imagens e sons. A arte de Byron para eles eram as narrativas fantásticas, as descrições de terras e costumes estranhos, os personagens

²⁸⁴ LOBO (Org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*, 1987, p. 17.

²⁸⁵ LOBO (Org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*, 1987, p. 16-17.

²⁸⁶ BARBOZA. *Byron no Brasil: traduções*, 1974, p. 19, *passim*.

fascinantes, o lirismo, às vezes melancólico e confidencial, às vezes veemente e exaltado, os arroubos retóricos.²⁸⁷

Fácil de traduzir, fácil de imitar, mas nada fácil transformar essa “facilidade” em obra de porte. A simplicidade do poeta inglês, que não descambava para o prosaico, aqui se tornava, no geral, uma exageração descabida. Transitando da crítica séria para a oblíqua, veremos Machado fustigar esse ultrarromantismo levado ao limite do clichê. Limitemo-nos a alguns contos. No “Aurora sem dia”, apresenta o personagem Luís Tinoco, poetastro que, de repente, resolve imitar Lord Byron. O problema seria que o brasileiro, além da tristeza postiça, não gostava de estudar os fundamentos da arte. Não lia com a devida atenção nem os poetas nacionais nem o inglês, contentando-se com algumas ideias, apanhadas por alto nas obras, com as quais tentava dar ares de erudição a seus discursos.²⁸⁸ Não era nem Byron nem outro poeta, mas aparentava ser e isso lhe bastava. E, quando a loucura acometia o poeta, impedindo-o de ver o limite entre a ficção e a realidade, mais doentamente byroniano ele se comportava. É também o caso de José Maria, poeta de outro conto de Machado, “A mulher pálida”, no qual o personagem José Maria morre louco, desejando encontrar a mulher mais pálida do universo:

Uns pensavam que ele se referia à morte, como a noiva mais pálida, que ia enfim desposar, outros, acreditaram que eram saudades da dama tísica, outros que de Eulália, etc... Alguns creem simplesmente que ele estava doído; e esta opinião, posto que menos romântica, é talvez a mais verdadeira. Em todo caso, foi assim que ele morreu, pedindo uma pálida, e abraçando-se à pálida morte. Pallida mors, etc.²⁸⁹

Dessas passagens, a conclusão é que a simples adoção do modelo não resolvia o problema, porque faltava aos poetas sinceridade e imaginação. É o mesmo que Machado dirá aos poetas que, ao falarem da terra, caíam no nacionalismo de vocabulário, e aos que, cegos pelo objetivismo científico, se rendiam às cores muito vivas e cruas do Realismo. Byron produzia obras de arte, já seus imitadores, faziam pastiches. Daí a explicação: “Tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres, mas que exprimiam certo estado de imaginação nocivo aos interesses da própria originalidade”.²⁹⁰

A exceção a essa regra, no Brasil, seria Álvares de Azevedo, em quem Machado nota a presença mais apurada do poeta inglês. Não cabia a Fagundes Varela, como queria Ferreira de Menezes, o cetro de poeta byroniano, e sim ao autor de “Lembrança de morrer”, poeta que

²⁸⁷ BARBOZA. *Byron no Brasil*: traduções, 1974, p. 19.

²⁸⁸ ASSIS, 2008, v. 2, p. 2003-2017.

²⁸⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 63-64.

²⁹⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1121.

avultaria entre os demais cultores do mal do século por saber retomar as referências europeias transformando-as em obra nacional. O poeta lê a obra do inglês e nela se inspirava, mas, ao compor, produzia poesia nova e autêntica. Vimos, no item 3.2, que o crítico elogia em Bernardo Guimarães a sua capacidade de retomar e fecundar a experiência de Gonçalves Dias. Em Álvares de Azevedo, para Machado, essa capacidade é muito mais acentuada, daí ele fazer a afirmação seguinte, colocando o poeta à frente dos demais ultrarromânticos:

[...] nele, porém, havia uma certa razão de consanguinidade com o poeta inglês, e uma íntima convivência com os poetas do norte da Europa. Era provável que os anos lhe trouxessem uma tal ou qual transformação, de maneira a afirmar-se mais a sua individualidade, e a desenvolver-se o seu robustíssimo talento; mas a verdade é que ele não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, e sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos.²⁹¹

Refutado o argumento de que Varela recebeu influência forte de Byron, Machado cria um contexto literário, situa o poeta, fala dos que caíram na simples cópia, elege Álvares como o principal poeta seguidor de Byron e volta a Varela para tratar, agora, da forma de seus textos.

Ferreira de Menezes justificava os erros de versificação de Varela, creditando-os à mocidade do poeta.²⁹² Machado de Assis finge se alinhar ao argumento do prefaciador, para quem os erros de versificação do poeta se deviam à espontaneidade, e afirma que Varela era, de fato, “uma vocação real, um poeta espontâneo, de verdadeira e amena inspiração”.²⁹³ No entanto, em seguida, coloca por terra o gosto do romântico pelo improvisado, a não observância às regras, defeitos que vinham colados ao nome de Varela: “Diz o autor do prefácio que os descuidos da forma são filhos de sua própria vontade e do desprezo das regras. Se assim é, o sistema é antipoético”. Consciente da importância das regras de versificação e do equilíbrio entre forma e pensamento, chama o poeta e Menezes às contas:

[...] a boa versificação é uma condição indispensável à poesia; e não podemos deixar de chamar a atenção do autor para esse ponto. Com o talento que tem, corre-lhe o dever de apurar aqueles versos, a minoria deles, onde o estudo da forma não acompanha a beleza e o viço do pensamento. Desde já lhe notamos aqui os versos alexandrinos, que realmente não são alexandrinos, pois que lhes falta a cesura dos hemistíquios.²⁹⁴

²⁹¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1122.

²⁹² MENEZES. [Prefácio aos *Cantos e fantasias*]. In: VARELA, 1956, p. 254.

²⁹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1122.

²⁹⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1122.

Não há dúvida de que o poeta, por vezes, descuidava-se da forma de seus versos, não Mas é importante não tomar a leitura de Machado ao pé da letra. Notemos que nem tudo era improvisado no poeta. Péricles Eugênio da Silva Ramos, no livro *O verso romântico* (1959), provará que a razão estava com Varela, pois que o alexandrino usado pelo poeta era o espanhol e não o francês, admirado por Machado e Antônio Feliciano de Castilho. Fazendo uma crítica ligeira, o futuro autor de *Dom Casmurro*, arguto leitor de poesia, não atentara para essa sutileza. Entretanto, se, por um lado, falhava na observação desse aspecto, por outro, acertava ao notar a falta de coesão na distribuição das seções que compõem *Cantos e Fantasias*: “Juvenília”, “Livro das sombras” e “Melodias do estio”. O que retorna, nesse ponto, é o problema da unidade da obra, para Machado, como já vimos, condição essencial na criação artística. É em atenção a isso que elogia a correspondência entre o título do livro, “Juvenília”, e o corpo do texto. Para o crítico, “[...] a primeira parte do livro, à exceção de algumas estrofes feitas em horas pouco propícias, é cheia de sentimento e suavidade; a saudade é em geral a musa de todos esses versos”.²⁹⁵ O poeta francês Lamartine seria o principal influenciador de Varela, daí a afirmação:

[...] descrição viva, imagens poéticas, uma certa ingenuidade do coração, que interessa e sensibiliza; nada de arrojados mal cabidos, nem gritos descompassados; a mocidade daqueles versos é a mocidade crente, amante, resignada, falando uma linguagem sincera, vertendo lágrimas verdadeiras.²⁹⁶

A ressalva, no entanto, vem logo a seguir. Desse modo, os poemas do “Livro das sombras” já não corresponderiam ao título, problema que se agrava, quando, segundo ele, os seus poemas eram comparados com os do livro “Juvenília”. Aqui, o contraste, diferentemente do que ele nota na leitura das *Inspirações do claustro*, de Junqueira Freire, é problemático. Machado finge ignorar o “abismo” que separa um livro do outro e afirma que a “as sombras no livro do sr. Varela são como as sombras transparentes, douradas pelo último olhar do dia, não as da noite e das tempestades”.²⁹⁷ Romero, mais tarde, em sua *História da literatura*, dirá que o poeta “não gostava da claridade em todo o seu esplendor”, mas era amante das névoas, mesmo vivendo num “país tropical, banhado de luz”.²⁹⁸ A brincadeira de Machado é mais profunda: na sua aparente indiferença, estava prevenido de que a divisão dos poemas no livro não obedecia a uma poética, daí ele afirmar não ver sentido na separação dos dois livros

²⁹⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1123.

²⁹⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1123.

²⁹⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1123.

²⁹⁸ ROMERO, 1980, v. 4, p. 1161-1162.

(“Juvenília” e “Livro das sombras”), “a não ser que, no segundo, o poeta inspira-se em assuntos diversos e variados, e não há aí a doce monotonia do primeiro”.²⁹⁹

Mas Machado, lembremos, avança, recua, rascunha, escreve, reescreve, ginga... O livro de Varela desagradava pelo tom de improvisação, pela falta de coesão entre alguns poemas, mas se impunha pela qualidade de outros. É o caso, principalmente, do “Cântico do calvário”, uma espécie de ponto de chegada do poeta. Nele, para Machado de Assis, a harmonia das partes não se mostrava problemática; os descuidos do poeta aí seriam raros e as ideias nasciam “naturalmente do assunto”, ou seja, sem encaminhamento abrupto, sem choques. Machado não falha na apreciação do poema, e uma prova disso está no fato de que o “Cântico do calvário” é hoje, para a maioria dos críticos, o mais bem-acabado trabalho de Varela. O ponto de chegada não apenas do livro *Cantos e fantasias*, mas de toda a sua poesia. A alta qualidade dessa peça é notada até mesmo por um crítico de renome como Antonio Candido:

Se há milagre poético, devemos procurá-lo nessa longa peça que, não obstante o peso das imagens acumuladas, dos desenvolvimentos e invocações, lançados sem economia, não baixa um só momento o admirável vôo lírico de uma das mais puras emoções da nossa literatura.³⁰⁰

Na conclusão de sua interpretação da poesia de Fagundes Varela, Machado retoma a tese do prefaciador Ferreira de Menezes, mas, agora, dirige-se diretamente ao poeta, como que pedindo para que ele abandone o elogio de Menezes. A observação central é a de que Varela tinha talento para produzir bons versos e, sendo, assim, deveria emendar os incorretos e não se deixar levar pela improvisação: “Emendar não prova nunca contra o talento, e prova sempre a favor da reflexão; e o tempo, cremos ter lido isto algures, só respeita aquilo que é feito com tempo; máxima salutar que os poetas nunca deviam esquecer”.³⁰¹ Escrever livremente, sem atenção às regras, poderia ser o pensamento dominante. No entanto, Machado ficava mais do lado dos que, mesmo tendo facilidade para tal, se valiam da reflexão e confiavam no tempo e no estudo para fazer progredir seus escritos. Na citada “Advertência” de Machado à primeira edição do livro *Ressurreição*, ele já chamava a atenção para isso. Na contramão da teoria da inspiração, de que a obra nascia aos jatos, sem estudo, Machado defendia que o poeta deveria disciplinar-se, estudar e não ter pressa, eis a missão do operário das letras. A “produção lenta”, explicava, constituía um “crime” para os que achavam “virtude nos hábitos das vocações sôfregas”, mas era assim que nasciam obras duradouras.

²⁹⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1123.

³⁰⁰ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 236.

³⁰¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1123.

Ter muito ou pouco talento, ser inspirado ou não, não importava para o crítico: qualquer trabalho,³⁰² mas principalmente o artístico, seria resultado da paciência, do estudo e do tempo: “[...] nunca deixaremos de exigir [...] certas condições de reflexão e de madureza, que não dispensam uma demora salutar. Ao tempo e à constância no estudo, deve-se deixar o cuidado e aperfeiçoamento das obras.”³⁰³

A originalidade era a palavra de ordem dentro do Romantismo, e recolher os traços de um escritor no outro se tornou, então, sem dúvida, uma estratégia levada ao extremo pelos estudiosos de uma obra. O livro *Iracema* de José de Alencar será visto como reprodução do *Natchez*, de Chateaubriand;³⁰⁴ a poesia de Varela seria a reprodução de Zorrilla, Quevedo e dos brasileiros Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo. Machado de Assis, como crítico, em muitas oportunidades, mostra como, em alguns casos, certos autores brasileiros sabiam retomar as experiências alheias – nacionais e estrangeiras –, convertendo-as em obras meditadas. Mas não se concentrou apenas aí: mostrou como certos procedimentos preconizados pelos românticos, como o inacabado da forma e a improvisação, poderiam limitar a obra.

Machado estuda a poesia de Fagundes Varela, mas evitando descambar para o simples biografismo. Embora trate de problemas caros à composição do poeta, como a imitação e o descuido formal, também era sabedor do lugar de seu trabalho na literatura, e não se limitou as implicações como imitou ou não imitou. Discutindo a tese da influência de Byron sobre Varela, o crítico vai chamando a atenção do leitor para a simples imitação e para o trabalho que nascia da maturação consciente das influências que se convertiam em boas obras. A poesia de Varela não teria, segundo Machado, forte influência do poeta inglês, mas haveria nele traços mais leves de Byron. O saldo da poesia de Varela, na leitura de Machado, poderia ser assim resumido: o poeta tinha inspiração, talento, imagens poéticas bem desenhadas, mas pecava pelo descuido da forma, resultante da improvisação, que ganhava força com o movimento romântico. Para produzir obra duradoura, o poeta deveria valer-se da reflexão e do estudo e fugir da improvisação, cuidados que retomará no ensaio de 1873, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, que estudaremos mais adiante neste trabalho.

Acerca do influxo de Byron sobre o poeta, Machado argumenta que não fazia sentido afirmá-lo, pois ele seria mais perceptível em Álvares de Azevedo, não porque esse poeta

³⁰² Vem ao caso o exemplo de Cândido Neves, personagem do conto “Pai contra mãe”, um marceneiro que não conseguia fazer obras grandes, porque era apressado e queria obter logo o resultado. Cf. ASSIS, 2008, v. 2.

³⁰³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1124.

³⁰⁴ Para um conhecimento mais amplo sobre a recepção crítica da obra de José de Alencar, consultar BOËCHAT (2003): *Paraísos artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*.

imitasse o inglês, mas porque, nele, as influências dissipavam-se, convertendo-se em poesia nova, marcada pela leveza das imagens, pela sinceridade e o amaneirado do tom. Em suma, o que se deve considerar nesta crítica é que Machado não vê a influência como um problema a ser evitado a todo custo. Isso não seria resolvido com o isolamento do país, tese de certo modo defendida por Sílvio Romero,³⁰⁵ pois o real problema seria a influência não apropriada, ruminada, que não se transforma em obra nova, essa a única capaz de impulsionar as letras nacionais, segundo esse crítico. É por isso que ele insistirá em separar, dos simples imitadores de Byron no Brasil, o poeta Álvares de Azevedo, que ele retomará em estudo à parte e que será assunto do tópico seguinte.

3.5. Álvares de Azevedo, leitor de Byron

A importância da poesia de Álvares de Azevedo na literatura brasileira é hoje mais do que ponto pacífico. Já não se tem dúvida de que o poeta, mesmo tendo morrido muito cedo, deixou uma obra que definitivamente o colocou entre os maiores nomes de nossas letras. No entanto, para obter esse reconhecimento, teve a sua obra submetida a constantes leituras, muitas delas, no final do século XIX e começo do XX, centradas no problema da influência, como, aliás, também se deu com Fagundes Varela, Castro Alves, José de Alencar e tantos outros.

A imagem que seguirá muito colada a Álvares de Azevedo é a do poeta cosmopolita, que procurou colocar seus versos em franco contato com outras literaturas. José Veríssimo e Sílvio Romero, por exemplo, são dois estudiosos de peso de nossa historiografia literária que se debruçaram sobre o tema da influência no poeta em questão. Veríssimo, em sua *História da literatura*, assinala que em Azevedo, em que pese a sua voracidade de leitor, as experiências das literaturas estrangeiras não estariam perfeitamente plasmadas nos seus poemas, pelo fato de o poeta ter sido um “devorador de livros, ainda na idade em que a tal apetite não pode corresponder igual capacidade de assimilação”.³⁰⁶ Por sua vez, Romero chamou também a atenção para essa voracidade do leitor-poeta, que “andou sempre a lembrar e a citar os bons escritores gregos, latinos, ingleses, italianos, alemães e franceses”, principalmente “Shakespeare, Tasso, Byron, Werner, Musset, Vítor Hugo e Sand[...]”,³⁰⁷ seus autores prediletos. “Citar” é um verbo emblemático na leitura de Romero e que dá o desenho

³⁰⁵ Cf. ROMERO. Machado de Assis. In: *História da literatura brasileira*, 1980, v. 5.

³⁰⁶ VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, 1969, p. 200.

³⁰⁷ ROMERO. *História da literatura brasileira*, 1980, v. 3, p. 949.

dominante, levado ao limite do clichê, do autor da *Lira dos vinte anos*, que, segundo outro lugar-comum, não teria tido tempo para ruminar as experiências alheias.

A existência de tantas vozes ecoando na poesia de Álvares de Azevedo já vinha sendo notada por Machado de Assis, pelo menos desde a publicação do estudo do livro *Cantos e fantasias*, de Fagundes Varela. Isso, no entanto, é mais flagrante no estudo que ele faz, também em 1866, de outro livro, *Lira dos vinte anos* (1853), de Azevedo. Nessa leitura, mais precisamente dando resposta à tese de que Byron influenciou o brasileiro, o crítico chama a atenção para o pluralismo de autores na obra do poeta:

O poeta fazia uma frequente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de uma dezena de versos. Amava Shakespeare, e daí vem que nunca lhe perdoou a tosquia que lhe fez Dulcis. Em torno desses dois, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com que Azevedo tinha mais de um ponto de contato. De cada um desses caíram reflexos e raios na obra de Azevedo.³⁰⁸

Retomando a discussão iniciada na apreciação de *Cantos e Fantasias*, Machado engrossa o número dos autores admirados pelo poeta, advertindo que a “predileção literária” não se traduzia num “limite literário”. Álvares de Azevedo teria trazido para as nossas letras o “amargor irônico de Byron, a melancolia de Shelley e Spronceda, e o pessimismo imaginativo de Leopardi”.³⁰⁹ Machado admitia as influências, mas deslocava o centro da leitura, explicando que o poeta cosmopolita, num processo de ruminação consciente, sabia aproveitar as experiências estrangeiras fazendo delas uma poesia própria. E é isso que ele deixa claro, voltando a demarcar a distância de Álvares de Azevedo, “verdadeira sensibilidade”, de seus seguidores:

A melancolia de Azevedo era sincera [...] Os belos versos que deixou impressionam profundamente; “Virgem morta”, “À minha mãe”, “Saudades”, são completas nesse gênero. Qualquer que fosse a situação daquele espírito, não há dúvida nenhuma que a expressão desses versos é sincera e real. O pressentimento da morte, que Azevedo exprimiu em uma poesia extremamente popularizada, aparecia de quando em quando em todos os seus cantos, como um eco interior, menos um desejo que uma profecia. Que poesia e que sentimento nessas melancólicas estrofes!³¹⁰

Antonio Candido é mais rigoroso com o poeta, mas não vai ao extremo de silenciar a sua obra. Na sua *Formação da literatura brasileira*, afirma que, dos “poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente: ou nos apegamos à sua

³⁰⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1160

³⁰⁹ CARVALHO. *Pequena História da literatura brasileira*, 1929, p. 250.

³¹⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1160.

obra passando por sobre os defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana”³¹¹. Nas suas palavras de Candido, no estudo da poesia de Álvares de Azevedo é preciso não ser extremamente rigoroso para não aniquilar a beleza que ela trazia, mesmo que de mistura com desacertos. É o que Machado soube fazer para extrair alguma coisa, não apenas da poesia de Álvares de Azevedo, mas também das de outros autores. Vem desse olhar atento a certeza de que o poeta era uma vocação fecunda, que se colocava à frente de sua geração, sendo o seu byronismo marcado pela individualidade e sinceridade, ao passo que o de seus muitos seguidores nacionais não foi além da simples repetição.

Mas o ganho do poeta não estava apenas aí. Para Machado, a nota dominante de sua poesia era o byronismo sincero, mas também havia outros tons na sua canção, como a poesia humorística e a prosa. No que se refere ao seu humorismo, o crítico observa que a “viveza, a originalidade e o chiste, o *humour* dos versos desse gênero são notáveis”. Se na prosa Azevedo não tivera tempo de aprimorar-se, sendo aí “frequentemente difuso e confuso”, sem qualidades como “a concisão e precisão”; se aí a “ideia lutava com a pena e a erudição dominava a reflexão”,³¹² na poesia, mostrava-se outro para o crítico, nela se destacaria pela originalidade nascida da capacidade de retomar e reprocessar as experiências das tradições literárias de outros países. Esse anseio de renovação do poeta apareceria até mesmo na sua ideia de criar um teatro que, rompendo as fronteiras do nacionalismo estreito, pudesse se alimentar de outras fontes, que não a dos dramalhões franceses:

Diz-nos que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderón e Eurípedes, como necessária reforma do gosto da arte. Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão de seu talento.³¹³

Que muito desse grandioso projeto ficou no sonho, não há dúvida. O clichê que nos acena, depois desse trecho, é o de que Azevedo não teria tido tempo de atingir degrau mais elevado na poesia. Isso se diz com relação a tantos autores. Mas Nelson Werneck Sodré foge a essa regra e traz um dado novo: o de que o principal do autor da “Noite da taverna” é o seu lirismo: segundo ele, o poeta “Debateu-se” entre o lirismo das cousas puras e suaves e a violência sensual e pagã de algumas produções”. Mas o que há de mais elevado na sua volumosa produção está no seu lirismo feito de uma ruminação inteligente das influências estrangeiras. Para Werneck, nas suas

³¹¹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 159.

³¹² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1161.

³¹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1161.

poesias líricas, [...] há verdadeira emoção, ao contrário das de outros, decalques desbragados da poesia que vinha se infiltrando da Europa à nossa terra, feitas por autores não souberam infundir coisa alguma de pessoal naquilo que produziram.³¹⁴

No trecho, ouvimos ecoarem as palavras de Machado. Para ele, o poeta se colocava à frente dos principais byronianos nacionais, pelo fato de ter, na sua poesia, unido originalidade, invenção, domínio técnico, proporção das imagens e diálogo com outras literaturas, qualidades que o guindavam a um grupo de poetas que serve de ponto de partida para os demais. Machado não se prende na enumeração das influências, mas sim em mostrar como elas são assimiladas. A imitação do poeta inglês, o apego ao estilo ultrarromântico, um problema para muitos de nossos românticos, não limitavam o brasileiro, que vai além dos modismos dominantes produzindo versos consistentes. É o que está no centro da leitura que Machado faz da poesia de Castro Alves, poeta marcadamente influenciado por Victor Hugo.

3.6. Castro Alves, discípulo de Hugo

Em um tempo em que as letras, no Brasil, já se mostravam saturadas do indianismo e dos exageros do ultrarromantismo, Castro Alves é o principal nome que, do final da década de 1860 em diante, influenciado pelo escritor francês Victor Hugo, começará a escrever uma poesia menos idealizada. Em vez da mulher virgem e incorpórea, a sensual; em vez do índio como principal tema, o negro, diretamente ligado ao problema da escravidão.

Essa poesia não passou despercebida de importantes críticos da literatura. No século XIX e começo do XX, foi objeto de estudo de historiadores como José Veríssimo, Sílvio Romero, Ronald de Carvalho, e, posteriormente, será retomada por estudiosos da literatura, como Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, e Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*, livro por ele organizado e dirigido.

Na década de 1860, na estreia de Castro Alves nas letras, a principal leitura de sua poesia é a carta pública em que Machado de Assis, atendendo a pedido de José de Alencar também feito por carta pública, apresentava o poeta à sociedade carioca, tomando como fulcro a peça “Gonzaga”. Os padrinhos estavam mais que credenciados para tal apresentação. Alencar já trazia na bagagem os livros *O guarani* e *Iracema*, e Machado de Assis era nome já também respeitado por ter escrito “Ideias sobre o teatro” e “O ideal do crítico” (crítica) e também as poesias de *Crisálidas*, que provocaram algum barulho na imprensa.³¹⁵ Quais

³¹⁴ WERNECK. *História da literatura brasileira*, 1940, p. 136.

³¹⁵ Cf. MACHADO (Org.). *Machado de Assis: roteiro da consagração*, 2003.

foram, então, as estratégias que Machado utilizou para apresentar o poeta? Que problemas da crítica literária emergem de seu texto?

Em sua carta, Alencar destaca os méritos e os senões da obra do poeta e, ao mesmo tempo, revela as razões que levam um escritor a ser recomendado por outro. A primeira, é de ordem geral: a sociedade carioca, por si mesma, não era capaz de reconhecer os verdadeiros talentos; a outra razão era que, Machado, na crítica, era o principal nome capaz de fazer esse trabalho de modo consciente. Aqui, merece transcrição um trecho do elogio que Alencar faz a Machado e que ficou bastante conhecido:

O Sr. foi o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria. – Do senhor, pois, do primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária, que se revelou com tanto vigor. – Seja o Virgílio do jovem Dante, conduza-o pelos ínvios caminhos por onde se vai à decepção, à indiferença e finalmente à glória, que são os três círculos máximos da divina comédia do talento.³¹⁶

Alencar não tinha dúvida de que o padrinho era do melhor quilate e podia abrir portas, tampouco os autores que procuravam Machado para prefaciador de seus livros. Lúcio de Mendonça, autor das *Névoas matutinas*, sabia disso, e o mesmo vale para Raimundo Correia (*Sinfonias*), Enéias Galvão (*Miragens*) e outros, que tomaram as cartas de Machado como prefácios para seus livros. Mas, em nenhum desses exemplos citados, podemos supor que Machado de Assis limita-se a considerações gerais; pelo contrário: ele empreende leituras detidas dessas obras, evitando cair no aplauso fácil. No caso de Castro Alves, não foi diferente. Saltando a biografia do poeta e a bela descrição que Alencar apresenta da floresta da Tijuca, Machado parte para a obra, discutindo, logo, os pontos elevados e as lacunas da poesia de Castro Alves.

O seu primeiro cuidado é o de preparar terreno para a sua crítica. E nesse sentido a abertura de sua carta tem um papel central no encaminhamento discursivo por ele pretendido. Na sua introdução, mostra-se advertido de problemas como a prática da cópia, o amor desenfreado dos autores por seus próprios livros e o despreparo de muitos deles no que se refere à forma e composição dos textos.

³¹⁶ ALENCAR. “Carta sobre Castro Alves a Machado de Assis”. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 111-115.

Essa apresentação geral era importante por algumas razões, que convém assinalar: primeiro, porque Castro Alves era já nome de alguma projeção no Nordeste³¹⁷ e, depois, porque o poeta vinha recomendado por um escritor de vulto, sem dúvida o principal nome da prosa romântica naquele momento.

Era preciso precaver-se. Machado, quando escreveu a Alencar, ainda não tinha experimentado o ódio de detratores como Sílvio Romero, nem a fúria defensores do livro *O primo Basílio*, de Eça de Queirós: essas eram ainda páginas futuras. No entanto, já estava alerta ao fato de que a crítica séria e competente, tal como defendia no “Ideal do crítico” (1865), tinha de vencer dois problemas centrais: o orgulho próprio dos autores, que não aceitavam crítica, e o vício da imitação que acometia muitos deles. Por isso, temendo uma recepção desfavorável à sua leitura da peça “Gonzaga” de Castro Alves, deixa claro a José de Alencar os riscos que corre a crítica marcada pela sinceridade e imparcialidade. A crítica séria, justa, é vista como trabalho de invejoso e perde-se no turbilhão das leituras ligeiras, marcadas pelo ódio e a camaradagem. Machado apresenta uma justificativa para esse quadro:

[...] Compreende V. Exa. que, onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz de nossos filhos as mais belas crianças do mundo. Não raro se originam ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência [...].³¹⁸

Outro limite imposto à crítica séria, era a imitação. Esse velho problema assinalado por Machado em ensaios como “Ideias sobre o teatro – Conservatório Dramático”, “Propósito” e “O ideal do crítico”, e que estará no centro do ensaio “A nova geração”, é uma das linhas de força da leitura que faz da peça de “Gonzaga”. No começo do ensaio, chama a atenção para o que aprofundará adiante. A cópia, apontada como sendo o grande mal da literatura, é de difícil superação, porque vem de fora para dentro:

Como impedi-lo se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento, sem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. Nem os esforços dos que, como V. Exa., sabem exprimir sentimentos e ideias na língua que nos legaram os mestres clássicos, nem esses puderam por um dique à torrente invasora.³¹⁹

A crítica é uma ferramenta útil, mas perde força ante a incompreensão dos autores e da sua incapacidade para lidar com as influências. Na passagem, o que notamos é, sem dúvida,

³¹⁷ Segundo Romero, Castro Alves era poeta já conhecido na Bahia e em Recife e tinha na bagagem, não apenas o drama “Gonzaga”, mas também, entre outras, as poesias “Mocidade e morte”, “Ao dois de julho”, “O livro e a América” e todo ou quase todo o poema – “A cachoeira de Paulo Afonso”. Cf. ROMERO 1980, v. 4, p. 1288.

³¹⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1172.

³¹⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1171.

um crítico já bastante consciente de que era impossível exercer uma crítica séria no país. Seja como for, ele faz uma leitura da peça de Castro Alves segundo o que ele considerava como crítica elevada. Como o poeta, num cenário literário marcado pela falta de originalidade e descuido com as leis poéticas, conduz a sua escrita? Essa é a pergunta que orienta a escrita de Machado, e a partir da qual ele retoma os “fios” aparentemente perdidos na introdução do texto.

O problema da imitação aparece logo no começo da leitura de Machado. Para o crítico, Castro Alves seria um poeta à frente dos demais pelo fato de não ser um simples plagiador dos modismos que vinham de fora. Se Álvares de Azevedo era uma voz singular, na contramão dos meros imitadores de Byron; o poeta baiano, por sua vez, se destacaria por não ser apenas um reproduzidor das ideias de Victor Hugo, autor que vinha sendo tomado por modelo por vários escritores nacionais. Na década de sessenta, o byronismo vinha cedendo lugar para a poesia social do poeta francês, que, de certo modo, se apresenta como resposta ao sentimentalismo levado às últimas consequências na década anterior.³²⁰ No meio da versalhada da geração seguidora de Hugo, Castro Alves seria o principal nome. Machado não tinha dúvida disso, daí a sua afirmação:

Achei um poeta original. O mal de nossa poesia contemporânea é ser copista – no dizer nas ideias e nas imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Victor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-a a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*.³²¹

Dois modelos afloram no trecho e assinalam uma transição literária considerável: Castro Alves não bebia na fonte de Byron, nem na de Chateaubriand. Hugo era a referência para o poeta baiano, que saberia extrair dela o que havia de elevado, sem se escravizar ao “modelo”. Mas até que ponto? Avanço, na crítica machadiana, também pressupõe recuo, afinal, como já sabemos, o nosso crítico-capoeirista não tem uma posição fixa. Desse modo, depois do elogio, logo vem a ressalva, em que se nota que nem tudo seria irrepreensível no poeta. Machado vai deixando claro na sua escrita um problema central nas obras dos brasileiros: a crença cega de que a literatura seria feita com a simples substituição de um modelo literário por outro. Vários poetas tomaram a poesia de Byron como fulcro, vimos atrás, mas, ao escreverem, em poucos casos conseguiram ir além da exageração do pensamento do poeta inglês. No caso de muitos que seguiam Victor Hugo não se daria diferente. Na ânsia de copiar, a maioria dos autores muitas vezes fica apenas na deformação

³²⁰ Cf. VERÍSSIMO, 1969.

³²¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1173.

do que o poeta francês escreveu. E o resultado é a troca de um exagero por outro. Machado percebe isso nos versos do autor baiano e, lembrando a propósito de dois poetas opostos, explica: Chateaubriand é brando, usa cores leves; Hugo, mestre de Castro Alves, carrega nos traços. O discípulo segue o mestre: “Não lhe aprazem certamente as tintas brandas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode”.³²² Adiante, ainda trabalhando com os opostos, prossegue mostrando que em Castro Alves a “pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, a espontaneidade, o ímpeto”, a “forma” e o “estro” geralmente andam unidos, diferentemente do que se via nos poetas “menores”. O poeta baiano “veste as suas ideias com roupas finas e trabalhadas”, mas estas “tantas belezas”³²³ não ficariam comprometidas com a presença de partes desarmônicas com o todo?

Novas ressalvas não tardam. Machado finge não se importar com os “erros” do poeta – exagero das imagens e o tom grandiloquente dos versos –, mas é apenas mais uma ginga do crítico, que retoma o problema, logo adiante, afirmando que o “poeta explica o dramaturgo”.³²⁴ Castro Alves pecaria pelo excesso, pela retórica. Aliás, esse problema do poeta foi assinalado por vários críticos. Para José Veríssimo, por exemplo, a popularidade de Castro Alves se devia ao fato dos admiradores do poeta se deleitarem com seu exagero, que encobririam “imperfeições evidentes da sua obra” e “disfarçava-lhe as incorreções de pensamento e expressão”.³²⁵ Já Sílvio Romero, que analisou um conjunto maior da poesia de Castro Alves, atribuiu ao meio o tom declamatório. Vivendo num país meridional, em que os habitantes são “exagerados e propensos à retórica – gostando das imagens fortes, dos rendilhados das frases, do farfalhar das palavras, de toda exterioridade bulhenta enfim”, era natural, segundo ele, que o poeta se entregasse ao exagero. No entanto, para o historiador, o que se destacava no tom grandiloquente da poesia de Castro Alves é a sua preocupação com a escravidão, agora transformada em matéria de poesia, o que ainda não tinha sido feito por poetas como Fagundes Varela, Casimiro de Abreu e Bernardo Guimarães.³²⁶ Para o crítico sergipano, o poeta evoluiria, deixando de lado as “suas preocupações particulares e seus amores”, para se dedicar a “certas ideias e problemas que se agitam na vida política e social da nação”,³²⁷ daí a sua decisão, a nosso ver acertada, de colocá-lo como um ponto de chegada

³²² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1173.

³²³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1173.

³²⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1173.

³²⁵ VERÍSSIMO, 1969, p. 149.

³²⁶ ROMERO, 1980, v. 4, p. 1297-1298.

³²⁷ ROMERO, 1980, v. 4, p. 1292.

e de partida no que se refere ao tema da escravidão: “[...] antes e depois dele, entre nós e no estrangeiro, alguns tomaram como assunto de seus cantares o tema da escravidão. Mas Castro Alves tem entre todos uma nota especial”.³²⁸

Antonio Candido, que retoma e ruma as experiências de vários historiadores, busca outro ângulo. Concentrando-se na poesia social de Castro Alves, observa que, enquanto poetas como Junqueira Freire e Álvares de Azevedo, tomam a “desarmonia como resultante do drama íntimo”, o poeta baiano a “vê como resultante das lutas externas: do homem contra a sociedade, do oprimido contra o opressor – outra maneira de sentir o conflito, caro aos românticos, entre o bem e o mal”.³²⁹ O ponto alto de sua poesia não seria, segundo o crítico, a musicalidade como a de Varela e a de Álvares de Azevedo, mas a retórica; seus versos mostram “a incontinência verbal, tão brasileira, expressa pela floração de oradores que constituem a intelectual mediana do povo”, que, em Castro Alves, ainda segundo Candido, encontrará refinamento.³³⁰ Se Machado de Assis tivesse apreciado o poeta, com base nos poemas de sua maturidade, talvez se antecipasse à explicação de Antonio Candido para o sucesso da poesia do “cantor dos escravos”, sucesso que nascia justo de supostos problemas como o exagero no uso das hipérboles, rimas forçadas, o abuso de opostos e superposição de imagens sobre o tema. A “excelência” do poeta viria “em boa parte, precisamente do fato de ser orador em verso”, segue explicando Candido:

O pescoço da retórica, torcido pelo menos na intenção pelos simbolistas, é, no Brasil, mais tenaz do que se poderia pensar. Essa tenacidade resulta da sua profunda eficácia literária; da correspondência a um desejo arraigado de compreensão pelo transporte entusiasmado. E quando a poesia assume compromissos com a vida, inserindo-a deliberadamente no tempo histórico e social, a eloquência aparece como força realmente poética.³³¹

Torcer o “pescoço tenaz da retórica” era o que Machado procurava fazer na sua produção ficcional e na crítica. Escritor das meias cores, de estilo conciso, das meias palavras, ninguém tem dúvida de que a economia é o ponto forte de sua pena, sempre contrária ao excesso. É ciente da vantagem da concisão sobre o excesso, que o vemos, ainda mais uma vez, estudando a poesia de Castro Alves. Contrário ao rendilhado das frases do poeta, o crítico não lhe poupa a superposição de imagens e, em mais uma negaça, elogiando um defeito – a “qualidade”, que estaria na abundância de metáforas “que encham o período”–, chama a atenção para um problema, notado pelo próprio José de Alencar, que creditava à pouca idade

³²⁸ ROMERO, 1980, v. 4, p. 1291.

³²⁹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 241.

³³⁰ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 243.

³³¹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 246.

do poeta a “prodigalidade soberba de sua imaginação”.³³² O aglomerado de imagens era um defeito, que deveria ser resolvido com o corte dos excessos.

O poeta agrada ao crítico onde deixa de lado o tom bombástico e revela a sua capacidade artística para resolver certos impasses da criação literária. Na visão de Machado, a passagem de um fato histórico para a literatura não trabalho é fácil. Havia sempre aquele perigo, assinalado por Aristóteles, de apenas escrever em versos um acontecimento histórico. Atento a isso, Machado elogia a capacidade do poeta de conseguir transpor para o teatro, com eficiência, uma “cena da tragédia política dos inconfidentes”, tratando “a história e a arte por modo que, nem aquela o pode acusar de infiel, nem esta de copista”.³³³ Em outro caso, não poupa aplauso à concisão do poeta que, embora criando os personagens a partir de um tema que dava largas à exageração (a Inconfidência Mineira), soube se conter sem cair no sentimentalismo rotineiro. Aqui, o poeta agradaria ao crítico, uma vez que, numa clara prova de consciência do emprego da medida exata, só usaria a

[...] exageração artística, necessária ao teatro, onde os caracteres precisam de relevo, onde é mister concentrar em pequeno espaço, todos os traços de uma individualidade, todos os caracteres de uma época ou de um acontecimento.³³⁴

Respeitar o contexto histórico em que a história se deu, o momento literário vivido pelos autores são alguns dos fundamentos, que auxiliariam os criadores literários na feitura de obras verossímeis. A deformação do real tem limites, daí ele falar de exageração artística, no que não se pode ver uma porta aberta para os exageros que representassem ausência completa de leis. Castro Alves, no trecho elogiado, não extrapola os limites temporais. Os seus personagens, criados a partir do acontecimento histórico da Inconfidência Mineira, não rompem drasticamente com o tempo do movimento. E o ganho foi bem notado por Machado, porque a época da Conjuração Mineira era de presença de um classicismo atenuado, e não faria sentido o poeta pintar os personagens com as cores excessivas do Romantismo, por atender a um capricho de escola.

A “exageração artística”, que podemos chamar de leve transfiguração do real, para ele estava no centro de toda obra de arte, cuja missão elevada é falar às pessoas, unindo-as ou consolando-as. Isso talvez explique a insistência de Machado em criticar os excessos, venham eles do ultrarromantismo, do condoreirismo ou de qualquer outro “ismo”. Aproximar os homens, eis a grande missão da obra de arte, que ele defende e procurou deixar evidente em

³³² ALENCAR. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 113.

³³³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1173.

³³⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1174-1175.

vários de seus textos críticos. Não é no muito gritar que os homens serão ouvidos. Não é no excesso de colorido que reside o valor de uma tela. Castro Alves, podemos ler por trás das palavras de Machado, agradava onde não se deixava seduzir pelo brilho e o som das palavras. Aí o sussurrar da poesia se ausentava e só ficavam os brados do tribuno, entrava o artifício e morriam a sinceridade e a naturalidade, fugia a poesia e dominava a pura técnica. As ressalvas feitas a Castro Alves, no entanto, são postas em termos mais precisos num trecho da interpretação que ele faz do livro *Aerólites*,³³⁵ do poeta Dias de Oliveira:

Não é a sonoridade do vocábulo que o deslumbra; o autor prefere a expressão sincera e simples dos sentimentos que o agitam, sem todavia excluir a opulência da forma, e com isso merece já todos os nossos aplausos. A poesia, com efeito, para ter condições de existência, precisa não cingir-se unicamente dos labores engenhosos dos versos, ao estudo exclusivo das fórmulas estabelecidas; é preciso mais, é preciso que o poeta tenha uma alma, isto é, que seja homem, se quiser falar aos outros homens.³³⁶

A sonoridade dos versos, a sua riqueza, nada será, se eles não conseguirem falar aos homens. Com esta visada, coloca por terra a ideia da arte pela arte e chama o poeta para ser homem de seu tempo. Evitar o extremo é o conselho de Machado: no caso do “Poeta dos escravos”, a saída não estava toda em Chateaubriand, nem em Victor Hugo, mas no consórcio do que cada autor trazia de novo para formar um pecúlio literário.

Poucos se lembrarão dos versos do poeta Dias de Oliveira. Nem mesmo os livros didáticos conseguiram guardar alguma lembrança dos versos de Emílio Zaluar e de outros menores da nossa literatura. Mas quem acompanhar várias das obras lidas por Machado, tendo o cuidado de comparar obra e crítica, verá que ele, tratando de autores menores ou maiores, não deixou de instruir, recusando regras absolutas e valorizando a arte. Tal é o que seguimos vendo adiante.

3.7. Miguel Lisboa: questões de verso

Não era recomendável buscar um modelo estranho à literatura nacional e adotá-lo, seria preciso, antes, aclimatá-lo. Machado pensava assim ao tratar de formas como as do verso alexandrino, do *triolet*, do poema herói-cômico, etc. Arte é recriação. É o que Machado discute numa apreciação que faz do livro de Miguel Maria Lisboa, passando por um assunto que muito o interessava: a versificação. A ideia central que permeia esse estudo é o problema

³³⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1161.

³³⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1162.

da originalidade e o da imitação, que estava no centro das discussões sobre a autonomia literária brasileira.

No estudo do livro *Romances históricos* (1866), do citado Miguel Lisboa, Machado se revela de novo um grande leitor de poesia e poeta inteirado de que o verso, rimado ou não, seria sempre um árduo problema para os que buscavam a arte. A tese esposada pelo escritor em questão, no prefácio do livro citado, era a de que o verso consoante é mais fácil do que o assoante. Para Lisboa, seria mais fácil agradar com o verso assoante do que com o consoante:³³⁷

No verso consoante, além de outras fontes de beleza, existe a harmonia da rima, que sendo muito pronunciada – sendo uma parte importante do esforço poético – tem faculdade de deleitar por si só. Ao assoante falta este elemento de deleite; e é preciso que o poeta dependa exclusivamente de seus conceitos, dicção, estilo e outras qualidades que seguramente formam as principais qualificações do verdadeiro discípulo de Apolo. É certo que com materiais mais abundantes mais facilmente se embeleza o edifício.³³⁸

Começando sua análise pelo prefácio do autor, Machado concorda que o assoante, apesar de estranho à língua portuguesa, podia ser “empregado algumas vezes como estudo de forma”. No entanto, adverte que o problema é a inflexibilidade da regra, uma vez que tanto um quanto o outro apresentam dificuldade de construção. A ausência de rima poderia impor ao poeta “a obrigação de uma forma extremamente cuidada para a boa harmonia do verso; e nesse caso, o assoante teria de ceder o passo para o verso puramente solto”,³³⁹ mas acrescenta que o verso rimado também era complexo:

[...] o emprego simétrico do vocábulo consoante, sem forçar o pensamento, sem comprometer a harmonia, sem violar a sintaxe, é um trabalho de grande valor e exige tanta arte e quanta inspiração. A rima, a bem dizer, é uma peia; aos ouvidos incultos e pouco exigentes basta a identidade, mas um poeta consciencioso tem sempre em conta que essa condição não é suficiente.³⁴⁰

Em ambos os casos, o poeta teria que lutar para conseguir um verso apurado, natural, que correspondesse à imagem almejada. Com rima ou sem rima, a versificação não era fácil. Daí a conclusão certa de Machado:

A rima, sendo de si um elemento de harmonia, exige um emprego discreto, cria também dificuldades porque é preciso que a locução consoante

³³⁷ Para melhor conhecimento desse tema e de outros relativos à versificação, cf. CHOCIAY. *A teoria do verso*; PASSOS (1974); BILAC (1944) *Tratado de versificação* e CASTILHO (1874). *Tratado de versificação portuguesa*.

³³⁸ LISBOA. Advertência. In: _____. *Romances históricos*, 1866, p. 8.

³³⁹ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, 2013, p. 279.

³⁴⁰ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 279.

intervenha naturalmente no verso, correspondendo à ideia, sem parecer que só a necessidade o trouxe.³⁴¹

O trecho antecipa-se ao que dirá Drummond: pode-se achar a rima, sem que isso solucione o problema poético do texto.³⁴² Ter ou não ter rima não seria a questão, mas, uma vez que ela estivesse presente, não poderia estar ali apenas para ocupar lugar: tinha que cumprir uma função. No conhecido soneto “Círculo vicioso”,³⁴³ da autoria de Machado, vemos como a articulação de todas as partes do poema remetem ao “círculo”. Nada sobra, tudo se comunica num conjunto conciso e concorre para a ideia dominante, com uma originalidade tal, que outro poeta, Ronald de Carvalho, fez a seguinte afirmação sobre o poema:

Em primeiro lugar, uniu todas as estrofes por sábios enjambements, que, muito longe de prejudicar a linha do poema, deram-lhe movimento e graça, fazendo com que o espírito girasse em torno do “círculo vicioso”. Deu liberdade aos ritmos, combinando-os admiravelmente, e tirando dos alexandrinos o artifício dos hemistíquios e das cesuras forçadas. Repetiu os dois grupos de rimas até o último verso, sem resvalar na monotonia.³⁴⁴

A autoridade de Machado estava mais do que provada. Ele não apenas dizia o que devia ser feito: sabia fazer e de modo eficiente. Ciência e consciência deveriam orientar o artista da palavra, mas não bastava apenas conhecer os recursos técnicos. Era preciso invenção ao empregá-lo. Uma outra prova disso nos é dada pelo escritor em uma crônica de 1865. Comentando a respeito da discussão de um acordo de paz relativo à Guerra do Paraguai, assunto cujo tom, na imprensa, ora se elevava, ora abaixava, aproveita para mostrar que o mesmo efeito era percebido nos belos versos do poema *Lesdjins*³⁴⁵, de Victor Hugo:

Apostamos que os leitores, não só se estão recordando do assunto da poesia, como até da forma métrica, que varia conforme se aproximam os *djins e cresce, desde o verso de duas sílabas*, “murs, ville/Et port”, até o verso de dez sílabas, indo depois decrescer, decrescer, até chegar à última estrofe.³⁴⁶

Na leitura de *Romances históricos*, do citado Lisboa, o crítico se mostra igualmente observador de detalhes poéticos. Reconhece que o poeta merecia aplausos por várias razões: porque procurava enriquecer a literatura com novas formas, bandeira que o próprio Machado hasteará no ensaio “Instinto de nacionalidade”, por ter “discreta simplicidade, locução pura, belas imagens, e essa boa economia de narração, que consiste em não amortecer o interesse

³⁴¹ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 279.

³⁴² DRUMMOND. “Poema das sete faces”. In: _____. *Alguma poesia*, 2013.

³⁴³ ASSIS. *Ocidentais*. In: *Obra completa*, 2008, v. 3, p. 565.

³⁴⁴ CARVALHO. *Pequena história da literatura brasileira*, 1928, p. 323.

³⁴⁵ O poema em questão integra o livro “As orientais”, de Victor Hugo, em cujo prefácio o escritor defende a arte pela arte e uma poesia inútil. Cf. HUGO. *Oevres poétiques. Anthologie*, 2002.

³⁴⁶ ASSIS, 2008, v. 4, p. 271-272.

nem fatigar o espírito”, e por ser o livro “obra de meditação, escrita, não segundo os caprichos da pena, mas ao influxo de certas condições poéticas, e de algumas teorias próprias”.³⁴⁷ A ressalva, porém, diz respeito a seu absolutismo no emprego da sinalefa:

Lisboa entende que deve operar a sinalefa das vogais em todos os casos, mesmo quando eles concorrem no centro de um vocábulo. Que isso possa convir algumas vezes à harmonia da versificação, é coisa que não pretendemos contestar, e mais de um exemplo protestaria se o fizéssemos.³⁴⁸

Aqui, antes de avançarmos na leitura, devemos fazer um parêntese para explicar essa particularidade. A sinalefa, assim como a sinérese, é recurso usado para se alcançar a metrificação pretendida. A sinérese, podemos ler no *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimarães passos, “absorve duas vogais dentro de uma só; e a sinalefa contrai duas sílabas em uma, na passagem de uma para outra”. Ainda segundo esses autores, Castilho não dava tanta importância a essas regras que se referiam ao “antigo poetas português; no Brasil, porém, é isto muito observado”.³⁴⁹ O tratado de versificação de Bilac e Guimarães Passos ainda não estava publicado no ano em que Machado escreve sobre o livro de Lisboa. No entanto, o de Castilho já exercia alguma influência no nosso meio, principalmente em Machado, sendo muito provável que ele se fundamentasse nesse tratado para ler vários dos livros de poesias da época. Pertencendo ou não a épocas diferentes, o fato é que todos esses tratadistas do verso estavam muito cientes de que o uso extremado de artifícios para se alcançar o número de sílabas poéticas poderia comprometer a obra. Castilho pedia cautela no uso dos artifícios de versificação. É que, para ele, o uso insistente poderia ser visto como uma “máscara lustrosa” que o poeta usava para “encobrir um defeito real”³⁵⁰, que podemos chamar de exagero do artifício. Bilac e Passos não abriam mão da técnica, mas chamavam a atenção para o “ouvido” ao se escrever um verso. A ideia principal, que parece ser a defendida por esses especialistas no verso, portanto, é a de que é preciso economia no emprego das “muletas métricas”.³⁵¹

É consciente desse perigo que Machado chama o poeta Lisboa às contas. Por empregar a sinalefa, sem proporção, ele cairia no erro de escrever versos duros, erro que o próprio poeta reconhece, creditando-o a si mesmo e não à regra. Machado refuta-o, argumentando que o erro está na regra, e basta que o poeta não a utilize para que os “versos duros desapareçam”,

³⁴⁷ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 279.

³⁴⁸ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p.280.

³⁴⁹ Cf. BILAC; PASSOS, 1944, p. 17.

³⁵⁰ CASTILHO, 1874, p. 21.

³⁵¹ BILAC; PASSOS, 1944, 17.

acrescentando que os “versos de arte maior” não foram elaborados com o mesmo cuidado com que o poeta trabalhou a “redondilha”.³⁵²

O que avulta é, mais uma vez, um crítico muito vigilante da importância da regra, mas igualmente atencioso à necessidade de não se deixar escravizar por elas, o que poderia cercear a criação. Esse cuidado do escritor, em evitar os extremos, pode ser visto, ainda, em outra leitura que ele faz da segunda edição de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. O problema que se mostra, de novo, é o absolutismo, dessa vez associado ao problema da rima. Noticiando a nova edição do poema de Magalhães, Machado observa que o poeta corrigiu muitos versos que ou “não saíram perfeitos da primeira, ou deveram a sua imperfeição à má cópia”, mas, sobretudo, observa que o poeta defende com unhas e dentes a rima consoante. Machado lança mão do próprio prefácio do autor para refutá-lo:

No prefácio trata o autor dos motivos que o levaram a preferir o verso solto à oitava rima. São eloquentes as suas razões em favor do alvitre que tomou; mas lá nos parece que o poeta adianta algumas ideias pouco aceitáveis. Não se nega ao endecassílabo (sic) a energia, a harmonia e a gravidade; mas, concluir conta a rima em tudo e por tudo, parece-nos que é ousar demais. Tal é o pensamento do Sr. Dr. Gonçalves de Magalhães nas seguintes palavras: ‘Não há pensamento mais sublime, nem lance mais patético, nem grito de dor que toque o coração com a graça atenuante do consonante’. E, embora o Sr. Dr. Magalhães, para mostrar que até na prosa o consonante é mal, tenha rematado tão dissonantemente o seu período, julgamos que a rima pode reproduzir um pensamento sublime e um lance patético, sem que isso tire ao verso solto a superioridade que lhe reconhecem os mestres.³⁵³

O caminho para Machado era a relativização. Zombando do poeta, já duramente repreendido por Alencar na famosa polêmica em torno do citado *A Confederação dos Tamoios*, o crítico também não perde a oportunidade para emendar o texto do escritor. A solução, “pronta para ser usada”, não estava em nenhum manual. O escritor, o tempo todo, é chamado pelo crítico a refletir e tentar vencer os tantos problemas da arte da escrita. Não existe uma separação radical entre o emprego desta rima e o daquela; o verso hendecassílabo tem sua graça, e, do mesmo modo, a oitava rima. O problema da “preferência”, tratado no “Ideal do crítico”, reaparece nesse texto, indiretamente, num chamado para se aproveitar do “diferente”, o que ele traz de “afirmativo” para o crescimento geral. Em “Instinto de nacionalidade” (1873), o crítico lembrará que “nem tudo tinham os antigos, nem tudo tem os modernos”, para acrescentar, adiante, que o “pecúlio” é formado da união do trabalho de um com o de outro. Nesse ponto, um exemplo nos ocorre: na leitura do poema épico

³⁵² ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 280.

³⁵³ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 222-223.

“Colombo”, de Araújo Porto Alegre, Machado chamava a atenção justamente para esse consórcio inteligente entre uma parte e outra. Por isso, ele, depois de assinalar o sentido da evolução na arte, afirmando que as “formas poéticas modificam-se com o tempo, porque é essa a sua natureza das manifestações da arte”, acrescentará, citando as tragédias, que elas “não se aniquilam completamente”, como supunham alguns, ciosos de uma ruptura radical: “[...] a tragédia francesa não é a tragédia grega, nem a tragédia shakespeariana, e todas são a mesma tragédia”.³⁵⁴ O que se deve buscar, assinala, é este “acordo do moderno com o antigo”, pensamento de “Chénier, que muito século depois de Ovídio e Catulo ressuscitava o idílio e a alegria da antiguidade”.³⁵⁵

Acordo entre passado e presente, equilíbrio, que não quer dizer exclusão, eis algumas das marcas desse crítico que, recusando todo absolutismo, desliza de um para outro polo, como, por exemplo, da seriedade para o riso, sem que isso represente descaso com a literatura.

3.8. Sob a capa do riso

Envergando o capote da ironia, Machado desenvolve uma crítica indireta, em que ridiculariza os autores. As críticas, com este viés, eram chamadas por Raimundo Magalhães Júnior de “críticas às avessas”. A estratégia, explica, consistia em “louvar exageradamente” obras ruins ou péssimas, sempre com o cuidado de transcrever os trechos que “permitissem ao leitor formar o seu próprio juízo e, portanto, compreender que as tiradas elogiosas [...] não passavam de enormes gozações nos infelizes escrevinhadores de tais monstruosidades literárias”.³⁵⁶

Atenta à ironia da escrita de Machado, Lélia Parreira Duarte afirma que é na companhia do leitor que Machado procura mostrar os vazios da sociedade e, podemos acrescentar, da criação literária. É a esse leitor que o escritor procura educar para as artimanhas da sociedade, ensinando-o a desconfiar do que se apresenta como verdade. Em suma, Machado o leva a ver a obra como “tessitura, armadilha aberta à cumplicidade do leitor atento ao exercício de linguagem que se constitui a literatura consciente de o ser”.³⁵⁷

Crítico irônico, Machado, por vezes, deixa de lado a sisudez do ensaio “O ideal do crítico” (1865) e vem nos ensinar, em outros textos e de outro modo, a desconfiar de muitas

³⁵⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1158, *passim*.

³⁵⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1158.

³⁵⁶ MAGALHÃES JÚNIOR. *Vida e obra de Machado de Assis*, 1981, v.4, p. 55.

³⁵⁷ DUARTE. *Ironia e humor na literatura*, 2006, p. 121.

das luxuosas edições vendidas na Rua do Ouvidor. É o que ele faz na apreciação dos livros *Cantos matutinos* e *Efêmeros*, de Gomes de Amorim, e *Aerólites*, de J. Dias de Oliveira.

A estratégia de Gomes de Amorim, em *Cantos matutinos*, para dar veracidade ao que contará no livro e atrair a atenção do leitor, é escrever um prefácio, narrando a sua chegada ao Brasil e a sua motivação para a escrita do livro. Machado finge não notar o artifício do autor, mas, adiante, estrategicamente, concentra-se no prefácio, para mostrar que as razões da origem do livro são um mero artifício do autor para “vendê-lo” ao leitor. Avançando na leitura, continua o trabalho de desconstrução do livro. A motivação para escrever a obra, dada pelo poeta, tinha sido o poema *Camões*, de Garrett, encontrado no deserto, “no meio de uma povoação das margens do Amazonas”. Machado credita esse acaso “poético” ao destino: “O poeta foi achar em casa de uma família indígena, e dentro de um cesto forrado com folhas de bananeira uns quatro ou cinco livros velhos”. Entre esses, viu o poema de Garrett. A transformação que o livro provocou no poeta é outro trecho que o crítico apresenta para o julgamento do leitor:

Aquele poema transformou-me repentinamente, e sem eu saber como: principiei a ver debaixo de outro aspecto os rios, os lagos, as florestas, e as montanhas. Pareceu-me que as flores derramavam maior perfume, e se vestiam de mais vivas cores; que o céu e os astros brilhavam pela primeira vez aos meus olhos, e que toda a natureza tomava formas novas e sublimes.³⁵⁸

A ironia está evidente. O grande poema de Garrett inspirara, no fim de toda a explicação do poeta, apenas um livro medíocre. Pela “introdução poética” o leitor já percebe o que virá: versalhada. Dá-se, entre Garrett e o novo bardo, o desequilíbrio já apontado por Machado entre um grande poeta (Byron, por exemplo) e um seguidor seu, que só consegue fazer cópia de sua poesia ou pensar que é poeta. Surge uma família literária, mas problemática, porque o facho poético de Garrett apaga-se nas mãos do pretensioso discípulo. Machado, tendo gosto em prolongar o deboche, oferece ao leitor mais um trecho do prefácio de Amorim em que o próprio poeta anuncia/anuncia a sua “refinada” poesia:

As harmonias do verso vibraram na minha alma; ouvia dentro de mim outra voz que balbuciava, traduzindo as minhas sensações por meio de palavras cortadas, vagas, incoerentes, e inteligíveis para o mundo, e que eu não sei como nem onde as aprendia. Cuidei-as inspiradas por Deus, e sei que me foram reveladas por essa elegia sublime do grande poeta que já não vive.³⁵⁹

Poeta bafejado pelos “acazos felizes” – como o de encontrar o livro inspirador de

³⁵⁸ AMORIM *apud* ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 288.

³⁵⁹ AMORIM *apud* ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 288.

Garrett no meio da floresta amazônica, Amorim também contará com outra “simetria providencial”: ver expirar em seus braços o poeta Garrett. Unindo sua vida e seu livro a um poeta de reputação já garantida, Amorim prossegue tentando mostrar ao leitor a importância de seu livro. Na sociedade carioca da época, dizia Alencar, na carta de apresentação de Castro Alves a Machado de Assis, era necessário que os homens de talento fossem apresentados. Emendando o autor de *Iracema*, podemos dizer que os de pouco talento também precisavam dessas achegas, e se não as conseguiam, valia forçar a mão afirmando ser amigo de alguma personalidade de renome. Machado de Assis ri desse expediente e deixa claro que, entre um autor e outro, o que há, no fim das contas, é um abismo, não notado à primeira vista:

Entre um e outro havia um vínculo ideal, uma espécie de paternidade literária, que foi a melhor influência exercida no espírito de Gomes Amorim. A aventura da vila de Alenquer determinou para sempre essa amizade íntima e profunda que ligou o autor dos *Cantos matutinos*, àquele que foi visconde na sociedade e príncipe nas letras. Consórcio tocante, que faz das existências uma só biografia, e dá ao talento de ambos, com diferenças de proporção, um certo cunho de família, honroso para o autor dos *Cantos*.³⁶⁰

A paternidade literária não para aí e leva Machado a novas investidas irônicas, embora, a nosso ver, mais sutis. Uma carta de Antonio Feliciano de Castilho ajudaria também a dar mais garantia ao livro. O ganho era grande: o livro de Gomes de Amorim não vinha apenas ligado à biografia de Garrett: prendia-se também à fama poética de Castilho, “eminente poeta, que tem dotado a nossa língua com tão peregrinas páginas”.³⁶¹ A estratégia, então, passa a ser a de um elogio marcado pela generalização, afinal, o livro de Gomes de Amorim não resistia, de fato, a uma análise rigorosa. Em nova gingada, Machado afirma que o livro era de “bom quilate” e ocupava um lugar “distinto nas letras portuguesas”. O clichê salvador da lavoura é repetição de outro chavão, o de que o livro apresenta descuidos da forma, mas que seriam compensados por “muita coisa bonita e singela, pura e original”.³⁶²

O elogio ao detalhismo do poeta – que “contempla e enumera todas as belezas do grande rio, o leito e as margens, as águas e as florestas” – e a comparação de seus versos aos do poeta Bernardo Guimarães são passagens da crítica de Machado que precisam ser lidas com cautela. O próprio crítico nos ajuda a compreender a ironia ao afirmar que Gomes de Amorim, metendo-se a profeta, predizia para o Brasil um futuro grandioso e de progresso. O poeta traz de volta o velho discurso que embalou historiadores, como Bouterwek, Sismondi, Denis, Gonçalves de Magalhães, Varnhagen e tantos outros, de que o futuro da literatura

³⁶⁰ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 289.

³⁶¹ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 291.

³⁶² ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 291.

brasileira estava na exaltação da natureza. Esse discurso do poeta é falso, interesseiro, e a ele Machado adiciona outro, falso também, de que o poeta estava à altura de Bernardo Guimarães. O canto da natureza já havia atingido uma altura que só era possível ser superada por escritores que estivessem ombreados com Gonçalves Dias e José de Alencar. O que muitos faziam era repetir a velha cantilena da exaltação da natureza. Os versos de Amorim, dados por Machado, propositalmente, mostram isso: “Minhas lânguidas selvagens, /Astros do céu do Equador, /A quem as brandas aragens, /Levam dos bosques a flor”.³⁶³ Era razoável a associação de Bernardo Guimarães a Gonçalves Dias, feita por Machado. Os versos do poeta mineiro resistiam a essa aproximação. Mas pôr no mesmo prato da balança um poeta de maior consciência literária com um medíocre era, no limite, forjar uma família literária às avessas.

A certeza de Machado parece ser a de que, nas quatrocentas e tantas páginas do livro de Gomes de Amorim, que reúne seus versos, “desde os primeiros que suspirou na foz do rio até os últimos que compôs no retiro em Portugal”, está presente um poeta medíocre, mais um daqueles tantos autores cujas obras serviriam “apenas para a crônica bibliográfica de algum antiquário paciente”.³⁶⁴ O poeta, além de medíocre, quer o excesso, a demasia.

Para não se concluir que pesamos a mão de Machado sobre o poeta, passemos à análise do livro *Efêmeros*, também de sua autoria, feita por Machado pouco tempo depois dessa que acabamos de referenciar. Mais à vontade para ler os versos do poeta Gomes de Amorim, o crítico deixa muito mais evidente que está diante de escritor de poucos recursos. Tratando das suas elegias, não suaviza o detalhismo do poeta. Na elegia “Memento”, assinala o exagero: “[...] lembra o poeta, um por um, os seus amigos e companheiros, os membros do cenáculo a que presidia o autor de D. Branca, todos os mortos, todos separados, uns pela sepultura, outros pelos destinos”.³⁶⁵ Na mesma passagem cria o gancho para um falso elogio. Nesta página, a do poema “Memento”, o leitor não encontraria, o “vivo colorido que distinguem seus quadros de marinha”. Todos os defeitos do poeta são elogiados. Alguns deles são a falta de sobriedade das imagens e a mania de tristeza:

Sóbrio de imagens, empregando apenas as que o assunto reclama, o poeta limita-se a cantar com a sinceridade do sentimento e a eloquência da saudade. É essa, como dissemos, a corda principal da sua lira; ao contrário de Montaigne, o poeta ama a tristeza, e sabe exprimi-la sem o alambicado e o verniz dos melancólicos de convenção.³⁶⁶

³⁶³ AMORIM *apud* ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 291.

³⁶⁴ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 242.

³⁶⁵ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 318.

³⁶⁶ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 318.

Imperdoável com o *locus horrendus* do romantismo tolo do autor, não deixa passar os seus “quadros de marinha”, anunciados anteriormente. O olhar minucioso do “poeta marujo”³⁶⁷ é um novo motivo de chacota. “Só quem conheceu o mar tão de perto”, inicia o crítico a zombaria, “conhece-lhe as tormentas, os furores, as catástrofes, com animação, colorido e viveza”. O problema, explica, é que o poeta parece ter contemplado o mar sempre “nessas horas de tribulação”, já que é “sempre tempestuoso que ele aparece nos seus versos”. E completa a ironia, transferindo para o leitor um desejo, que é: “O leitor desejaria mais vezes a pintura dos aspectos calmos do oceano, nas horas em que o vento dorme. Estamos certos que o talento do autor encontraria nesses quadros vasto campo às suas apreciáveis qualidades”.³⁶⁸

Nas leituras dos livros, *Cantos matutinos* e *Efêmeros*, ambos de Gomes de Amorim, notamos que Machado, ciente da inconsistência dos livros, limitou-se a considerações gerais, o que o desobrigava de fazer um estudo cerrado de livros que não resistiriam a uma avaliação rigorosa. Na leitura do livro *Aerólites* (1867), de Dias de Oliveira, a tática, de novo, é a generalização, a ironia. Machado afirma que o poeta apresenta “páginas lindíssimas”; assegura que mesmo as “menos cuidadas revelam os dotes poéticos do autor” e entrega ao leitor uma prova do “talento” do poeta:

Voz/ que/ se/ prin/ci/pia e/ não/ se a/ca/ba,
 Por/ que um/ sus/pi/roín/ti/mo a em/ter/cor/ta,
 É o a/deus/ – par/te/ d’al/ma/ que/ já/ mort/a
 No/ pó/ das/ i/lu/soes/, mur/cha/ de/as/ba.³⁶⁹

Não é preciso ser nenhum Antonio Feliciano de Castilho nem Olavo Bilac para notar os problemas dos versos. O número irregular de sílabas poéticas, os encontros forçados entre as vogais, o emprego de “se”, no primeiro verso, para ganhar mais uma sílaba, tudo contribui para a desarmonia do poema. Percebendo que o livro não resiste a uma análise mais detida, Machado faz afirmações que, embora o revelem como um escritor sensível ao artesanato poético, não se aplicam à obra em questão. Elogia, faz afirmações cuja generalidade aponta para a grande missão da arte, mas o livro do poeta torna-se ínfimo diante dessas palavras, porque não traz as qualidades das grandes obras apontadas pelo crítico. Para exemplificar isso que afirmamos, tomemos a afirmação de Machado de que o poeta era cuidadoso com a forma: “a sua forma raras vezes peca; em geral é tratada com desvelo e ciência”.³⁷⁰ Em seguida, a

³⁶⁷ Expressão usada por Machado no *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

³⁶⁸ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 318.

³⁶⁹ OLIVEIRA. In: ASSIS, 2008, v. 3, p. 1163.

³⁷⁰ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 327.

citação “das primeiras estrofes da poesia ‘Adeus’” mostrará exatamente o contrário, já que o poeta parece desconhecer as leis elementares da versificação, misturando versos de dez e nove sílabas, abusando de elisões e crases. Machado afirma uma coisa, mas, com a exemplificação, demonstra exatamente o contrário, e a ironia, portanto, fica evidente. Trata-se de um crítico que sabe caminhar equilibrando-se entre leituras mais detalhadas das obras e leituras ligeiras, ora falando sério com os autores, ora brincando, e, se quisermos ir mais longe, ora tratando de literatura com os autores, ora discutindo-a, no plano ficcional, na companhia dos leitores.

Com o recurso da ironia, Machado leva o leitor a desconfiar da obra. Em vez de explicar tudo minuciosamente, sozinho, o crítico busca a companhia de um leitor, com quem vai destrinchando a trama textual. Quando não aparecem os defeitos técnicos dos versos, tem lugar a falta de invenção do poeta, o seu gosto pelos clichês. O que avulta no crítico Machado de Assis é o que afirmamos: a versatilidade, a mobilidade, a capacidade de deslizar de um texto sério para um irônico, de um comentário trivial para um sério – em tudo isso não deixando de fazer comentários refletidos sobre a literatura. É o que podemos notar na década de 1870, a geração dos poetas indecisos, como veremos com mais detalhes adiante.

Para ser crítico, não bastava apenas lançar-se no mercado editorial a comentar os livros que saíam; era preciso um trabalho mais amplo, uma vivência literária. Machado de Assis era já nome conhecido nas rodas literárias com muitos trabalhos sérios. Vários poetas também entenderam que, apesar das restrições que seus livros poderiam receber por parte do crítico, a elegância de Machado, a justeza de sua apreciação, a sua autoridade poética, tudo tinha o valor de uma apresentação. José de Alencar, como vimos atrás, não teve dúvida de que a apresentação de Castro Alves ficaria mais completa com as palavras de Machado. E o mesmo caminho seguem poetas como Lúcio de Mendonça, Francisco de Castro, ao chileno Guilherme Matta. Mas que qualidades e defeitos emergem dos livros lidos pelo nosso crítico?

Em 1872, Machado emite um parecer sobre o *Névoas matutinas, de Lúcio de Mendonça*. O livro agradaria em alguns aspectos, mas, no fim, ainda seria a continuação do Romantismo persistente nas nossas letras. Em trecho anterior, observamos o crítico rir-se das imagens marinhas, sombrias e tormentosas do poeta Gomes Amorim. Agora, tratando dos versos de Lúcio de Mendonça, de maneira semelhante, ironiza o poeta, novo no discurso e na forma, mas velho no conteúdo. Publicado em 1872, já sob os auspícios do Realismo, o livro, no fim das contas, era a continuação dos clichês do Romantismo, o que Machado mais intensamente questionará no ensaio do ano seguinte – “A nova geração”. Em que pesasse a afirmação de Machado, em outra parte da carta, de que a tristeza de Lúcio de Mendonça era sincera, o que aparece como principal na sua crítica são dois problemas: o absolutismo de

“tornar esta poesia prematuramente melancólica” a “exclusiva”³⁷¹ corda da lira e a falta de unidade da obra, já que o título não se coadunava com o seu desenvolvimento:

Chamou-lhe certamente *Névoas matutinas*. Mas por que névoas? Não as têm a sua idade, que é antes de céu limpo e azul, de entusiasmo e arrebatamento e de fé. É isso geralmente o que se espera ver num livro de rapaz. Imagina o leitor, e com razão, que de envolta com algumas perpétuas, virão muitas rosas de boa cor, e acha que estas são raras. Há aqui mais saudades que esperanças, e ainda mais desesperanças que saudades.³⁷²

Veremos, no capítulo cinco deste estudo, ao estudar o ensaio “A nova geração”, que lá Machado de Assis assinala a indecisão de um grupo de poeta que defende uma poesia nova, ou seja, que já não era de todo romântica. Em 1878, ano em que analisará o livro *Primo Basílio*, de Eça de Queirós, o vemos também em primorosa carta discorrer sobre o livro *Harmonias errantes* de um novato, Francisco de Castro, que recorria ao mestre em busca de uma palavra. Machado não se furta da tarefa, mostra o contexto em que o poeta escreve, tendo o cuidado de deixar claro que a obra valia pelo que trazia em si, tendo pouco ou nenhum valor o parecer de um crítico. Para Machado, o tempo vivido pela poesia no momento era de incerteza, de procura de rumos, mas era bem-vindo, porque fazia-se necessária uma ruptura com o cansaço da poesia romântica. Dado que o contexto era de indefinição, como o próprio Romero, no prefácio aos seus *Cantos do fim do século* (1878), reconhecerá, Francisco de Castro refletia esse momento. Para superar essa crise cabia aos poetas a disciplina, a cuidadosa busca do sentimento interior que regia as obras e o estudo cuidadoso das tradições locais:

Nesse tatear, nesse hesitar entre duas coisas, — uma bela, mas porventura fatigada, outra confusa, mas nova, — não há ainda o que se possa chamar movimento definido. Basta, porém, que haja talento, boa vontade e disciplina; o movimento se fará por si, e a poesia brasileira não perderá o verdor nativo, nem desmentirá a tradição que nos deixaram o autor do *Uruguai* e o autor d' *Os Timbiras*.³⁷³

Adiante completará o pensamento, escancarando as fronteiras da literatura para um diálogo universal com outras, e evitando, como tantas vezes faz, o nacionalismo estreito. A pátria é vista como uma grande biblioteca em constante interação com outras. Para alcançar esse degrau, a universalidade, não bastava apenas trocar um modelo literário por outro. A relação nacional/estrangeiro, recorrente na sua crítica, se completa aqui:

³⁷¹ ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 900.

³⁷² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1194.

³⁷³ ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 914.

Citei dois mestres; poderia citar mais de um talento original e cedo extinto, a fim de lembrar à recente geração, que qualquer que seja o caminho da nova poesia, convém não perder de vista o que há essencial e eterno nessa expressão da alma humana. Que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos. Ninguém o desconhece, decerto, entre as novas vocações; o esforço empregado em achar e aperfeiçoar a forma não prejudica, nem poderia alterar a parte substancial da poesia, — ou esta não seria o que é e deve ser.³⁷⁴

O livro de Francisco de Castro é mais uma estreia que, como a do Lúcio de Mendonça e a de vários outros, ressenete-se da citada falta de rumo. O poeta hesita entre o passado romântico e um presente, que já sente a presença do Realismo. Dos versos, nascidos dessa tensão, havia os bons, que traziam a qualidade da espontaneidade; por outro lado, dominava na maioria deles a falta de originalidade, decorrente do apego ao modelo romântico:

Alguns pedirão à sua poesia maior originalidade; também eu lha peço. Este seu primeiro livro não pode dar ainda todos os traços de sua fisionomia poética. A poesia pessoal, cultivada nele, está, para assim dizer, exausta; e daí vem a dificuldade de cantar coisas novas. Há páginas que não provêm dela; e, visto que aí o seu verso é espontâneo, cuidado que deve buscar uma fonte de inspiração fora de um gênero, em que houve tanto triunfo a par de tanta queda.³⁷⁵

Para uma renovação da poesia pessoal é necessário, emenda o crítico, logo adiante, que os poetas “lhe dêem outra roupagem e diferentes cores; é precisa outra evolução literária.” Mas se aqui aparecem dois livros de poetas hesitantes, com um outro, anterior, não se deu assim. Na leitura do *Corimbos* (1870), de Luís Guimarães Júnior, aponta um poeta mais definido, ou seja, que não hesita entre o Romantismo e o Realismo. O livro, explica Machado, marcava uma “fisionomia poética” do autor, que não se deixava levar pelas pieguices da escola anterior; a sua poesia pessoal e a lapidação da forma que o poeta dava aos poemas traziam uma renovação poética: a sua poesia pessoal não fatigava nem desinteressava: apresentava “originalidade da forma” e “novidade das ideias”³⁷⁶. Poderíamos questionar a sinceridade do parecer de Machado, alegando que a amizade entre ele e o poeta teria pesado na avaliação. Que a amizade influencia, não há dúvida, e uma prova disso com é a profusão de clichês com que o crítico elogia a obra, sem fazer, aliás, o que ele tanto defendia: análise. Mas isso, tudo verificado, não teria tanta sustentação. Comparando textos dos livros dos poetas aqui estudados (Francisco de Castro e Lúcio de Mendonça), notamos que os de

³⁷⁴ ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 914.

³⁷⁵ *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 915.

³⁷⁶ ASSIS. In: AZEVEDO, DUSILEK, CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 380-381.

Guimarães Júnior são menos lacrimosos que os demais, além de ter melhor apuro formal. O que se poderia argumentar, tendo em vista o que estudamos até aqui, é que o crítico se inclina aos poetas mais contidos, como o é Guimarães Júnior, que escrevia versos alinhados ao futuro parnasianismo, escola mais condizente com a concisão e o cuidado formal defendidos pelo escritor.

Não há dúvida de que neste caso, e não será apenas neste caso, o escritor se afasta do que defendera no “Ideal do crítico”. Mas, seja como for, é preciso pensar o crítico a partir das notas dominantes de sua produção. Nesse sentido, o que vem ganhando vulto nas leituras de Machado é que deve figurar como pensamento estético. Equilíbrio, invenção, domínio da técnica, diálogo com outras literaturas, atenção ao tempo e reflexão são, sem dúvida, os conselhos principais que ele dava aos poetas e aos romancistas, em todas as décadas em que se dedicou ao ofício.

Com essa afirmação, podemos, ao modo de Machado, retroceder ao livro *Iracema*, considerado por Machado como a obra mais significativa do indianismo, na qual José de Alencar sabe retomar a experiência de Gonçalves Dias e levá-la adiante. O que Alencar buscou, não só com este livro, mas também com outros, foi o que tantos autores, da nossa América, fizeram pela independência de seus países: pensá-los para além dos limites geográficos.

3.9. *Iracema*: um romance nacional

No romance *Cenas do interior* (1865), de Pereira da Silva, Machado aponta qualidades, como valorização da cor local e espontaneidade, mas está ciente de que se trata da estreia de um escritor medíocre.³⁷⁷ Daí o crítico, indiretamente, indicar uma tradição de romancistas, na qual estariam Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antonio de Almeida, que poderiam servir de referência ao estreante.

Estudando o *Culto do dever* (1865), de Joaquim Manuel de Macedo, Machado conclama o escritor a produzir romances mais consistentes, que o tirasse do primeiro degrau dos romances açucarados, como *A moreninha* (1844). Além disso, assinalava que o Realismo, por vezes abraçado por esse autor, caía no velho problema da falta de transfiguração artística. Para Machado, o que seria levado em conta pela crítica era a capacidade inventiva do escritor cuja missão é transformar em arte o “material” bruto colhido da realidade. Daí o conselho:

³⁷⁷ Cf. ASSIS, 2008, v. 3.

[...] é a mão do poeta que levanta os acontecimentos da vida e os transfigura com a varinha mágica da arte. A crítica não aprecia o caráter de tais ou tais indivíduos, mas sim o caráter das personagens pintadas pelo poeta, e discute menos os sentimentos das pessoas que a habilidade do escritor.³⁷⁸

A indecisão entre as escolas, um problema central da obra de Macedo, seria vencida, segundo Machado, pela observação dos modelos românticos bem trabalhados. Estudo, portanto, era o conselho dado pelo crítico. Alfred Bosi, no entanto, não doura a pílula: emendando Machado, afirma que o problema não seria resolvido com a observação dos modelos, uma vez que o escritor era limitado:

O defeito [...] não era do Romantismo de onde provinham as obras citadas por exemplares na crítica de Machado. [...] O defeito estava em Macedo, sub-romancista pela pobreza da fantasia. Sub-romântico pela míngua. A sua adesão a um tipo verossímil, peculiar à crônica e às memórias, prejudica-o sempre que o enredo, saltando para o romance de personagem, não se esgota na mistura desses dois gêneros.³⁷⁹

No conjunto de suas obras produzidas até a década de 1860, Macedo, com *Culto do dever*, não pisava um novo degrau: era ainda o adolescente de *A Moreninha*. Na visão de Machado, para dar o grande salto renovador, o escritor precisava buscar o romance que fosse além das pieguices românticas, tese que ele volta a defender, principalmente no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873).

Escritor de mais recursos literários do que Macedo, Alencar, na década de 1860, prossegue o trabalho de renovação que o romance nacional vinha exigindo, o que não era possível ao adocicado e repetitivo autor de *A moreninha*. Evoluindo de obra para obra, o seu trabalho é a marcha consciente de um escritor em constante aprimoramento. Desde a polêmica com Gonçalves de Magalhães, já vinha pensando no indianismo e na cor local como marcas da autêntica literatura nacional. A solução para ele não estava completa em *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, nem na poesia de Gonçalves Dias. No poema de Magalhães, Alencar viu a persistência de uma paisagem sufocada pelo classicismo, que pouco ou nada trazia da exuberância e do colorido da paisagem brasileira. Na poesia do autor de *Primeiros Cantos*, notará que o índio falava a língua do branco civilizado, o que limitava a verdadeira expressão nacional brasileira. O ponto de chegada desses questionamentos do autor é a publicação de livros como *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874),

³⁷⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1108.

³⁷⁹ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, 1995, p. 145.

com os quais ele dá o grande salto sobre o que vinha sendo produzido até então sobre o tema no país.³⁸⁰

É com a atenção voltada para esse trabalho consciente de Alencar que Machado de Assis lerá o polêmico *Iracema*. No prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872), intitulado “Benção paterna”, Alencar explicará que *Iracema* pertencia ao que ele chamava de “fase primitiva” da literatura nacional, “que compreende as tradições que embalavam a infância de nosso povo”. Mais do que isso, o romance marcaria, segundo seu autor, a ruptura com o nacionalismo xenófobo dominante:

Aos que tomam ao sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a esses há de murmurar baixinho ao ouvido, que te não escutem pragueiros, estas reflexões: “A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização?”³⁸¹

A apreciação de Machado, de certo modo, faz uma revisão das críticas que vinham sendo feitas ao livro, visto como obra imitada e descuidada formalmente. Essas restrições se encontravam no centro de algumas leituras. Por exemplo, Pinheiro Chagas elogia o “cooperismo” do livro, mas desanica a linguagem “incorreta” do autor, acusando-o de tentar criar uma língua nova.³⁸² José Veríssimo, em linhas muito gerais, afirma que o escritor esteve à frente de seus predecessores e assinala que tanto em *Iracema* quanto em *Ubirajara* entram em luta as “mais disparatadas imaginações com as mais flagrantes inverossimilhanças etnológicas, históricas e morais”.³⁸³

Na sua leitura, Machado buscará outro viés de interpretação para incluir o livro entre as nossas grandes obras. Indiretamente dando uma resposta aos que acusavam *Iracema* de não ser nacional, por ser uma imitação do *Natschez*, de Chateaubriand, ele lerá o romance chamando a atenção para a facilidade com que o autor trabalha unindo as tradições literárias brasileiras e estrangeiras, evitando cair no nacionalismo estreito ou na negação de tudo o que se produzia no país. Para o crítico, o livro integrava uma tradição de obras indianistas que se estendiam do Arcadismo ao Romantismo. Alencar, desse modo, é visto como um autor que foi capaz de fazer uma ruminação do que Basílio da Gama, Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães produziram sobre a temática e, ao mesmo tempo, como o ponto de partida para

³⁸⁰ A respeito, cf. COUTINHO. A crítica literária romântica. In: COUTINHO (Org.). *A literatura no Brasil*, 1969, v. 2; CANDIDO. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, 2000, v. 2.

³⁸¹ ALENCAR. Benção paterna. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, 1974, v. 1, p. 120.

³⁸² Cf. ALENCAR. Pós-escrito. In: *Iracema*, 2006, p. 177-195.

³⁸³ VERISSIMO. *História da literatura brasileira*, 1969, p. 184.

novos autores. Ainda na visão do crítico, *Iracema* era um voo consistente para além das fronteiras nacionais, pelo fato de o autor ter conseguido juntar a literatura estrangeira e a temática local num livro singular, sem se fechar num brasileirismo xenófobo.

Desse modo, para Machado, Alencar retomava e levava adiante os poemas “I-Juca Pirama” e “Marabá” de Gonçalves Dias e, sem se deter aí, iria além das fronteiras do Brasil, imbricando o seu livro *Natchez*, obra indianista do escritor francês François-René de Chateaubriand³⁸⁴. Onde a crítica via cópia, Machado assinala a invenção, a recriação que valoriza a cor local. Para ele, heroína do romance de Alencar é tirada da natureza, mas idealizada pela arte, ou seja, o escritor sabe recriá-la ao introduzir na fatura de sua obra. O mesmo valia para a leitura que Alencar fazia do livro de Chateaubriand. Ilustrando o que diz, Machado coloca em comparação os dois livros, tomando como exemplo a cena em que cada autor descreve a sua heroína anunciando a gravidez ao esposo. Para Machado, a cena em que René toma conhecimento de que Celuta espera um filho dele “é bela, decerto”, mas, em Alencar, a notícia da gravidez de Iracema tem mais poesia, mais colorido local: Iracema se enfeita antes de dar a notícia ao amado, que, ajoelhado, cinge com os braços a esposa e lhe beija “o ventre fecundo”. O crítico explica o ganho do texto de Alencar:

Vê-se a beleza deste movimento, no meio da natureza viva, diante de uma filha da floresta. O autor conhece os segredos de despertar a nossa comoção por estes meios simples, naturais e belos. Que maior adoração queria a maternidade feliz, do que aquele beijo casto e eloquente?³⁸⁵

A obra de Alencar não colhe os dados da realidade e os enfeixa no livro. Escritor habilidoso e consciente do fazer literário, ele entendia que uma obra, para ter vida, deveria ir além da simples repetição do externo. As tradições nacionais e estrangeiras entram recriadas no seu texto, recebem o sopro autoral. Arte para Alencar é criação elevada, que se coloca acima da simples manifestação da realidade, que tem uma beleza efêmera. Nesse sentido, o seu livro faz valer as palavras de Hegel, que distingue beleza manifesta na natureza e arte propriamente dita:

A arte provém do espírito, pois, e existe para o espírito, senhora de uma superioridade que consiste em ser uma obra perene enquanto produto natural, dotado de vida, é perecível. A perenidade que lhe dá um interesse superior.³⁸⁶

³⁸⁴ Sobre a recepção da obra de José de Alencar, consulte BOËCHAT (2003). *Paraisos artificiais: romantismo de José de Alencar e sua recepção*.

³⁸⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1115.

³⁸⁶ HEGEL, 1996, p. 62.

Passando ao estilo do livro, Machado se vale da própria abertura de Alencar, no prefácio da obra, em que chama a atenção para o excesso de imagens, defeito que o próprio autor do romance, “com uma rara consciência literária, é o primeiro a reconhecer”. Em que pese esse senão, a obra, conclui o crítico, dando uma resposta a José de Alencar e a seus censores, haveria de viver, por “ter em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro”. O livro era orientado pelo estudo e meditação, e por isso, era um marco, assevera Machado, um “modelo para o cultivo da poesia americana”.³⁸⁷

Sobriedade, diálogo com as tradições locais e estrangeiras, reinvenção, são algumas orientações que norteiam Machado na análise de *Iracema*. O crítico não tem dúvida de que a obra integra uma tradição indianista feita de trabalhos de Basílio da Gama e Gonçalves Dias. Se *Culto do dever*, de Macedo, era um “mau livro”, *Iracema* era um livro consistente, capaz de ter reconhecimento futuro. Para encerrar com a própria ideia da fecundação, usada acima por Machado, podemos afirmar que Alencar não copia, mas retoma e reinventa. Por isso, podemos dizer que a sua heroína se impõe e fica gravada na mente do leitor, contrariamente ao que se dá com as personagens fracas de *Culto do dever*. *Iracema* é enxertado no *Natches* e com ele forma uma família:

A mesma pena que escreveu “I-Juca Pirama”, explica, “traçou o lindo monólogo de “Marabá”; o aspecto do índio Kobé e a figura poética de Lindóia são filhos da mesma cabeça; as duas partes do *Natches* resumem do mesmo modo a dupla inspiração da fonte indígena.”³⁸⁸

Unindo as pontas da leitura que fizemos da crítica de Machado até aqui, podemos notar um crítico muito consciente dos impasses vividos pelos autores na busca de uma autonomia literária. O principal deles seria a incapacidade dos escritores de retomarem e ruminarem as experiências, estrangeiras ou locais, transformando-as em novas obras, daí ele insistir em temas como imitação, recriação e invenção com tamanha obstinação que soa quase como um clichê. Avulta no que lemos da crítica produzida por Machado de Assis até aqui a consciência de um escritor que, mesmo reconhecendo o subdesenvolvimento literário brasileiro, procura ler as obras e orientar os autores e os leitores comuns, na busca pelo desenvolvimento de uma literatura nacional. Corrigir, emendar e não ter pressa de escrever são algumas das orientações do crítico que balizam suas interpretações, nas quais vemos ganhar forma uma literatura genuinamente brasileira, em que figuram nomes como os de José de Alencar, Castro Alves, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e outros mais.

³⁸⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1116.

³⁸⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1112.

Formação da autonomia literária brasileira é o problema central sobre o qual Machado se debruça nas suas leituras aparentemente impressionistas e que segue perseguido nos dois principais ensaios que ele escreve na década de setenta: “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879), que colocam em termos definitivos a sua visão sobre os impasses da formação de nossa autonomia literária.

Do fundo desses ensaios, como fez em “O ideal do crítico”, Machado vem nos dizer que a literatura brasileira nasceria a partir do momento em que os nossos homens das letras tomassem consciência de que a literatura é transfiguração da realidade, recriação, e não trabalho de história. Para Machado, os autores, na sua maioria, não conseguiam retomar e transfigurar o passado literário, o que também valia para a natureza brasileira e para as influências estrangeiras, o que se convertia em simples repetição, desprovida daquele “sentimento íntimo”, tantas vezes por ele lembrado. A realidade, feita de palmeiras, índios, rios, céus, mares, ventos, tudo isso tinha existência curta, era beleza efêmera. Cabia ao poeta eternizá-las na arte. Abraçar a bandeira do realismo, hasteado na Europa, repeti-lo simplesmente no Brasil, era faltar também com aquela transfiguração tão necessária para a arte. Machado entende que os poetas não podem se fechar para os problemas de seu tempo e para a comunicação com outros poetas. Nenhum homem é uma ilha, do mesmo modo também que nenhuma obra o é. Mas nesse engajamento, nesse diálogo constante com o outro, o centro deve ser a arte. Aqui ouvimos ecoarem as palavras de Nietzsche: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida”.³⁸⁹

O elogio de Machado a Guillermo Matta, nascido da leitura de dois contos do poeta – “Um cuento endemoniado” e “La mujer misteriosa” – é muito revelador da visão que ele tem acerca do que entendia como verdadeiro nacionalismo e serve de acorde de passagem deste capítulo para o seguinte. Para Machado, o poeta chileno não se fecha nos limites de seu país. Tudo o que tem beleza é tomado e retrabalhado, formando algo. Por isso Machado não hesita em afirmar – “A musa de Matta é viajante e cosmopolita” –, para logo concluir:

Onde quer que lhe depare assunto à mão, não rejeita, colhe-o para enfeitá-lo com outros, e oferece-los à sua pátria. Ora canta uma balada da Idade Média, ora os últimos instantes de Safo. Vasco Núñez recebe um louro, Pizarro, um estigma. [...] A musa voa dos Andes ao Tirreno, do presente ao passado, tocada sempre de inspiração e sequiosa de cantar.³⁹⁰

³⁸⁹ NIETZSCHE. A arte em “O nascimento da tragédia”. In: NIETZSCHE. *Obras incompletas*, 1996, p. 48.

³⁹⁰ ASSIS. In: AZEVEDO, DUSILEK, CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 411.

CAPÍTULO 4
UM INSTINTO DE LITERATURA

4.1. O ensaio e alguns leitores

Na década de setenta, em meio a uma indefinição de rumos, acentuam-se os ataques ao Romantismo, à medida que o Realismo vai se impondo como novo modelo a ser seguido. Agora, a crença dos adeptos da nova “escola” era de que não fazia mais sentido o tom choraminga e triste dos românticos. A mulher das nuvens, virgens incorpóreas e brancas, vão sendo substituídas por mulheres mais sensuais. Vários escritores, fundamentados na sociologia, na biologia e na psicologia, colocam em questão o subjetivismo romântico, defendendo para a literatura e a crítica uma visão mais objetiva e científica da realidade. Para eles, as obras passam a valer pelo que “exprimem da sociedade que as produziu, da moral e da religião, da vida social e econômica, da raça e do meio geográfico”.³⁹¹ Em Portugal e no Brasil, acirram-se as discussões que colocam em choque os defensores do Romantismo, que passa a ser a velha escola, e o Realismo, o novo modelo.³⁹² Os impasses da representação da realidade, não resolvidos dentro do Romantismo, se impõem agora sob a bandeira do Realismo: quanto mais voltada para os problemas da realidade, mais verdadeira seria a obra.

É nesse momento da década de setenta, de euforia pelo novo, que Machado de Assis, refletindo sobre a formação de um cânone nacional e a regulamentação da crítica literária, escreve os dois últimos ensaios mais expressivos de sua crítica: “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879).

O primeiro desses ensaios, sobre o qual nos debruçaremos neste capítulo, é de todos os de Machado, possui uma fortuna crítica muito centrada na tese, posta em curso por Sílvio Romero, de que o escritor não era nacional. Do mesmo modo que certos árcades eram afastados da literatura brasileira, sob a alegação de que suas obras não falavam do Brasil, Sílvio Romero, utilizando argumentos do Romantismo, buscava eliminar o escritor do cânone em formação, argumentando que a sua obra se vestia com as cores estrangeiras. Machado não seria nacional, pelo fato de sua obra não valorizar a natureza, como fazia Alencar.

José Veríssimo, Antonio Candido e Afrânio Coutinho são alguns dos historiadores que, aos poucos, tomando o ensaio em questão como referência, deslocam esse olhar dominante sobre a obra de Machado. Para eles, Machado seria nacional de outra maneira, que não a centrada no culto da natureza e do índio, tal como era nota dominante no Brasil, mas sim num nacionalismo feito do consórcio do local e do universal. O que esses e outros autores buscam é mostrar o lugar do escritor na literatura brasileira.

³⁹¹ COUTINHO. A crítica naturalista e positivista. In: COUTINHO (Org.), 1969, v. 3, p. 17.

³⁹² Cf. FRANCHETTI. *Estudos da literatura brasileira e portuguesa*, 2016.

José Veríssimo, na sua *História da literatura brasileira*, sob muitos aspectos uma resposta à crítica de Sílvio Romero, vale-se do “Instinto de nacionalidade” para provar a universidade do escritor e do crítico literário. O crítico, do mesmo modo que o romancista, não caberia em nenhuma escola literária e se destacaria pelo “fino tato literário” com que ajuíza o que se produziu e vinha sendo produzido no Brasil, dando a tudo um novo sentido: “na nossa literatura os seus fundadores e aponta com segurança os pontos fracos ou duvidosos de certos conceitos literários aqui vigentes, emendando o que neles parecia errado e aventando opiniões que então, em 1873, eram de todo novas”.³⁹³ Se o romancista era moderno por retomar as experiências locais e estrangeiras, o mesmo valia para o crítico literário, que poderia ir ainda mais longe, se quisesse, escrevendo “uma outra espécie de crítica em que entrasse o estudo das condições mesológicas em que se produziu a obra literária”³⁹⁴. Mais do que isso: seu ensaio, para Veríssimo, era uma espécie de profissão de fé, em que o escritor colocava em termos definitivos a sua poética, que nem era a do Romantismo e nem a do Realismo.

Escrevendo a sua crítica, sob o guarda-chuva da nova crítica americana, Afrânio Coutinho, no capítulo “A crítica viva”, do *A literatura no Brasil*,³⁹⁵ assinala que Machado de Assis e José de Alencar se revelam como os cultores de uma crítica estética, pelo fato de terem se voltado para os elementos internos da obra de arte, recusando o impressionismo acentuado dos românticos. É uma resposta a Sílvio Romero, mas, sobretudo, a José Veríssimo, que colocara Machado na gaveta do impressionismo. Segundo ele, a crítica estética, iniciada por Alencar, na análise do poema *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, teria atingido o ponto máximo na década de 1870, “momento culminante da evolução da ideia nacional, [que] coincide com o luminoso pronunciamento de Machado de Assis, com o ensaio ‘Instinto de nacionalidade’”. Ainda nas palavras de Coutinho:

O pensamento crítico de Alencar chega, assim, a uma etapa em que se firma a doutrina da nacionalidade literária. Machado de Assis põe em termos práticos e definitivos a codificação desse pensamento. Na década de 70, este pensamento atinge, portanto, sua fase culminante, com José de Alencar e Machado de Assis.³⁹⁶

³⁹³ VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, 1969, p. 290.

³⁹⁴ VERÍSSIMO, 1969, p. 290.

³⁹⁵ Cf. COUTINHO. A crítica literária romântica. In: COUTINHO (Org.), 1969, v. 2, p. 314.

³⁹⁶ COUTINHO (Org.), 1969, v. 2, p. 314.

Machado seria, no século XIX, o cultor da crítica estética, que Coutinho, seguindo a nova crítica, ditada pelos americanos, vinha defendendo, aguerridamente no Brasil, desde a década de 1940. Para Coutinho, ao valorizar a obra em sua imanência, Machado teria se colocado à frente de seu tempo e se alinhado a um outro modo de analisar a obra literária, pelo fato de tratar “a literatura como um fenômeno estético, composto de fenômenos estéticos intrínsecos, específicos, imanentes à sua própria natureza, os quais não que ser analisados, compreendidos e julgados à luz de métodos estéticos, adequados à natureza do fenômeno”.³⁹⁷

No livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido, no capítulo “Crítica viva”, coloca Machado de Assis entre aqueles autores que se dedicaram à crítica literária, firmando-o também como um ponto de chegada. Para ele, Machado representa a retomada de consciência e, ao mesmo tempo, “ponto de maturidade da crítica romântica, fim de um processo, no qual os brasileiros tomaram consciência de sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vários os valores universais com a realidade local [...]”.³⁹⁸

Antonio Candido, sem se prender aos absolutismos de movimentos estéticos, e nisto se revelando o continuador do pensamento de Machado, vê a literatura como um sistema de obras que se retroalimenta. Nesse sentido, admite que Alencar aplaina o caminho para Machado, mas busca argumentação diferente da feita por Coutinho. Para Antonio Candido, Alencar, sobretudo depois do prefácio de *Sonhos d’ouro* (1872), passa a ter consciência de que a “literatura pitoresca, sendo, embora, a mais característica das condições locais, a que mais vivamente exprimia o que tínhamos, estava longe de ser a única via”. Caberia ao autor de *Iracema* dar o grande salto literário, vencendo a “etapa do radicalismo nativista” e concebendo a “Literatura nacional [...] como expressão dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do espírito europeu em face da realidade americana: não como a ilusão estática de um primitivismo artificialmente prolongado”.³⁹⁹ Coutinho vê na polêmica de Alencar, em torno do poema *A Confederação dos Tamoios* o ponto de maturidade da crítica estética cultivada pelo escritor. Candido, partindo do referido prefácio a *Sonhos d’ouro*, destaca o pensamento dialético de Alencar, a principal experiência que Machado saberá retomar e fecundar, no romance e na crítica. A seu ver, a “tomada de consciência” promovida por Alencar contribuiu para o amadurecimento da visão de Machado

³⁹⁷ COUTINHO, 1969, v. 2, p. 321.

³⁹⁸ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 327.

³⁹⁹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 326.

com relação ao nacionalismo. Desse modo, o ensaio “Instinto de nacionalidade” funcionaria para ele como:

[...] o desenvolvimento do tema de Alencar e a superação de suas próprias ideias em artigos anteriores. Aí se explica o significado real do indianismo como útil presença do característico, e a necessidade de não se restringir a ele o escritor [...].⁴⁰⁰

Na sua visão, Machado retoma, ruma e faz girar a roda da literatura e da crítica, sem cair na simples repetição de formas e temas. Não há dois escritores servindo de ponto de chegada na literatura e na crítica. Para Candido, Machado aproveita a experiência de Alencar, mas é para injetar-lhe nova seiva, fazendo a roda literária mover-se. Exemplo disso podemos ver no indianismo do citado *Americanas* e nas leituras que ele, indiretamente, faz dos ensaios de Gonçalves de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro e outros. Por tudo isso, Antonio Candido não tem dúvida para encerrar o seu livro sobre a formação da literatura brasileira justamente com o “Instinto de nacionalidade”.

Estas palavras exprimem o ponto de maturidade da crítica romântica; a consciência real que o Romantismo adquiriu de seu significado histórico. Elas são adequadas, portanto, para encerrar este livro, onde se procurou justamente descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local [...].⁴⁰¹

Muito já se falou deste ensaio, procurando-se validar o nacionalismo defendido por Machado, mas, tendo em vista que o ensaio em questão é um ponto de chegada, um balanço literário, entendemos ser possível uma leitura que procure flagrar o olhar do crítico sobre os problemas centrais da literatura e da crítica literária que estavam sendo produzidas até ali, o que faremos conforme já anunciado, no ensaio seguinte, “A nova geração”.

4.2. Entre índios e a natureza

“Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), assim como se dá com “A nova geração” (1879), revela o olhar cuidadoso de Machado sobre o que poetas, romancistas, historiadores e críticos vinham produzindo na literatura de seu tempo. Esses ensaios trazem, ainda, uma preocupação do escritor: a necessidade de se pensar uma formação da literatura que fosse além dos limites do nacionalismo baseado na valorização excessiva do localismo ou na simples adoção de modelos importados da Europa. O que está no centro deste

⁴⁰⁰ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 327.

⁴⁰¹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 326.

ensaio e no seguinte, “A nova geração”, é o problema da transfiguração da realidade. Historiadores e críticos anteriores a Machado pensavam a literatura numa chave histórica: ela teria como missão falar da terra. O autor do “Ideal do crítico” prossegue aqui deslocando o foco: a literatura, antes de ser nacional, deveria ser arte, que está acima dos limites do simples localismo ou da repetição do que outras literaturas produziram. Não se infira do que dizemos que Machado deixa de lado o nacionalismo. Ele analisa as obras, vimos isso atrás, tem consciência de que há um cânone em formação, mas nota que o limite está, como assinalamos no fim do capítulo anterior, na dificuldade de nossos poetas de transfigurar, seja a natureza local, seja as obras de nossa literatura e as das literaturas estrangeiras tomadas como modelos. O que se percebe, na escrita de Machado é aquela inquietação antiga com a criação artística, ainda tema atual, em torno do qual gravitaram estudiosos como Platão, Aristóteles e tantos outros. Isso posto, e considerando-se que temos um ensaio trabalhado pelas mãos de um escritor, adiantemos desde já, capoeirista, debruçemo-nos sobre as estratégias que ele utiliza para discutir problemas como imitação, tradição, o nacional e o estrangeiro.

Adotando postura de crítico, que lembra a de um narrador sem ponto fixo, Machado põe em curso uma escrita marcada pela ginga: avança, recua, rasura, ruma, escreve e reescreve, fazendo valer aquele estilo gago, criticado por Romero.⁴⁰² Fingindo apalpar e tropeçar na escrita, transita do arcadismo para o romantismo, enumera autores importantes, passa por obras menores, volta aos “autores maiores”, aponta os limites de suas obras e vai tecendo o ensaio no centro do qual estão temas caros ao romantismo, como a cor local, o indianismo e a relação arte/realidade. Existe aqui uma dialética no raciocínio de Machado de Assis: ele toma uma massa maior de obras e teses e procura vê-las em conjunto, mas sempre em relação, que pode ser de contradição.

Machado parte de uma fingida generalização. Insinua que todos conhecem o “instinto de nacionalidade” que domina na literatura brasileira. O que é esse “instinto”? No texto, a palavra aos poucos vai sendo mostrada. É uma prática, um hábito generalizado, difícil de ser modificado, cultivado à exaustão por poetas, romancistas, críticos e historiadores da literatura, todos eles comprometidos com o projeto de tomar a natureza e o índio como marcas de uma autonomia literária. O termo aparece delineado num conjunto de expressões gastas pelo uso e que servem de tábua de salvação para todos os momentos, até que, adiante, o escritor dá ao leitor uma resposta mais completa. Charles Darwin, no seu livro *A origem das espécies*, já

⁴⁰² ROMERO, Nelson. In: ROMERO, Sílvio, 1980, v. 1, p. 26. O trecho, da primeira edição do livro, será incorporado à *História da Literatura* com ligeiras modificações, que não excluem a restrição à escrita gaga de Machado, mas que é trocada pelo sinônimo eufemístico “tartamudear”. Cf. ROMERO, 1980, v. 5, p. 1506.

antes de Machado, valera-se dessa hesitação ao ter que dar uma definição do termo “instinto para o leitor”. Darwin parte do pressuposto de que o “instinto” é coisa conhecida, mas, aos poucos, o explica ao leitor:

Seria fácil demonstrar que esse termo geralmente abrange diversas ações mentais distintas; contudo, todos sabem o que ele significa, quando se afirma ser o instinto que impele o cuco a migrar e a depositar seus ovos nos ninhos de outras aves. Quando uma ação, para ser praticada pelos humanos, exige uma certa experiência, o que não acontece quando praticada por animais, principalmente quando esses não passam de filhotes inexperientes, sem que esses conheçam a sua finalidade, costuma-se dizer que tal ação é instintiva.⁴⁰³

No texto de Machado, a sutileza é maior. Ele apresenta ao leitor uma literatura que traz um “instinto de nacionalidade” e explica isso de chapa. Porém, aos poucos, vai descortinando outras faces do “objeto dado”, que podem soar, ao leitor desatento, como contraditórias e não combinadas. Para deixar mais claro o que explicamos, transcrevamos um trecho:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madruga.⁴⁰⁴

O “quem” da passagem reforça o fingimento do escritor: ele abre o texto simulando que não traz nada de novo ao público. Adiante, numa primeira gingada, o narrador astuto traz o verbo “examinar”, cujo sentido é, segundo o *Dicionário Houass conciso* (2011, p. 410), “observar, investigar ou avaliar em detalhes, com atenção”. Na Bíblia está escrito: “Examinai as escrituras”. E isso quer dizer: leia-as com acurada atenção. Fomentando uma leitura simplista, ele deixava evidente que estava ao alcance de qualquer o fato de que a literatura fazia-se nacional: “poesia, o romance”, enfim, “todas as formas literárias do pensamento” apresentam “certo instinto de nacionalidade” que se manifestava no desejo de “vestir-se com as cores do país”⁴⁰⁵ Do mesmo modo, apresentava como coisa óbvia a existência de um conjunto de autores cujas obras começavam a dar forma à literatura brasileira. No seu esquema, as principais tradições árcades não eram abandonadas, mas retomadas pelos primeiros românticos, assim como as destes eram levadas adiante pelos novos poetas: “as

⁴⁰³ DARWIN. *A origem das espécies*, 2004, p. 277-278.

⁴⁰⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p.1203.

⁴⁰⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1203.

tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madruga, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão”, num “acordo vantajoso”, pelo fato de que a independência literária, que “não tem Sete de Setembro nem campo do Ipiranga”,⁴⁰⁶ necessitava, para se completar, dos esforços de vários autores. O discurso, na sua superfície, revela a conformidade do crítico à ordem reinante do nacionalismo feito de índios e natureza. Avultava o lado bom: o “instinto” era importante: num país recém-independente de Portugal e de extensão continental fazia-se necessário esse sentimento de pertença criado a partir da ideia da valorização da natureza exterior. Esse sentido de “missão” da literatura deveria ser cultivado.

Adiante, entretanto, Machado começa a mostrar a necessidade de o leitor examinar o que se mostra como simples. A lição é: em vez ler as coisas na superfície, deve-se ir além delas, revirando-as pelo avesso. O crítico começa a mostrar para o leitor o que se oculta por trás do discurso da exaltação da natureza e do índio. Reconhece um sistema literário já existente, que envolve poetas do Arcadismo ao Romantismo, mas observa que ele funciona de modo problemático, porque se, por um lado, há autores que aproveitam as tradições literárias de modo eficiente, formando um cânone, por outro, há os que apenas repetem essas tradições sem fecundá-las. Num esquema que antecipa o do crítico Antonio Candido, Machado une, dialeticamente, Romantismo e Arcadismo, que são, simultaneamente, contrários e complementares. Se, numa ponta, assinala a presença de autores mais conscientes do fazer literário, que levavam adiante as tradições; em outra, chama a atenção para os que, escravizados pelos critérios ditados pelo Romantismo, não conseguiam produzir obras à altura de comporem o cânone.

Considerando isso, explica que a mocidade literária, sedenta de ruptura e impulsionada pelo “instinto de nacionalidade”, lançará para a margem as obras meditadas dos árcades, seja alegando que elas eram clássicas ou que teriam sido escritas sem a preocupação de tratar da independência do Brasil, ou seja, elegendo para o cânone apenas as obras que traziam os “toques nacionais”,⁴⁰⁷ jogando para o limbo as obras meditadas do arcadismo. Charles Darwin chama a atenção para os animais que, guiados pelo instinto, repetem maquinalmente uma ação, não conseguindo aproveitar trabalhos já iniciados. É o que ele explica, citando o estudo de Pierre Huber, sobre o trabalho da lagarta ao tecer o casulo:

Se pegarmos uma lagarta que esteja no sexto estágio de sua complexa construção e a pusermos em um casulo já iniciado, ela simplesmente

⁴⁰⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1203.

⁴⁰⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1203.

continuará daquele ponto em diante, concluindo o quarto, o quinto e o sexto estágios da obra. Porém, se fizermos o contrário, isto é, se pegarmos uma lagarta que tenha completado o seu casulo apenas até o terceiro estágio e a pusermos num casulo, que tenha sido completado até o sexto estágio, ela, longe de tirar proveito do trabalho já feito, ficará confusa, e reiniciará a obra a partir do sexto estágio, do qual havia sido tirada, tentando assim completar uma obra já realizada.⁴⁰⁸

Aproveitar o trabalho já iniciado significa ser racional, ir adiante, ganhar tempo. O ser humano, por vezes, pode ter o mesmo comportamento desse bicho-da-seda, quando apenas repete uma coisa, não conseguindo criar coisa nova:

Da mesma forma como quando se cantarola uma canção conhecida, também nos instintos uma ação se segue a outra em uma espécie de ritmo. Se uma pessoa for interrompida quando estiver cantarolando ou recitando algum texto automaticamente, geralmente será obrigada a recomeçar tudo para recuperar o fio da meada.⁴⁰⁹

Em vários momentos de sua crítica Machado fala de cópia, de incapacidade dos poetas para retomar e recriar novas obras. O “instinto” tanto leva autores a abandonarem as obras meditadas, partindo da capo, quanto a retomarem-nas, numa sofrida repetição. O crítico segue explicando o nosso “instinto de nacionalidade”, assinalando o seu lado bom, mas sem silenciar os seus absurdos. É, de novo, a escrita gaga, feita de avanços e recuos, escrita que é rascunho, (re) escrita apropriada para mostrar a realidade cultural de um país, que, com medo de ousar, protege-se em demasia no instinto, que tira do homem a capacidade de romper os limites e ser ele mesmo. Machado não maldiz os autores brasileiros que praticam o instinto de nacionalidade, não foge da realidade brasileira de seu tempo, no qual o nacionalismo é a pedra de toque. Tem consciência de que o Brasil ainda está em formação e que a busca de uma autonomia literária é obra de muitas gerações. Desse modo, valoriza esse “conatus”, para usarmos um termo de Espinosa, como força propiciadora e fulcral da literatura, porque, por meio dele, o homem pode expandir a sua força, a sua capacidade de fazer e de relacionar-se consigo, com o outro⁴¹⁰. Fogo e estro, veremos adiante Machado dizer, não faltavam aos poetas. Mas isso não seria suficiente. Daí ele, não se rendendo à euforia dominante do verde-amarelismo, pedir moderação, reflexão, exame contínuo de tudo o que se mostra como coisa óbvia. Até que ponto o “instinto” era válido? É estribado nesse pensamento que, na sua

⁴⁰⁸ DARWIN, 2004, p. 278.

⁴⁰⁹ DARWIN, 2004, p. 278.

⁴¹⁰ ESPINOSA. *Éthique*. Trad. Robert Misrahi, 1990.

leitura, procura compreender o homem e, mais do que isso, como crítico, mostrar nas suas obras os pontos altos e os senões.

Sem se valer de um modelo pronto, debruça-se sobre os poetas árcades, já visitados por Ferdinand Denis, Garrett e por vários brasileiros como Santiago Nunes Ribeiro, Gonçalves de Magalhães e tantos outros. O “instinto” cego dos cultores da crítica literária romântica, calcada nos limites da cor local e do indianismo, ainda resistia à poesia árcade, seja pelo classicismo dos autores do período, seja pelo fato de as obras deles serem escritas dentro de um tempo em que o Brasil era colônia de Portugal. Machado ataca essa postura. Incluir autores anteriores ao Sete de Setembro trazia o problema de um passado em que o Brasil era Colônia de Portugal. Machado segue a trilha já batida, argumentando a favor da inclusão daqueles poetas e alinhando o seu discurso aos de, entre outros, Gonçalves de Magalhães e Santiago Nunes Ribeiro. O autor de *A Confederação dos Tamoios* defendia que não se devia louvar tudo o que se produzia nas letras nacionais, mas que “as belezas naturais de um Santa Rita Durão, de um Basílio da Gama, de um Souza Caldas”⁴¹¹ mereciam ser admiradas. Santiago Nunes Ribeiro argumentava que os árcades não podiam ser abandonados por não terem escrito obras voltadas aos ideais da independência porque cada autor é homem de seu tempo.⁴¹² A justificativa de Machado para a inclusão dos árcades no cânone não foge a esse consenso: “[...] os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da poesia brasileira” pelo fato de eles buscarem “em roda de si os elementos de uma poesia nova, e [darem] os primeiros traços de nossa fisionomia literária”.⁴¹³ A exclusão de Gonzaga e de outros se dava por eles não terem se afastado dos modelos clássicos.

De certo modo seguindo o raciocínio de Magalhães e Nunes Ribeiro, Machado advertirá que não valorizar as belezas existentes nessas obras, pelo fato de elas terem corte clássico, é “mais erro do que acerto”. A exclusão dos poetas Basílio da Gama e Durão não teria fundamento, para o crítico, porque eles “quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo”.⁴¹⁴ Além disso, seria anacronismo, diria Machado, retomando e ampliando Santiago Nunes Ribeiro, exigir que um poeta produzisse obra fora de seu tempo.⁴¹⁵ Para ele,

⁴¹¹ MAGALHÃES. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 18.

⁴¹² RIBEIRO. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 40-41.

⁴¹³ ASSIS, 2008, v.3, p. 1204.

⁴¹⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1203, *passim*.

⁴¹⁵ Vários críticos recorrerão a esse argumento cronológico para salvar os árcades. Sílvio Romero, por exemplo, argumenta que Basílio da Gama não podia ter se interessado por discussões sobre os problemas raciais e nacionalidade, porque escrevera num tempo em que esses temas não constituíam linhas de força da literatura. Cf. ROMERO, 1980, v. 2, p. 416.

no Arcadismo, não havia ainda se dado o “fiat político”, de que partiriam as discussões mais decisivas sobre a autonomia literária. Aqui se faz importante lembrar as palavras de Antonio Candido. Para ele, “o poeta árcade que metia uma ninfa no ribeirão do Carmo não estava faltando com a originalidade: incorporava Minas à tradição do Ocidente e, meritoriamente, cultivava esta mesma tradição naquelas afastadas terras”.⁴¹⁶ Machado por certo não tinha dúvida de que Portugal impunha uma “hábil política de segregação social”⁴¹⁷, impedindo o país de abrir-se para outras culturas estrangeiras. À margem das ideias, ou seja, do progresso cultural do resto do mundo, as grandes vocações não podem se desenvolver. Por tudo isso, os poetas do Arcadismo, para ele, não podiam ser acusados de não ter escrito sobre a terra brasileira. Mereciam ser valorizados por trazerem alguma marca da terra, mesmo que escrevendo segundo o modelo ditado por Portugal:

Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais [...], nem igualmente justa a censura de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia no ventre do futuro, e mais que tudo quando entre a metrópole e a Colônia criara a história, a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação.⁴¹⁸

Machado, aqui, dá mais uma prova de sua consciência literária. Se tomasse apenas a literatura que vinha sendo produzida a partir do Romantismo, sob a vigência do qual se dá nossa independência política, as nossas letras ficariam muito reduzidas, além do que seriam banidas as obras meditadas de vários árcades. A adoção de critérios absolutos novamente se revela como um problema: o crítico tenta contorná-lo, seguindo o argumento da cronologia, usado por Santiago Nunes Ribeiro, e pensa um cânone organizado pelo sentido literário, no qual as obras são vistas na sua importância dentro de cada tempo. Livre dos critérios ditados pelo cego “instinto de nacionalidade”, a obra emerge na sua imanência, o que passa a exigir um leitor especializado, conforme Machado assinala em “O ideal do crítico”, mais treinado para as sutilezas do artefato literário.

Na parte seguinte de seu ensaio, retorna à poesia romântica. Interessa-lhe agora mostrar os acertos e os erros das obras e apontar soluções para os autores. Entre os acertos, estava o fato de que os escritores retomaram as tradições locais e criaram obras novas que, embora, devemos salientar, não fossem o “modelo” para Machado, ajudavam a dar forma ao cânone. Entre os desacertos, figuravam a tentativa de banimento do tema indígena da

⁴¹⁶ CANDIDO, 2000, v. 1, p. 86.

⁴¹⁷ SCHWARZ. *Que horas são?*, 1987, p. 42.

⁴¹⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1204.

literatura, que será defendido, depois, por Sílvio Romero; a insistência na afirmação de que o índio era o único tema literário e a falta de discernimento artístico, que levava poetas à conclusão, errônea, de que bastava se referir a assuntos indígenas⁴¹⁹ para se ter poesia nacional. Sem se fechar em critérios absolutos, o que equivaleria a aniquilar a criação literária, Machado busca outros aspectos para a leitura das obras: não se escraviza pelo provincianismo literário brasileiro, valoriza a relação do local com o universal, critica a imitação servil e evita a crítica louvaminheira, que tudo aprovava, e também a que tudo rejeitava, sem saber separar o elevado do medíocre. Vigilante ao fato de que a independência da literatura brasileira “mal ia alvorecendo”, Machado insiste na marcha problemática de nossas letras. Reconhece que o desejo de “criar uma literatura mais independente” levava autores a produzirem obras indianistas significativas, como “Os timbiras”, “I-Juca-Pirama”, “Tabira”, de Gonçalves Dias. Do mesmo modo, chama a atenção para romancistas como Bernardo Guimarães, Taunay, Franklin Távora, cujas obras ajudavam a dar forma à literatura brasileira. No entanto, observa que essas obras, em alguns casos, acabavam tendo efeito negativo porque poetas, ao tomá-las por modelos, não entendiam a renovação literária que esses autores davam ao indianismo.

Acompanhando esse erro de generalização, que cometiam os poetas, viria outro, já citado: a negação de um lugar para o índio na literatura, erro seguido, no passado, pelo próprio Machado de Assis. Na década de 1860, o índio já havia se tornado consenso nas nossas letras; no entanto, na de setenta, o tema já apresenta algum cansaço e críticos, como Sílvio Romero, desloca o olhar para o mestiçagem, em cujo centro estava o africano.

Machado não entra no simples panfletismo do liquidar uma escola para cair na ilusão do iniciar tudo a partir de um novo modelo. Como procedeu com os arcades, assim o faz com os românticos que escreveram sobre o índio e a terra. A sua tática é a separar o joio do trigo, ou seja, manter no centro da literatura aquelas obras que podiam formar um grupo mais ou menos coerente.

⁴¹⁹ O índio, no século XIX, sobretudo, assim como a natureza, é visto como o portador de uma língua que seria capaz de identificar lingüística e literariamente um país. Em vez de substituir o inglês pelo grego, como fizeram os americanos recém-independentes da Inglaterra, a medida, soprada pela França, era a de buscar a autonomia na valorização da natureza e do índio. Na Argentina, para Sarmiento, a independência literária viria quando os escritores tomassem como ponto de partida “sus formas e imágenes tomadas de las virginales, sublimes y gigantescas que su naturaleza, sus revoluciones y su historia indígena representan”. SARMIENTO. In: BARCIA (Org.), 2014, p. 32. Para Juan María Gutiérrez, a língua eloquente e de “alta qualidade poética” tinha por modelo a língua dos indígenas, que ele não hesita em comparar com a dos “gregos da antiguidade”. GUTIÉRREZ, 1928, p. 22-23).

Revedo, ainda que indiretamente, a sua afirmação radical sobre o índio, expressa no seu ensaio de estreia, “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), abandona a trilha seguida por Varnhagen e abraça a afirmação dominante, de que o índio era um tema importante a ser explorado pelos poetas, embora não embarque, como vemos nas poesias do livro *Americanas*, no nacionalismo corriqueiro e chato feito da valorização do índio e da cor local, não iluminada, em muitos casos, pela recriação artística.

A primeira ressalva que faz ao indianismo brasileiro é o acúmulo de obras que valorizavam essa temática. Isso teria confundido a crítica, por um lado, prevalecendo a “opinião de que não estava toda a poesia nos costumes semibárbaros anteriores à nossa civilização, o que era verdade”, e, por outro, “o conceito de que nada tinha a poesia com a existência da raça extinta, tão diferente da raça triunfante, – o que parece um erro”.⁴²⁰ Diferentemente da postura adotada no ensaio de 1858, Machado não cai no absolutismo. Para ele, tratar o índio como único tema ou excluí-lo da literatura eram um erro, do mesmo modo que era erro não reconhecer as boas obras indianistas.

Sempre alinhado a uma renovação literária tanto de formas quanto de temas, nacionais e estrangeiros, evita os extremos adotados por muitos poetas. O índio não devia ser banido da literatura, mas não podia entrar na fatura da obra sem aquela transfiguração tão necessária às obras artísticas. Machado de Assis entende que cabia à literatura o papel de auxiliar na formação da autonomia política do país. Mas para ele, os autores precisariam considerar que a literatura deveria ser tratada como obra de arte, e não como páginas de história.⁴²¹ O mesmo valia para os modelos europeus e para a própria representação da natureza na arte: em vez da cópia, os poetas nacionais deveriam ultrapassar os modelos, indo além da simples repetição. Tudo seria matéria de poesia, desde que orientado pelo belo, dizia o escritor, e o mesmo valia para o tema do índio: cabia ao literato pesquisar as “informações preciosas”⁴²² que os portugueses legaram aos nativos, mas, ao conduzi-las para a fatura das obras, acrescentamos, teriam que estar prevenidos do fato de que estavam produzindo obra de arte. Essa preocupação com a recriação é, como sabemos, um dos fundamentos da arte vista por Aristóteles. Hegel, retomando o tema, adverte que a obra, para manter-se viva, necessita ter espiritualidade para que possa ser chamada de arte:

⁴²⁰ ASSIS, 2008, v.3, p. 1204.

⁴²¹ Sobre a relação literatura e história no ensaio em questão, cf. BARBOSA, J. A. “Literatura e história: aspectos da crítica de Machado de Assis”. In: _____. *Alguma crítica*, 2007, p. 57-73. A sua proposta, diversa da nossa, está centrada na comparação entre o ensaio de Santiago Nunes Ribeiro e “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”.

⁴²² ASSIS, 2008, v.3, p. 1204

Pretendendo que a imitação constitua o fim da arte, que a arte consista por conseguinte numa fiel imitação do que já existe, coloca-se a lembrança na base da produção artística. Priva-se, assim, a arte da liberdade, do poder de exprimir o belo. O homem pode, decerto, ter interesse em produzir aparências, como a natureza produz formas. Mas [...] o valor de um produto provém do conteúdo, na medida em que este participa do espírito. Como imitador, o homem não ultrapassa os limites do natural, ao passo que o conteúdo deve ser de natureza espiritual.⁴²³

O artista é mágico, um feiticeiro das palavras; aquele que, inconformado com o sentido usual das coisas, busca outros pontos de vista, num claro desejo de romper os limites. Para ele não vale a razão ou qualquer peia. Na comparação que Nietzsche estabelece entre o “homem racional” e o artista, “homem intuitivo”, notamos claramente o olhar liberto deste:

Ambos desejam ter o domínio sobre a vida: este [o homem racional] sabendo, através de cuidado prévio, prudência, regularidade, enfrentar as principais necessidades, aquele [o homem intuitivo], como herói-eufórico, não vendo aquelas necessidades, e tomando somente a vida disfarçada em aparência e em beleza como real.⁴²⁴

Ao recriar o artista, pequeno demiurgo, deve dar vida à sua criação, assim como Deus, ao criar o homem e as coisas incutiu-lhes a centelha de energia que os anima. O grande desafio do artista é conseguir injetar esse sopro nas suas criações. A falta de êxito neste trabalho, acrescenta Hegel adiante, levará o autor a um rigoroso acerto de contas com Deus, o crítico dos críticos.

Machado se estriba nesse discurso, da recriação literária, em toda a sua crítica, fale do Brasil ou da Europa. Em se tratando do índio e da literatura, é essa preocupação com a recriação que domina; a arte tem para ele um sentido amplo, cultural, envolve várias vozes. É nela que “eus” e “outros” se aproximam. Mas embora se posicione assim, as visões sobre o Machado, crítico e o escritor sem fronteiras, estão longe de apontar para um consenso. Vira e mexe, volta à tona a tese de que Machado teria sido pouco nacional por ter escrito suas obras com os olhos voltados para fora do país, tese levantada por Sílvio Romero no final do século XIX e que chega aos nossos dias.

Silviano Santiago, por exemplo, argumentando que Machado mantinha um discurso eurocêntrico, afirma que este negava ao índio um lugar na literatura. O seu olhar estaria posto

⁴²³ HEGEL. *A estética: a ideia e o ideal; O belo artístico ou o ideal*, 1996, p 46.

⁴²⁴ NIETSCHE. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE. *Obras incompletas*, 1996, p. 60.

fora do país, como fazia, segundo Santiago, Joaquim Nabuco, outro intelectual que vivia esse choque entre o local e o universal. Para Santiago, a postura de Machado,

mais crítica vis-à-vis do nativismo se respalda em atitude eurocêntrica, semelhante à encontrada e já assinalada em Nabuco. De maneira peremptória, afirma ele que “a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano e nem dela recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos nossa personalidade literária”. O desprezo do autor pela contribuição cultural indígena não deixa ser também lamentável.⁴²⁵

Assim colocado, o trecho não deixa dúvida de que Machado relega a último plano o elemento indígena. Mas para não ser injusto com o escritor, é preciso acompanhá-lo na sua escrita gaga, feita de avanços e recuos, como já disse Romero. Com isso, notaremos, adiante na escrita de Machado, que ele abandona essa visão, ao pedir que tudo poderia ter lugar na literatura, desde que orientado pela lei do belo. O artista não poderia passar alheio a essa realidade, mas, ao trazê-la para a fatura da obra, deveria observar as leis da arte. É observando essas leis que advertirá que o artista deveria se ater às dores dos índios: “A piedade”, argumenta Machado,

a minguem outros argumentos de maior valia, deveria ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares desta região, consorciando na Literatura o que a fatalidade da História divorciou.⁴²⁶

O verbo “consorciar” tem um sentido que vai além do aparente unir, casar, combinar. O artista deve transfigurar o real ao internalizá-lo na obra, para que esta não seja apenas uma simples notícia de jornal. A obra de arte tem o seu compromisso social, mas não é a realidade em seu estado bruto. Nesse sentido, são cabíveis as seguintes palavras de Adorno:

A arte nega as determinações categorialmente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico. Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente, buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado.⁴²⁷

A obra de arte para Machado, é importante insistir nisso, não é a reprodução chapada da realidade. Para ele, ela terá validade à medida que o seu autor conseguir ir além da

⁴²⁵ SANTIAGO. Atração do mundo. In: *Cosmopolitismo do pobre*, 2004, p. 18.

⁴²⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1204-1205.

⁴²⁷ ADORNO. *Teoria Estética*, 1970, p.15.

preocupação do mero documentarismo. Ela deve ser mais uma janela aberta para o olhar do homem já saturado do realismo bruto. Seja lidando com os mitos, seja com a história, seja com a cor local, o que Machado exige é o constante esforço do artista no sentido de fugir da linguagem usual. Ele não nega que é importante falar da cor local e do índio, mas faz séria restrição ao sentido de missão que aprisionava essa literatura. Inovar, fugir do imediatismo. Recriar é o que dirá dos poetas da nova geração, como veremos adiante, alinhados ao Realismo. Nas palavras de Adorno e Horkheimer:

Enquanto expressão da totalidade, a arte se arvora em dignidade do absoluto. Às vezes isso levou a filosofia a atribuir à arte a primazia sobre o conhecimento conceitual. Segundo Shelling, a arte começa onde o saber abandona o homem à sua sorte. Ela é, para Shelling, ‘o modelo da ciência que está para chegar onde a arte já se encontra’.⁴²⁸

Para Machado, a resposta a ser dada pela arte era outra e muito mais elevada. Não lhe interessava o índio e o negro tratados numa linguagem de literatura panfletista, que se perdia no corriqueiro da simples informação. A arte tinha um compromisso com o social, mas ao tratar dele, não podia fazê-lo do mesmo modo que um jornalista. Iluminar o não aparente, recusando-se ao usual, ao tomado como regra, seria, talvez, como pedia Schelling, uma forma de salvar o homem pela arte, não deixando-o entregue aos piedosos de ocasião.

Indo além do limite do ensaio em questão, notaremos o crítico, antena de seu tempo, debruça-se sobre a situação de seu país não apenas na análise das obras. Nas poesias do livro *Americanas*, publicado em 1875, retomando e aprofundando a experiência de Alencar, leva adiante a tese de que era preciso, ainda, rever o lugar do elemento indígena na formação do país e o coloca junto com os grandes semeadores que aqui trabalharam, desbravando a terra.

No caso do negro, não se dá diferente: no conto “Pai contra mãe”, por exemplo, novamente une arte e vida, mostrando que a escravidão era um sistema, que unia o alto da pirâmide e a base. O tom de seu engajamento não é o de Castro Alves, nem o de Alencar e o José do Patrocínio. Ele vê a escravidão como um sistema que se retroalimenta e que não se acabaria por decretos. É o que pode ser notado no citado “Pai contra mãe”, em que ele, mais uma vez, vem nos dizer que a escravidão está enraizada no Brasil. Aí finge que a escravidão foi embora levando aparelhos e ofícios, mas o que quer dizer, ao cabo, é que ela permanece, tal como previra Joaquim Nabuco:

⁴²⁸ ADORNO; ORKHEIMER. *O conceito de iluminismo*. In: ADORNO; ORKHEIMER, 1991, p. 14.

Desde que foi votada a lei de 28 de setembro de 1871, o governo brasileiro tratou de fazer acreditar ao mundo que a escravidão havia acabado no Brasil. Uma propaganda voltada para ele começou a espalhar que os escravos iam sendo gradualmente libertados em proporção considerável e que os filhos das escravas nasciam completamente livres. A mortalidade dos escravos é um detalhe que nunca aparece nessas estatísticas falsificadas, cuja idéia é que a mentira no exterior habilita o governo a não fazer nada no país e a deixar os escravos entregues à própria sorte.⁴²⁹

A escravidão, acrescenta páginas adiante, “cercou todo espaço do Amazonas ao Rio Grande do Sul” e “criou um ideal de pátria grosseiro, mercenário, egoísta e retrógrado, e nesse molde fundiu durante séculos as três raças heterogêneas que hoje constituem a nacionalidade brasileira”. O Brasil não conseguiria ficar livre do peso dos três séculos de escravidão de sua história, daí a sua conclusão de que a “obra da escravidão” prendia a todos nos seus tentáculos perversamente: “ela criou uma atmosfera que nos envolve e abafa todos, e isso no mais rico e admirável domínio da terra.”⁴³⁰ Machado, tempos depois, no livro *Esau e Jacó*, notará que a escravidão uniu os contrários sob um mesmo ponto de vista – a libertação dos escravos – mas no fim das contas ela permanecia, porque tudo era apenas uma troca de tabuletas, em que a nova nada trazia de novo. A incerteza, que mostra a falta de rumo claro do movimento antiescravista, dividia até mesmo os personagens desse livro: Pedro acreditava que a abolição era um ato de justiça; para Paulo, era o “início da revolução”. No seu discurso, podemos notar o olhar irônico de Machado sobre a pouca eficiência da emancipação dos escravos: “A abolição é a aurora da liberdade, esperemos o sol; emancipado o preto, resta emancipar o branco”⁴³¹. “Acordo no desacordo”, mero jogo de troca de tabuletas, em que as coisas mantinham a ordem anterior. O barulho das festas era superior ao que de fato era a abolição dos escravos. Faltava mais reflexão sobre a libertação dos escravos. A liberdade estava assegurada com uma penada da princesa Isabel? No citado conto “Pai contra mãe”, publicado no começo do século XX, Machado faz um balanço da escravidão bem mais preciso que o do citado Joaquim Nabuco. Não se revolta como ele com a escravidão que permanece. Vai ao centro do mal e lança novas luzes ao que fora notado por Nabuco: a escravidão que a todos prendia nos seus elos. As leis fingiam que a levavam, mas ela continuava. É o que Machado deixa claro na passagem seguinte:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo

⁴²⁹ NABUCO. A escravidão atual. In: _____. *O abolicionismo*, 2000, p. 85.

⁴³⁰ NABUCO. A influência da escravidão sobre a nacionalidade. In: _____. *O abolicionismo*, 2000, p. 102-103.

⁴³¹ ASSIS. *Esau e Jacó*. In: _____. *Obra completa*, v. 1, 2008, p. 1121.

ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, o outro, o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres.⁴³²

A frieza que o narrador adota é a do ser-humano, que suporta com piedade a dor alheia e, no fim das contas, está disposto a tudo fazer para, nas constantes lutas da vida, manter-se salvo. O fim da escravidão levou embora a escravidão: os instrumentos, como algemas e máscaras, são tocados (lembrados) e, na maioria das vezes, já não provocam dor alguma. A escravidão foi embora, mas o que ficou foi o homem, visto como o lobo de si mesmo, que criará outras formas de escravizar. Que leis podem libertá-los? Machado não quer o espetáculo dos discursos em prol da libertação dos escravos. Não lhe interessa o cru das cenas em que eles se apresentam na sociedade. Quem se valia da poesia para apenas apresentar o sofrimentos dos escravos, nada fazia de diferente do que os jornais e as ruas da época apresentavam. Eram frequentes os desenhos e fotos de negros fugidos. A realidade estava repleta de negros sendo arrastados por caçadores de escravos. E todos, para repetir Nabuco, viviam abafados nessa atmosfera. Era preciso ir além desse realismo de fachada, criando uma denúncia que não se perdesse no momentâneo. E é que ele faz no final do citado conto, ao apresentar ao leitor a escrava Arminda, que perde o filho devido aos maus tratos do caçador de escravos, Cândido Neves. “Nem todas as crianças vingam”, é a fria justificativa que dá para si mesmo, agora já com dinheiro no bolso para salvar seu filho, que estava prestes a ser entregue à roda dos enfeitados. O dinheiro salvador da situação miserável de Cândido Neves nasce do sofrimento da escrava: mais precisamente, do sangue de um inocente, que morre cruelmente, enquanto o outro segue vivo. A escravidão que une pobres e ricos, brancos e negros, nacionais e estrangeiros, vai muito além da cor da pele e das imposições econômicas. Machado debruça-se sobre a escravidão de um modo que nada tinha dos tons elevados e enervados que marcavam a posição de defensores e críticos da escravidão; conforme assinala Astrojildo Pereira,

Sob certos aspectos – e exatamente em sua obra de ficção – define Machado de Assis o problema da escravidão com invulgar acuidade sociológica, ao traçar a linha de relação que dividia objetivamente a sociedade brasileira em duas classes fundamentais, senhores e escravos, com as suas consequências e repercussões de ordem, inclusive no plano moral.⁴³³

É numa escrita hesitante, de cores brandas, aparentemente lacunosa, que Machado vai revelando, em pequenas gotas, com maturidade, a realidade do seu país. O seu olhar é o do

⁴³² ASSIS, 2008, v. 2, p. 631.

⁴³³ PEREIRA. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*, 1958, p. 80.

escritor desconfiado, que recusa abraçar os discursos dominantes. Machado desliza entre o que é apresentado como banal e inscrevendo o seu discurso.

Escrita que adota a ginga do capoeira, para usarmos aqui uma expressão de Muniz Sodré,⁴³⁴ de avanços, recuos, sem ponto fixo, repitamos. É graças a essa mobilidade que ele busca um fio anterior do ensaio em questão – o de que a literatura não era feita apenas do elemento indianista – para mostrar as demais produções da literatura brasileira e os seus problemas. Com esse artifício, Machado dá novo salto, a partir da afirmação de que a opinião dominante toma o índio como centro da literatura, e prepara o caminho para contestá-la. Desse modo, elogia em *Os Timbiras* (1857), de Gonçalves Dias, a luta do elemento bárbaro contra o civilizado, passa para o romance indianista, cuja “imaginação literária do nosso tempo foi buscar alguns quadros de singular efeito”, e cita a obra *Iracema* do “Sr. José de Alencar, uma das primeiras desse fecundo e brilhante escritor”. Por outro lado, mostra que escritores buscam nova fonte de inspiração, dando espaço não apenas para os costumes bárbaros, mas também para os “costumes civilizados” e a exaltação da “natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores”,⁴³⁵ e conclui, citando os romancistas Bernardo Guimarães, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Sílvio Dinarte e Franklin Távora. No centro dessa enumeração, podemos acrescentar, estaria uma constatação do crítico: os literatos mais conscientes aproveitam as experiências anteriores, transformando-as em novas criações; em síntese: fazem girar a “roda literária”, como o crítico observa, em 1866, em outro ensaio digno de nota,⁴³⁶ mas essas obras não teriam qualidade suficiente para libertá-las do “instinto”, por não serem ainda nascidas da reflexão.

Machado volta, nesse ponto do ensaio, aos limites dos critérios ditados pelo Romantismo, de que estaria na valorização do índio e da cor local a fonte principal da literatura brasileira. Guiado pelo “O ideal do crítico” (1865), coloca em questão o localismo periférico, defendido por certos críticos, zelosos ao extremo do nacionalismo, e convida os literatos às experiências das literaturas estrangeiras. Para ele, a obra não deveria ser considerada nacional por se restringir ao Brasil; o compromisso da verdadeira obra era com o

⁴³⁴ Muniz Sodré vê a capoeira como “luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta, vadiação, mandinga, a capoeira sobreviveu por ser jogo cultural. Um jogo de destreza e malícia, em que se finge lutar, e se finge tão bem que o conceito de verdade da luta se dissolve aos olhos do espectador e – ai dele – do adversário desavisado”. Cf. SODRÉ. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*, 1988, p. 205.

⁴³⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1205, *passim*.

⁴³⁶ Esse ensaio a que nos referimos, intitulado “Propósito”, é, mais precisamente, uma espécie de primeira versão do ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, e será estudado no capítulo seguinte desta tese. Cf. ASSIS, 2008, v. 3.

mundo.⁴³⁷ É em observação a isso que cita o exemplo de Gonçalves Dias: ele não seria um poeta indianista, e sim mundial, porque vários de seus versos pertenceriam “pelo assunto a toda a humanidade, cujas aspirações, entusiasmos, fraquezas e dores geralmente cantam”.⁴³⁸ A respeito desse universalismo, são cabíveis aqui as palavras de Tânia Carvalhal. Ela afirma que o ensaio de Machado retoma parodisticamente o texto *Resumo da História Literária do Brasil* (1826), de Ferdinand Denis, e “prenuncia o nacionalismo de natureza universalista”.⁴³⁹ Não há dúvida, mas, considerando-se que os fios do discurso Machadiano são variados, devemos chamar a atenção para o diálogo que o crítico estabelece no seu universalismo com o ensaio de Santiago Nunes Ribeiro.⁴⁴⁰ Esse crítico, refutando a tese linguística de Gama e Castro, que negava ao Brasil uma literatura própria, dirá que “não era princípio incontestável a divisão das literaturas [...] segundo as línguas em que se acham designadas”.⁴⁴¹ Machado de Assis, que mais adiante nesse artigo tratará da relação obra literária e pureza do idioma, retoma e amplia esse argumento:

[...] perguntarei simplesmente se o autor do Song of Hiawatha não é o mesmo autor da Golden Legend, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.⁴⁴²

Machado de Assis está consciente do nacionalismo defendido pelos que aderiram à tese de Ferdinand Denis e, por influência deste, à de Chateaubriand, Madame Staël e Monglave, que defendiam estar na cor local e no indianismo a fonte primeira da literatura brasileira. O crítico tem consciência de que a literatura brasileira é periférica, mas não se rende ao simples culto do indianismo e da cor local, tampouco entra na discussão da língua brasileira como elemento diferenciador entre as literaturas brasileira e portuguesa. O seu olhar está voltado para um diálogo entre as obras, que deveria ir além das fronteiras da cor local e do indianismo. Como dirá Antonio Candido, um tanto na esteira de Santiago Nunes Ribeiro,

⁴³⁷ Sobre o nacionalismo fundado na ruptura dos limites locais, cf. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: PERRONE-MOISÉS. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: _____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*, 2007, p. 81-96.

⁴³⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1205. É significativo assinalar aqui que o poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, busca justamente apagar os limites entre o localismo e o cosmopolitismo. O trecho de uma poesia de Goethe, que serve de epígrafe ao poema, marca muito bem esse nacional que se faz em diálogo com o outro. Não se trata de mera intertextualidade, mas de um desejo de acrescentar outras cores à cor local da literatura brasileira em formação.

⁴³⁹ Cf. CARVALHAL. *O discurso crítico na América Latina*. In: CARVALHAL (Org.), 1996, p. 289.

⁴⁴⁰ RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1 p. 35.

⁴⁴¹ RIBEIRO. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 35.

⁴⁴² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1205.

literatura é comunicação, “convergência entre fatores locais e sugestões externas”,⁴⁴³ gerando obras ao mesmo tempo nacionais e universais. Escusado assinalar aqui os ecos do ensaio “O ideal do crítico” (1865), em que recomendava a literatos e críticos o cuidado de não se fechar nos limites de “escolas” literárias. Adotar regras absolutas, nos diz o escritor, equivaleria a empobrecer a literatura, já que a confinaria aos limites da cor local e do indianismo.⁴⁴⁴ Esse sentido universal, intuído ou pressentido, segundo Antonio Candido, por autores como Magalhães, Franklin Távora, Alencar e Gonçalves Dias, é, ao nosso ver, dado em termos definitivos por Machado de Assis:

O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser Bretão sem falar sempre do Tojo, assim Masson era bem escocês sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.⁴⁴⁵

A obra de arte, vista como espaço de constantes diálogos, tanto com sua terra, quanto com outras terras. Nessa terra, não estava entendida apenas a cor local e índio, mas também as literaturas que aqui foram produzidas. O mesmo valia na relação da nossa literatura com outras. A obra literária era o espaço destinado a esses encontros. Se os povos viviam separados geográfica e economicamente, cabia à literatura, podemos dizer parafraseando Machado, consorciar os povos, formando com eles uma grande biblioteca universal. Jean Maurice Lefbve assinala que

A obra [...] é campo de dois movimentos e tendências contraditórias: por um lado fecha-se sobre si mesma enquanto linguagem; por outro, abre-se para as coisas do mundo, reproduzidas numa presença total e numa realidade inigualada.⁴⁴⁶

A obra de arte possui uma tessitura na qual o externo entra, mas de um modo velado, numa linguagem que já não é a do mundo, porque o artista, ao recriá-la, já o faz num estado de alma marcado pelo assombro diante das contradições da realidade. Aristóteles falava da invenção, do fazer de conta, que orientava o poeta na escrita de seus textos. Goethe defendia que o lugar mais seguro para se abrigar do mundo era a arte: “Não se pode fugir ao mundo de modo mais

⁴⁴³ CANDIDO, 2000, v. 1, p. 15.

⁴⁴⁴ CANDIDO, 2000, v. 1, p. 15.

⁴⁴⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1205-1206.

⁴⁴⁶ LEFBEVE. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, 1980, p. 42-43.

seguro do que pela arte; nenhuma forma de prender-se a ele é mais segura do que ela.”⁴⁴⁷ Ao transfigurar a realidade, o escritor encontra um entrelugar, que nem é a realidade pura, nem o completo distanciamento dela. É justamente por isso que Machado de Assis, no poema “Musa consolatrix”, que integra as *Crisálidas*, assinala a força da arte na vida do ser humano.

Estudando as contradições da obra, Adorno defende uma crítica imanente, a qual, segundo ele, para receber tal nome, deveria estar atenta justamente à “contradição entre a ideia objetiva dessas deformações e cada pretensão, nomeando aquilo que expressa, em si, a consciência e a inconsistência dessas deformações diante da constituição da existência.”⁴⁴⁸ Buscar essas tensões é o que Machado procura fazer em muitas leituras de obras alheias, mas o que também põe em ato na sua crítica e, como veremos adiante, na sua produção poética.

Favorecido por uma escrita feita, como dissemos, de avanços, recuos, retificações, Machado de Assis, no fim do ensaio, chama a atenção para os limites que precisavam ser superados para, de fato, vencer-se o “instinto” que limitava as letras nacionais ainda subdesenvolvidas, segundo ele, por não possuírem gêneros à altura de as colocarem entre as grandes literaturas.

O primeiro aspecto a ser considerado aqui é, novamente, a visão do escritor sobre a literatura. Ao invés de se estreitar no discurso da identidade literária, os escritores deveriam enriquecê-las com novas formas e novos temas; como afirma Roberto Schwarz, “em vez de elementos de identificação, Machado buscava relações e formas”.⁴⁴⁹ Ou seja, a identificação se daria por meio da literatura. Ciente da necessidade de um amadurecimento objetivo da literatura, Machado chama a atenção para a renovação que deveria envolver a crítica literária, o conto, a poesia, o teatro e o romance. À guisa de exemplo, o livro de poesias *Crisálidas* é um passo à frente do Romantismo dominante, que ditava as pieguices da moda; *Ressurreição*, *Helena* e tantos, mesmo os situados fora da chamada “fase madura” do escritor, mostram a sua constante superação. Não repetir, eis o que faz a roda literária girar. Retomar e fecundar, produzir obras que atendam a uma necessidade. Aqui nos acena Antonio Candido: “Uma obra autêntica, no sentido próprio, é sempre uma resposta: uma resposta dada por um indivíduo, de mais sensibilidade ou mais penetração do que a média, aos inúmeros problemas que ele vê ou pressente em si, nos outros ou no grupo”.⁴⁵⁰

⁴⁴⁷ GOETHE, *apud* MERQUIOR. *A astúcia da mimese*, 1972, p. 8.

⁴⁴⁸ ADORNO. *Prismas: crítica cultural e sociedade*, 2001, p. 23.

⁴⁴⁹ SCHWARZ. *Que horas são?*, 1987, p. 166.

⁴⁵⁰ CANDIDO. “Notas de crítica literária - Ficção (I)”, 2002, p. 5.

Já observamos que Machado está atento a um sistema literário que se move de modo problemático. O escritor, de certo modo, credita esse atraso à inexistência de uma crítica madura, lacuna que seria “um dos maiores males de que padece a nossa literatura”.⁴⁵¹ Por não concordar, nem com a crítica impressionista nem com a naturalista, Machado voltava a defender uma renovação nessa área. É significativo lembrar que, quando o escritor publicou o ensaio em questão e os demais (principalmente, “O ideal do crítico” e “A nova geração”), autores como Fernandes Pinheiro, Pereira da Silva, Francisco Sotero dos Reis e Sílvio Romero já vinham praticando a crítica. No entanto, eles não estariam à altura do que Machado esperava de uma crítica literária. Desse modo, ele elogia o livro *Meandro poético* (1864), de Fernandes Pinheiro, ao escrever que “todo arado é útil para as terras literárias”, mas notará que se trata de um “trabalho de compilação”, voltado para “ensino em colégios”.⁴⁵² Por sua vez, *Opúsculos históricos e literários* (1865), de Pereira da Silva, era uma brilhante iniciativa, mas ainda não será o trabalho de crítica que o futuro autor de “A nova geração” espera:

O livro [...] é uma apreciação simpática dos autores antigos e modernos portugueses. A sua crítica é geralmente justa, delicada; nem sempre é profunda, é verdade, e muitas vezes desejaríamos que o autor demorasse no estudo de certos livros; mas é preciso lembrar que o Sr. Pereira da Silva tinha antes que dar uma notícia, do que uma apreciação de obras, em grande parte estranha aos autores franceses.⁴⁵³

Machado justificava que a pouca atenção dada pelo autor à crítica propriamente dita, se explicava pelo fato de que o estudioso tinha como objetivo dar uma notícia da literatura. No entanto, por baixo dessa justificativa, ia um pensamento recorrente do nosso crítico: o de que a obra, numa crítica literária, era o principal ponto. O resumo era que o estudo de Pereira da Silva para Machado era incompleto para o nosso crítico, do mesmo modo que eram vagos os trabalhos de Francisco Sotero dos Reis⁴⁵⁴ e Sílvio Romero. O prefácio de Romero, escrito para o livro *Cantos do fim do século*, segundo Machado, não traria nenhuma renovação para a crítica, porque não se guia por uma preocupação estética, daí a conclusão de que Romero não era poeta, nem crítico literário.⁴⁵⁵ Voltaremos a este ponto adiante. Menos severo com Sotero dos Reis, elogiará *História da literatura brasileira* – que, para Antonio Candido, foi a primeira tentativa mais elaborada de um trabalho sobre as nossas letras⁴⁵⁶ –, no entanto,

⁴⁵¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1206.

⁴⁵² ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK, CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 272.

⁴⁵³ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK, CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 272.

⁴⁵⁴ Cf. REIS. *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, 2014.

⁴⁵⁵ Veremos essa questão adiante, na análise do ensaio “A nova geração”.

⁴⁵⁶ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 314.

apontará lacunas no livro. Embora reconheça que, no período abrangido pelo historiador, não havia ainda obras suficientes para o crítico exercer os “talentos de análise”, diz esperar dele um trabalho mais sério nesse campo: “[...] o Sr. Francisco Sotero, a quem não é estranho o método de Villemain, dará, na continuação dos seus discursos, o desenvolvimento preciso à análise literária”.⁴⁵⁷

Deixando de lado o teatro, marcado por um acentuado atraso, e o conto, gênero mais difícil e talvez por isso pouco explorado pelos autores, Machado concentra-se no romance e na poesia lírica, chamando a atenção, de modo muito geral, sobre os méritos e os senões das obras. As qualidades louváveis em alguns dos romancistas são a observação e a análise, a valorização da natureza e do pitoresco. A essas qualidades logo adiante seguem defeitos: a falta de proporção no trato das imagens da natureza, a inexistência do romance de “pura análise”. A justificativa para esta lacuna, afirma o crítico, é a “índole” do brasileiro, que não o chama para tal gênero, “ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária”.⁴⁵⁸ Se a ausência das obras desejadas por Machado não se devia à nossa infância literária, talvez se explicasse pela nossa predileção por livros que valorizavam o exagero. Numa sociedade movida pelo favor, explica Raimundo Faoro, é essa a língua universal do brasileiro: “Havia, sob a capa de lantejoulas da frase gorda, gorda e inchada, a política em prosa, própria para pedir e assegurar empregos, e apta a transmitir pancadaria [...]”.⁴⁵⁹ Na política, essa era frase que abria caminhos, na crítica literária e na literatura também. O poeta Luís Tinoco, autor de *Goivos e camélias*, exemplificava a contento essa prática. Machado aponta que reflexão não era o forte do poeta:

A erudição política de Luís Tinoco era nenhuma; o protetor emprestou-lhe alguns livros, que o ex-poeta aceitou com infinito prazer. Os leitores compreendem facilmente que o autor de *Goivos e camélias* não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases, - sobretudo das frases sonoras - demorava-se nelas, repetia-as ruminava-as [...]. O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido e ele corria depressa por elas.⁴⁶⁰

Andar na superfície das obras, evitar a análise, cultivar uma crítica estritamente formal, fechar-se no nacionalismo não eram, decerto, posturas de Machado de Assis. Para ele, a crítica seria eficiente na medida em que conseguisse ajuntar as boas obras de todas as épocas artísticas, fossem elas do nosso país ou estrangeiras. Esse olhar dialético, talvez seja

⁴⁵⁷ ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK, CALLIPO (Orgs.), 2013, p. 274.

⁴⁵⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1206.

⁴⁵⁹ FAORO. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*, 1988, p. 167.

⁴⁶⁰ ASSIS. Aurora sem dia. In: _____. *Histórias da Meia Noite*, 1977, p. 174.

possível acrescentar, valeria para a obra de arte. O artista seria eficiente se conseguisse consorciar na fatura de seu trabalho a afirmação e a negação, o constante embate dos contrários presente na realidade. Desse modo, a própria obra, na sua economia, traria em si a sua crítica, que nasceria de uma ideia de incompletude, de fracasso mesmo. Nesse sentido, são esclarecedoras as palavras de Adorno, citadas por Vladimir Safatle:

[...] a verdadeira obra de arte nunca é totalmente adequada ao seu processo construtivo, ao seu próprio conceito. Ideia de que, de uma certa forma, a verdadeira obra de arte deve fracassar para poder se realizar, já que uma obra completamente formada, completamente adequada a seu conceito, incapaz de elevar as tensões entre construção e expressão, entre forma e conteúdo, ao paroxismo, seria a monstruosidade da mera exemplificação de um estilo.⁴⁶¹

Para Machado muito provavelmente era válida essa “imperfeição” formal. A obra deveria apresentar em sua fatura as forças contraditórias, que combinam para dar origem a um novo que traz na sua gênese o antigo. Nesse sentido, a obra de arte na sua visão não era um simples exercício de transfiguração da realidade. A esse respeito, lembremos as palavras de Schönberg; para ele, a “arte é em seu estágio mais elementar, uma simples imitação da natureza. Mas logo se torna imitação em um sentido mais amplo do conceito, isto é, não mera imitação da natureza exterior, mas também interior.”⁴⁶²

Machado, no seu trabalho de relativizar a força que os autores atribuem à realidade, ou seja, à cor local e ao indianismo, traz um outro modo de ver as coisas, no qual a arte se apresenta acima daquele sentido de missão seguido por muitos de nossos autores “românticos”. Ao aconselhar que os autores deviam se distanciar da realidade ao dela tratar, notamos que a arte na visão se aproxima do que mais tarde defenderia Adorno, para quem as “obras de arte imitam menos a realidade do que traduzem sua transposição. O que seria preciso finalmente inverter é a teoria da imitação. Em um sentido sublimado, a realidade deve imitar a obra de arte.”⁴⁶³

Já em outro ponto do ensaio, Machado empreenderá nova interpretação do Arcadismo e do Romantismo, mas dividindo-os em grupos. Desse modo, aos citados poetas árcades Basílio da Gama e Tomás Antônio Gonzaga, junta-se uma primeira geração de românticos (Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias), da década de quarenta, e adiciona mais poetas de outras duas décadas: 1850 e 1860, a que pertenceriam os poetas Álvares de Azevedo,

⁴⁶¹ ADORNO. *Ästhetische teorie*, 1975, p. 92, *apud* SAFATLE. In: IANNINI, GARCIA, FREITAS (Orgs), 2015, p. 92.

⁴⁶² SCHÖENBERG, Arnold. *Tratado de harmonia*, 1999, p. 55.

⁴⁶³ ADORNO, 1974, p. 179, *apud* KLOGER. In: IANNINI, GARCIA, FREITAS, 2015, p. 109.

Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Bernardo Guimarães, e, finalmente, uma nova geração de poetas, a qual pertenciam “um Crespo, um Serra, um Gentil Homem de Almeida Braga, um Castro Alves, um Luís Guimarães, um Rozendo Muniz, um Carlos Ferreira, um Lúcio de Mendonça, e tantos mais”, que teriam poetado entre 1860 e 1870.

Machado de Assis faz uma leitura ligeira da poesia de todos esses autores, mas não resta dúvida de que tem consciência de um “cânone” que, embora problemático, continuava ganhando forma na literatura. Ele move a sua crítica, aqui, mais uma vez, seguindo uma imbricação das gerações que julgamos oportuno lembrar: na parte inicial do ensaio, o crítico aponta uma tradição que começa com as produções de alguns dos poetas árcades, recuperadas por românticos como Gonçalves Dias. Tratando dos novos poetas, dos que já representavam uma espécie de “terceira geração romântica”, aponta-lhes os defeitos, chamando a atenção para a importância de se retomar e ampliar as experiências de românticos anteriores. Em clave geral, antes de se referir aos poetas antigos, já começa centrado nos problemas dos novos. Essa nova geração tinha “fogo” e “estro”, “inspiração” e “cor local” e a ela não faltava o “sentimento de harmonia exterior”. Porém não agradaria por causa de certos senões, que ele resume logo depois de se referir aos livros *As miniaturas*,⁴⁶⁴ de Gonçalves Crespo, e *Quadros*, de J. Serra:

Falta-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens, na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza. [...] Na poesia íntima e elegíaca, encontram-se os mesmos defeitos, e mais uns amaneirados no dizer e no sentir, o que tudo mostra na poesia contemporânea grave doença, que é força a combater.⁴⁶⁵

Novamente, a demasia. O exagero no emprego das imagens é mostrado, por Machado, como contrário às boas regras da arte. Ele entende que a natureza brasileira, com “cenar majestosas” pedem “imagens adequadas”.⁴⁶⁶ Porém, contrariando esse discurso, que muito traz da teoria de Ferdinand Denis,⁴⁶⁷ pedirá moderação aos novos poetas; os painéis da natureza são grandiosos, estuantes, “mas, por isso mesmo que são grandes, devem ser trazidos

⁴⁶⁴ O livro em questão, de Gonçalves Crespo, já havia recebido parecer favorável de Gonçalves Magalhães, mas ainda faltava o de José de Alencar e o de Machado, talvez, dos dois, o mais esperado, conforme podemos ler na carta datada de 1871, em que o poeta externa sua admiração por Machado, escritor que Crespo soubera ser “de cor” como ele. Cf. MAGALHÃES JUNIOR. *Ao redor de Machado de Assis*, 1958.

⁴⁶⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1208.

⁴⁶⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1208.

⁴⁶⁷ Cf. DENIS. In: CÉSAR (Org.), 1978.

com oportunidade e expressos com simplicidade”,⁴⁶⁸ condições que faltariam à poesia naquele momento. Sílvio Romero depreciava Machado de Assis justamente assinalando que a natureza na sua obra não recebeu o colorido da descrita de um José de Alencar.⁴⁶⁹ O que se comprovou, depois, é que Machado não se ajustava ao diapasão dos escritores da época, que exacerbavam no emprego das cenas naturais, ditadas pelo Romantismo em voga no Brasil; do mesmo modo que desagradava a ele a repetição do tema indianista, também o aborrecia o exagerado culto à natureza. Uma prova disso é que, em crônica publicada em 1893, na Gazeta de Notícias, Machado voltará a dizer, indiretamente, que nem tudo deveria ser paisagem: “O meu sentimento nativista [...] sempre se doeu desta adoração da natureza. Raro falam de nós mesmos; alguns mal; poucos bem. No que todos estão de acordo, é no *pays féérique*. Pareceu-me sempre um meio de pisar o homem [...]”⁴⁷⁰ E mais adiante completa: “Mas eu não fiz nem mandei fazer o céu e as montanhas, as matas e os rios. Já os achei prontos, e não nego que são admiráveis, mas há outras coisas que ver”.⁴⁷¹ A fúria do escritor nascia de uma reflexão, de uma renúncia do que se tornara um clichê na literatura brasileira. Para ele, a natureza não devia aparecer apenas para cobrir vazios, e sim por um sentido que a torne funcional onde for invocada pelo poeta. Comentando como a natureza é tratada por Machado, escreve Roger Bastide: “[...] a natureza, nele, não é ausente, mas ele soube suprimir o intervalo que a separava dos personagens, misturando-as com esta [...] integrando-as na massa que constrói os heróis de seus romances”.⁴⁷²

Se o irritava o “patriotismo vegetal”, que se torna discurso dominante, não lhe causava menos aborrecimento o carregado das cores com que o pintavam nossas paisagens. Esta desproporção estaria, a nosso ver, ligada a dois problemas centrais: a incapacidade da maioria dos nossos escritores para retomar e ampliar as experiências da literatura nacional e das literaturas estrangeiras, e a falta de estudo das regras de arte, aí incluída a leitura dos clássicos. Se em passagens anteriores do seu ensaio assinala que os poetas erravam por desprezarem os árcades, aqui adverte que o erro está no fato de os poetas, no afã de produzirem obra original, não atentarem para as boas lições dos nossos românticos, o que tinha como resultado o descuido da forma, o gosto pelas hipérboles e tantos outros problemas que, na visão dele, limitavam as obras. Para Machado de Assis, os poetas deveriam meditar as boas obras, evitar a improvisação, estudar as regras e não ter pressa de escrever. A

⁴⁶⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1208.

⁴⁶⁹ Cf. ROMERO, 1980, v. 5.

⁴⁷⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1208.

⁴⁷¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1208.

⁴⁷² BASTIDE. Machado de Assis, paisagista. In: ASSIS. *Obra completa*, v.1, p. 41.

livre expressão dos sentimentos não vale para ele. A inspiração, o furor poético, o improvisado, o descuidado da forma, levados às últimas consequências pelos autores, deveriam ter limites porque ofuscavam o brilho da obra.⁴⁷³ A imaginação, por sua vez, deveria ser cultivada, “mas esta tem suas regras, o estro leis, e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões”.⁴⁷⁴ Expressando-se assim, dá uma nova cajadada na falta de medida do Romantismo e do Realismo, o que voltará a fazer nos ensaios “A nova geração” (1879) e “O primo Basílio” (1878). Na “Advertência” à primeira edição de *Ressurreição* (1872), já insistia numa poética que orientaria a sua escrita e a sua crítica literária: o tempo, a reflexão e o citado estudo:

Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. Dá-se então o contrário do que era dantes. Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida. Esta não é talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas é, penso eu, a lei das aptidões médias, a regra geral das inteligências mínimas.⁴⁷⁵

Genialidade era proeza para poucos, os demais deveriam estudar. Tempo e reflexão levariam o literato à consciência de que entre a realidade e a representação da realidade há uma distância, do mesmo modo que há uma distância entre a realidade brasileira e a da Europa, de onde vinham os modelos aqui seguidos. Insistir nas cores do país, no indianismo, sem a mediação da arte, era cair no simples “nacionalismo de vocabulário”, isto é, numa tentativa frustrada de dar a realidade de forma completa. Afinal, era forçoso reconhecer que havia uma diferença entre a realidade e a ficção, entre o local e o nacional. Repetir os modelos literários nacionais ou estrangeiros, não era impulsionar a roda literária, e sim mantê-la no mesmo estágio. Essa falta de discernimento artístico é exemplificada na ficção de Machado, como no conto “Habilidoso”, mas, sobretudo, no livro *Quincas Borba*,⁴⁷⁶ em que o escritor, numa crítica oblíqua,⁴⁷⁷ chama a atenção para a relação entre centro e periferia, estabelecida entre Brasil e França. O verdadeiro artista é um inconformado: ele não se contenta com a

⁴⁷³ Cf. BOSI. “Imagens do romantismo no Brasil”. In: GUINSBURG (Org.), 2005, p. 239-256.

⁴⁷⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1209.

⁴⁷⁵ ASSIS, 2008, v. 1, p. 235-236.

⁴⁷⁶ Cf. ASSIS. *Quincas Borba*, 2012.

⁴⁷⁷ Confira os capítulos CXII e CXIII de *Quincas Borba*; neles o escritor chama a atenção para o trânsito das formas: ele poderia repeti-las, explica, mas prefere condicioná-las ao fim de seu livro.

ideia, geralmente mal interpretada, de inspiração. É um angustiado, porque está sempre em busca de encontrar a forma mais artística possível para expressar seu pensamento, e para isso precisa da técnica e da invenção para que alcance o objetivo. A esse respeito, assinala Ernst Fischer em seu texto “A função da arte”:

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletaante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a.⁴⁷⁸

Adorno e Horkheimer destacam a elevação da língua falada na obra de arte, que não pode ser a língua própria da empiria, embora lhe seja reflexo:

A obra de arte tem em comum ainda com a feitiçaria a fixação de um domínio próprio, fechado em si, subtraído da contextura do existir profano. Vigem aí leis particulares. Assim como o feiticeiro começava a cerimônia delimitando, contra todo o mundo circundante, o lugar próprio para o jogo das forças sagradas, assim também em cada obra de arte destaca-se do real o seu âmbito fechado.⁴⁷⁹

É bom lembrar que, ao fugir do nacionalismo reducionista e defender que os poetas buscassem outras formas e temas, Machado estava observando o problema da simples repetição dos modelos ou exageração, que resultavam numa produção de obras de pouco interesse para a literatura. Por várias vezes o crítico adverte os literatos quanto a esse perigo, pedindo-lhes reflexão, invenção, imaginação etc., diante dos modismos apresentados como novidades. A postura de Machado é sempre a de escritor que retoma as ideias dos outros, mas emendando-as e subvertendo-as; nunca é a postura de quem repete servilmente, e é agindo assim que ele se posiciona contra o vício das citações vazias. Roberto Schwarz, no ensaio “Martinha vs. Lucrecia”, mostra como o escritor, ironicamente, “quebra a relação entre o local e o universal, dependência e independência, ao mesmo tempo em que recusa paradigmas externos, antigos ou contemporâneos”.⁴⁸⁰ No ensaio “A nova geração”, de que trataremos adiante, Machado insistirá na necessidade de os poetas se voltarem para a obra, evitando cair na simples aceitação do modelo, dessa vez o Realismo, abraçado pelos literatos brasileiros

⁴⁷⁸ FISCHER. A função da arte. In: _____. *A necessidade da arte*; uma interpretação marxista, 1965, p. 14.

⁴⁷⁹ HORKHEIMER; ADORNO. Conceito de iluminismo. *Textos escolhidos. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Textos escolhidos*. Trad. Zeljko Lopatić; Andréa Maria Altino de Campos Lopatić et al., 1991, p. 14.

⁴⁸⁰ SCHWARZ. Martinha vs. Lucrecia. In: ANTUNES; MOTTA (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*, 2009, p. 23-24.

sedentos de novidade. As ideias de Victor Hugo e Baudelaire, segundo o crítico, não teriam ganhado nos nossos poetas uma forma de arte. A ânsia de tornar-se cosmopolita usando os modelos importados poderia levar ao extremo da reprodução dos problemas do “original”. Por isso, perguntava o crítico nesse ensaio:

Ora, essa reprodução quase exclusiva, essa assimilação do sentir e da maneira de dois engenhos, tão originais, tão soberanamente próprios, não diminuirá a pujança do talento, não será obstáculo a um desenvolvimento maior, não traz principalmente o perigo de reproduzir os ademanos, não o espírito – a cara, não a fisionomia? Mais: não chegará a reproduzir os defeitos, e reproduzi-los exagerando-os, que é a tendência de todo discípulo exigente?⁴⁸¹

A identidade não viria da imitação crua dos modelos, assim como não viria das discussões, por vezes estéreis, sobre a relação da língua com a autonomia política. No século XIX, num contexto em que as ex-colônias discutiam a sua liberdade, o critério linguístico é uma das regras determinantes do nacionalismo, o que constituirá um sério problema, principalmente em se tratando de países menores.⁴⁸² O discurso dominante das antigas metrópoles é de que uma nação seria livre se possuísse uma língua comum que a identificasse, regra que, aplicada à literatura, subordinava a literatura dos países independentes aos antigos colonizadores. Língua, literatura e independência se fundem. Herder defendia que a alma das nações estava no gênio da língua, a qual sofria modificações do clima e dos costumes do lugar. Cada língua, argumentava, era a expressão viva, orgânica, do espírito do povo, era o meio de se conhecer a cultura e os valores de uma nação, já que os cristaliza.⁴⁸³ A “regra geral” era a de que, sem uma língua nacional, não havia nação e, por extensão, não havia literatura própria, problema que preocupará intelectuais de vários países recém-independentes. Nesse sentido, os americanos temiam que uma comparação entre a literatura americana e a inglesa poderia, no fim, só servir para mostrar que a Inglaterra tinha literatura superior. Na Argentina, o problema era posto nos seguintes termos: “Aunque no se formularon concretamente como problema, los dirigentes de la sociedad del buen gusto entrevian que um de los mayores impedimentos para romper totalmente los vinculos com España estribada em la lenga”.⁴⁸⁴ Juan María Gutiérrez defendia que cada povo tem uma literatura e uma arte, que

⁴⁸¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1263.

⁴⁸² HOBSBAWN. *Nações e nacionalismo desde 1780*, 2011, p. 48.

⁴⁸³ HERDER. Sur la nouvelle littérature allemande. Fragment, Lettres sur l'avancement de l'humanité. In CAUSSAT; ADAMSKY; CRÉPON. *La langue source de la nation: messianismes séculiers en Europe central et orientale (du XVIIIe au XXe siècle)*, 1996, p. 77-106.

⁴⁸⁴ CASTAGNINO. *Milícia literária de mayo*, 1960, p. 67.

se harmoniza com “su moral, com sus creencias e sus tradiciones, com su imaginación e su sensibilidad”.⁴⁸⁵

Recém-independente de Portugal, o critério linguístico foi levado ao extremo por brasileiros e lusitanos favoráveis ao domínio daquele país. Álvares de Azevedo, Gama e Castro,⁴⁸⁶ por exemplo, o tomam como fundamento para negar a existência de uma literatura brasileira. Segundo eles, a literatura aqui pertenceria a Portugal pelo fato de os ex-colonizados se utilizarem da língua portuguesa. Santiago Nunes Ribeiro, alinhado a Gutiérrez e Sarmiento, entra na questão, defendendo que a literatura e a língua aqui existentes já não eram mais a do colonizador, pois já se encontrava modificada pelo meio. Alencar explica que a língua falada pelo brasileiro, influenciada pelo índio, o negro e os estrangeiros, já não era a de corte clássico falada na ex-metrópole; seus livros *O guarani* e *Iracema* mostram a metamorfose por que passa a língua portuguesa, que, junto com o idioma nativo, dá origem a uma língua brasileira.

Como escritor e homem de imprensa, Machado de Assis estava bem informado das polêmicas em torno das questões linguísticas. No entanto, não embarca nas discussões em torno de uma língua nacional, feita da mistura do português com a língua indígena, o discurso da língua “lusobundo-guarani”, de Salomé de Queiroga não o atrai,⁴⁸⁷ e, tampouco, dificilmente, se deixaria seduzir pela tese de Araripe Júnior, segundo a qual o brasileiro, filho de uma natureza tropical, não seguia regras; era filho da inspiração, do improviso.⁴⁸⁸ A posição de Machado quanto a uma língua brasileira é marcada também por certo conservadorismo. Ele entende, como faz o autor de *Iracema*, que o português não pode ser usado na “mesma frase singela da adolescência da língua”,⁴⁸⁹ e defende o idioma como organismo vivo, também submetido a uma evolução em que passado e presente se juntam para dar forma ao novo. Porém, a língua que, de certo modo, Machado “oficializa” é um português que evolui e se enriquece com as riquezas próprias do passado e do presente. Alencar, em *Iracema*, une o português e o índio numa língua literária; Machado, criticando os erros e as intercalações do francês na língua portuguesa, busca uma língua que deve remogar-se com as riquezas que ela tem em todas as fases. Não adere à lição de Alencar, nem tampouco faz coro à propaganda de Varnhagen, que cultuava o português de Portugal. O

⁴⁸⁵ GUTIÉRREZ *De la poesia e elocuencia de la tribus de la América y otros textos*, 2006, p. 4.

⁴⁸⁶ Cf. COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*, 1974, v. 1.

⁴⁸⁷ Cf. QUEIROGA. Arremedos – lendas e cantigas populares. In: CASTELLO (Org.), 1961, v. 1, p.33.

⁴⁸⁸ Cf. PINTO. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos (1820/1920): fontes para a teoria e a história*, 1978.

⁴⁸⁹ ALENCAR, J. In: COUTINHO (Org.), 1974, v. 1, p. 106.

futuro autor de “A nova geração” (1879) rompia com os exageros dominantes e defendia que uma obra deveria ser escrita num idioma que fosse o consórcio entre as boas lições antigas e as novas. É a mesma regra que o escritor colocava em ato ao escrever:

Cada tempo tem seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos. Com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.⁴⁹⁰

Ecoa no texto de Machado o que pedia Francis Bacon para o progresso da ciência. Explicando que os ídolos limitam o pensamento do homem, Bacon critica os “ídolos de espelunca” e chama a atenção para a necessidade de se aproveitar o que tradição trazia de positivo. É o consórcio entre o antigo e novo, tão celebrado por Machado, o bordão de Bacon, que via como perigosa a ideia de uma “ruptura completa”:

Há os que se deixam tomar admiração pela antiguidade, enquanto outros pelo amor e pela atração da novidade; poucos são aqueles que conseguem manter-se num caminho intermediário, ou seja, sem desprezar aquilo que é justo na [acolhida] dos antigos e sem condenar aquilo que foi corretamente descoberto pelos modernos.⁴⁹¹

No que se refere à língua e à literatura também é digno de atenção o olhar de nosso crítico. Machado desloca o eixo para a língua literária, a que deve ser buscada pelo artista da palavra. A língua comum não estava livre das influências, mas cabia ao escritor, guardião do idioma, tomá-la como patrimônio sem dar curso aos “maus usos”. É a visão de vários críticos da época, como era, por exemplo, a de José Veríssimo,⁴⁹² mas Machado retoma e amplia essa tese. O trecho dele, citado, é significativo por chamar o profissional da palavra para a importância de estudar e analisar tanto as obras modernas quanto as antigas para “desentranhar” delas as riquezas linguísticas existentes. Em vez de partir da capo, como é comum aos intelectuais brasileiros, o escritor indica o caminho oposto: a literatura, construída com o que havia de elevado tanto no português moderno quanto no antigo. As querelas em torno da separação da língua portuguesa de Portugal e a do Brasil definitivamente não atraíam

⁴⁹⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1210-1211.

⁴⁹¹ BACON. *Apud* REALE; ANTISERE. *História da filosofia*, 1990, p 339.

⁴⁹² Cf. MALARD. *Escritos de literatura brasileira*, 1981.

o escritor, que via na revista *Futuro*, dirigida pelo português Faustino Xavier de Novais, era “mais um laço de união entre a nação brasileira e a portuguesa”.⁴⁹³

Mário Casassanta observa que a característica mais significativa de Machado de Assis no trato com a língua “é a de enriquecer seus meios de expressão com o aproveitamento da produção atual e regular da boca do povo”, gerando uma “língua saborosa, mistura de portuguesa e brasileira”.⁴⁹⁴ O seu nacionalismo linguístico nascia dessa conciliação que, assinala Lúcia Miguel Pereira, tem “alguma coisa de familiar, um tom diferente, que faz o brasileiro reconhecer como seu, como fruto da sua gente e do seu solo, esse que, entretanto, é universal pelo espírito”.⁴⁹⁵ Jean Michel Massa chama a atenção para esse diálogo, pouco estudado, observando que o escritor também foi um grande admirador da língua francesa, nela escrevendo “obras, pastiches e poemas”.⁴⁹⁶ Machado busca um meio termo: notando que a língua poderia se desintegrar e se perder, adota, é importante insistir nisso, uma postura mais conservadora. Por isso, embora tenha se aventurado no indianismo, aí não faz o amálgama do português com a língua indígena. Se é certo que dá chancela ao falar do povo, é importante considerar que, para ele não cai, nem no extremo de levar para a escrita a linguagem dos falantes, nem na sisudez do português lusitano. A língua do dia-a-dia é abrandada, e a literatura também segue esse caminho. Nesse processo todo, o artista da palavra tem um papel decisivo. Cabe-lhe o papel elevado de proteger o idioma de todas as deturpações. E isso implicava não apenas fechar a língua às incursões da língua indígena, a que José de Alencar foi mais sensível, mas também à africana, menos valorizada que aquela no horizonte do Romantismo, que o citado Queiroga, voz isolada, tentava incluir no seio da nossa formação linguística.

Mas o próprio Machado não dizia que a regeneração de uma literatura seria o trabalho de várias gerações? O que ele não fez, outros fizeram. O tempo provou que Machado, no seu meio classicismo, não estava errado, mas que a experiência de Alencar, vista pela lente dos modernistas, era atual. Machado não conseguira juntar à língua portuguesa o falar dos índios e dos negros. Mas esse trabalho segue se completando com as novas gerações, que trazem para a fatura das obras as línguas e as dores das vozes silenciadas.

⁴⁹³ Cf. ASSIS. In: AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, 2013, p. 102.

⁴⁹⁴ CASASSANTA. *Machado de Assis*, escritor nacional, 1939, p. 26-34, *passim*.

⁴⁹⁵ MIGUEL-PEREIRA. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, 1988, p. 289.

⁴⁹⁶ MASSA. A França que nos legou Machado de Assis. In: ANTUNES; MOTTA (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*, 2009, p. 236.

Falando de lacunas linguísticas, voltamos ao centro da reflexão de Machado de Assis: a formação da literatura brasileira e seus problemas. Para ele, as obras produzidas formavam já um sistema, mas problemático, visto que ele não girava a contento. Um “certo instinto de nacionalidade” levava poetas e romancistas a produzirem uma massa literária já considerável; destes, destacavam-se autores de maior consciência literária, que retomavam as tradições antigas, mas havia também os que apenas repetiam os modelos, sem produzir obras à altura do cânone idealizado por Machado e que se abrissem para o mundo, rompendo o provincianismo da cor local e do indianismo. Procedendo assim, o escritor alinha-se a uma perspectiva que, no futuro, teria T. S. Eliot. Esse poeta e crítico, discutindo a tradição, originalidade e influência, no ensaio “Tradição e talento individual” (1919), observa que a tradição não é mera repetição e mostra que ela deve ser orientada por uma mediação dialética que conjuga passado e presente. A originalidade das obras, na perspectiva desse escritor, não deveria ser buscada no estudo individualizado delas, mas no diálogo que estabelecem com a tradição. Situa-las, por contraste ou comparação, já que “cada obra lê a tradição literária”,⁴⁹⁷ deve ser um dos objetivos da crítica, afinal:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral.⁴⁹⁸

A maturidade de um poeta, para Eliot, é alcançada pelo fato de ele “inscrever a sua produção poética numa ordem discursiva que o antecede”.⁴⁹⁹ É também o pensamento de Tânia Carvalhal. Ela não vê originalidade como sinônimo de obra fechada para o diálogo com outras obras, postura que orientou muitos de nossos românticos, servindo de critério para uma gama de críticos e historiadores da literatura durante o Romantismo e mesmo posteriormente. Carvalhal explica que originalidade e individualidade devem ser vistas numa estreita correlação com a “ideia de subversão da ordem anterior”. Para ela, nesse sentido, o “texto inovador é aquele que possibilita uma leitura diferente das que o precederam e, desse modo, é capaz de revitalizar a tradição instaurada”. Essa capacidade de inverter o estabelecido, de

⁴⁹⁷ CARVALHAL. *Literatura comparada*, 1986, p. 63.

⁴⁹⁸ ELIOT. *Ensaio*, 1989, p. 39.

⁴⁹⁹ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, 1989, p. 96.

instigar uma releitura, se dá graças à interação dialética e permanente que o presente mantém com o passado, renovando-o.⁵⁰⁰

Machado faz tudo isso na sua obra. Ao escrever, tenta dar novo sentido histórico e estético ao que tinha sido produzido no Brasil até então. Como crítico, cria um corpo teórico para os outros, mas, também, para si mesmo. No que se refere ao artista da palavra, subversão não é um vale-tudo, nem uma “deformação” que chegue ao extremo de anular o bom gosto e a invenção. No que toca ao crítico, já sabemos que a este é dada, por Machado, a missão de servir de farol para as verdadeiras vocações e para os leitores comuns, produzindo uma crítica voltada para a obra, que colocasse em primeiro plano a obra de arte e não a vida do escritor.

No ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), Machado aponta uma massa literária inicial, ainda não suficientemente desenvolvida. Em “O ideal do crítico”, aposta ser possível uma revolução literária com o auxílio da crítica, e lança o famoso roteiro. Mais de uma década depois, a visão de Machado não é muito otimista com a situação da literatura. No ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), o escritor reconhece a existência de uma massa literária mais volumosa, na poesia, no romance, no conto e na crítica; no entanto, observa que as obras são limitadas por um “instinto de nacionalidade”, por um desejo de produzir obra nacional que termina por limitar a criação artística. De acordo com Machado, embora se esforçassem, faltaria aos autores aquela capacidade ruminativa para retomar as tradições literárias nacionais e estrangeiras e transformá-las em algo que fosse além dos limites. Lembremos Gonçalves Dias: para o futuro autor do *Dom Casmurro*, os seus leitores tentavam escrever poemas nacionais e caíam na mera repetição de palavras. O que está no centro da discussão do escritor é a certeza dele de que as obras dialogavam, mas num sistema problemático, subdesenvolvido. Nunca é demais lembrar as palavras de Veríssimo sobre a poesia de Fagundes Varela: poeta que, tendo vindo após Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, dava a “impressão de já lido”.⁵⁰¹ O próprio Veríssimo confirmaria o pensamento de Machado sobre o sistema literário problemático em formação no Brasil. Faltava continuidade entre as gerações, retomada consciente das tradições anteriores, de modo a formar uma literatura que fosse consciência e não um “instinto”, um desejo de ter uma literatura.⁵⁰²

Retomando e ampliando as experiências de historiadores, críticos, poetas e romancistas, Machado defende a importância de os literatos trabalharem por uma nova

⁵⁰⁰ CARVALHAL. *Literatura comparada*, 1986, p. 63.

⁵⁰¹ Cf. VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, 1969, p. 226.

⁵⁰² VERÍSSIMO. O que falta à nossa literatura. In: _____. *Estudos da literatura brasileira*, 1977, p. 12.

autonomia da literatura e da crítica que não fosse nem a repetição do passado nem a sua negação. Vários problemas são apontados no nascente sistema literário, alguns dos mais importantes deles seriam: a falta de uma crítica literária segura, capaz de orientar os autores e leitores comuns – o que Machado procurava fazer – e a dificuldade dos autores de retomar e ampliar as experiências da tradição, nacional e estrangeira, convertendo-as em obras que de fato pudessem fazer girar a roda literária. A queixa do crítico, nesse ensaio, repousa num ponto central: o Brasil tinha uma literatura com obras já consideráveis de autores como Basílio da Gama, Gonçalves Dias, José de Alencar, mas faltavam autores, é bom insistirmos neste ponto, que pudessem retomar e ampliar essas experiências. A ânsia por novidade levava os literatos brasileiros a uma corrida não refletida a novos modelos literários soprados da Europa, o que, segundo o crítico, se convertia numa produção literária deformada, que já não era nem o passado, nem o presente, nem o nacional, nem o estrangeiro.

Mostrado esse caminhar desencontrado da literatura brasileira, posto em ato na escrita de Machado, chegamos ao ponto em que podemos atar os fios dessa escrita em xadrez e, ao mesmo tempo, preparar a transição para o ensaio que trataremos no próximo capítulo, “A nova geração”.

Machado não quer apenas o instinto da cor local, aí compreendido o indianismo, que vestia a literatura; quer mais: quer a vida, o “sentimento íntimo”, que para ele estava acima dessas propostas do nosso nacionalismo romântico saturado de palmeiras e borés. Desconfiado da euforia dominante, convida o leitor para um exame da literatura produzida até então, passando pela poesia, romance, teatro e crítica literária.

Numa escrita, que podemos chamar de dialética, feita de avanços, recuos, escrita gaga, como dissemos atrás, consegue fazer um balanço lúcido das nossas letras e apontar novos rumos para os nossos autores ainda demasiado presos ao modelo romântico.

Por um lado, o “instinto de nacionalidade”, marcado pela exaltação da natureza e do índio, era bem-vindo para o crítico. Uma razão para os aplausos já conhecemos: o Brasil, recém-independente de Portugal, precisava de um discurso que, aos poucos, despertasse no povo um sentimento de pertencimento à terra liberta. Consciente ou inconscientemente, esse discurso ganhou força e desembocou em obras de autores de fazer literário mais apurado, como Gonçalves Dias, José de Alencar, que deixaram obras com qualidade para compor o cânone romântico.

Por outro lado, o “instinto” romântico revelava-se problemático por muitas razões. Graças a ele, muitos autores, embalado pelo sentido de missão “imposto” à literatura, que deveria falar da terra, e sem entender o sentido nacional das obras de José de Alencar e

Gonçalves Dias, produziram obras de pouco ou nenhum valor literário. Machado se refere a isso em várias passagens. Em uma delas traz o problema da arte, por ele entendida como transfiguração da realidade, e o da relação entre literatura e história. O desejo de criar obras que falassem do Brasil teria, segundo ele, levado os autores a criarem um nacionalismo de vocabulário, ou seja, que só tinha de nacional as palavras, o que resultava num acúmulo de obras pouco meditadas. Outros pontos negativos do “instinto”, calcado num questionável conceito de originalidade, ganham muita relevância no texto de Machado e, mais uma vez, reforçam a sua poética, feita do antigo e do novo. Engolindo sem reflexão o “instinto de nacionalidade” ditado pelo romantismo, havia os poetas que negavam as tradições literárias anteriores ou apenas as repetiam, sem fecundá-las, criando obras novas. No que se refere às experiências estrangeiras, o mesmo impasse se verificava: os poetas ou rejeitavam o que vinha de fora, ou apenas se acomodavam ao modelo pronto, novamente aí não se valendo da reflexão.

Os problemas verificados por Machado na criação literária também aparecem na historiografia e na crítica. Depois do brilhante ensaio de Santiago Nunes Ribeiro, que já citamos várias vezes aqui, prevalecia o nacionalismo reducionista ditado pela batuta romântica. Presos ao “instinto de nacionalidade”, vários estudiosos das letras brasileiras fechavam as portas para a poesia dos árcades, sob a alegação de que as suas obras eram clássicas e teriam sido escritas num tempo em que o Brasil.

Machado revisita esse tema, mostrando a importância de alguns árcades, mas o olhar está voltado para a ausência de uma crítica literária no país, problema que ele já havia apontado no ensaio “O ideal do crítico”. O Brasil, segundo ele, não teria uma crítica literária competente capaz de orientar as grandes vocações, porque se fechava na crítica louvaminheira, na crítica odiosa, todas essas derivando da preferência do crítico por uma ou outra escola. Machado cita dois críticos no seu ensaio, mas não por acaso. Francisco Sotero dos Reis estava longe de ser o crítico esperado por Machado, porque, sabemos, fechava-se num culto desenfreado aos clássicos, inclusive elegendo do Romantismo justamente os mais inclinados ao classicismo: Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães. Além disso, conforme salienta Machado, o seu trabalho estaria longe de ser crítica por não fazer análise.

Desse crítico que aponta os erros e os acertos das obras, indicando como resolvê-los, temos mais exemplos, que importa retomar, por estarem também no centro de sua poética. No que se refere romance, assinala os ganhos do que vínhamos tendo, por exemplo, da pena de Alencar; no entanto, adverte que era preciso renovar as letras com romances que fossem além do pitoresco e do indianismo reinantes. Assim como Alencar retoma e fecunda a experiência

de Gonçalves Dias, Machado julgava que, para o enriquecimento da literatura, os autores deveriam buscar, nos temas explorados por esses autores, novos aspectos dignos de reaproveitamento. Desse modo, talvez já pensando na escrita das *Americanas*, argumenta que o tema do índio podia ainda ser retomado, ao mesmo tempo em que assinala o caráter humano desse ato: consorciar na literatura o que a história divorciou.

O caminhar pelo seu texto nos mostra que arte é recriação da realidade, diálogo constante com o outro, mas é, também, equilíbrio, proporção, observância às boas regras da língua. Por isso, no seu texto Machado desloca-se para os excessos dos românticos e os trata com a autoridade de quem já tem na bagagem vários anos de crítica e de poesia. Colocar nos textos as imagens grandiosas da natureza revelava os arroubos do “instinto”, mas um pouco de concisão não faria mal às letras nacionais. A inspiração, o improvisado, o inacabado, formaram uma profissão de fé acolhida por vários românticos, mas o estudo das leis poéticas e da língua, a reflexão, a atenção ao tempo, ajudariam a corrigir problemas banais de vários poetas.

No ensaio em questão, Machado reflete sobre o espinhoso problema do critério linguístico como indicador de nacionalidade. Sem fechar a língua no puro classicismo, como fazia Gonçalves Magalhães, ou sem abri-la, para a elasticidade que ela vinha tendo no Brasil, ao contato com a nova terra, adota uma postura bastante conservadora: a língua portuguesa, moderniza-se, obedecendo a uma evolução que se dá dentro da própria língua, fruto de um renovar-se constante, que os escritores, zeladores do idioma, deveriam buscar no consórcio entre os antigos e os novos.

Podemos notar um centro de gravidade do ensaio de Machado: a autonomia literária. Evitando o absolutismo dos modelos dominantes, faz uma nova leitura do nacionalismo, em cujo centro estava a exaltação da natureza e do índio, procurando responder uma pergunta central, que estava em gestação no ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura”: teria o Brasil uma literatura nacional desenvolvida?

Para Machado, ela não existia, estava sendo construída, penosamente, porque os autores, na sua maioria limitados pelo “instinto” de falar da natureza externa, segundo modelos estranhos, acabavam por não falar de si, do seu “sentimento íntimo”, que, para Machado, deveria estar acima de tudo. Com seu ensaio, o crítico se coloca à frente dos historiadores, poetas, romancistas e críticos literários, entre os quais o discurso dominante era o de que o Brasil encontraria a sua identidade numa literatura feita de um culto exclusivista e chapado da realidade local. Na sua visão, as obras meditadas dos nossos autores deveriam ser valorizadas, mas era necessário um salto, que fosse além dos limites estreitos do nacionalismo

em voga. Para isso, os nossos autores deveriam libertar-se do “instinto” que os aprisionava num culto exagerado da “casa”, ou seja, da natureza brasileira. No exame que faz da nossa literatura, produzida do Arcadismo ao Romantismo, Machado assinala pontos altos, mas também os senões de uma literatura e uma crítica, marcadas por um nacionalismo estreito, em muitos casos, presos à missão de falar da terra e da nossa independência. Machado quer a superação e pensa a autonomia literária sob a rubrica da literatura vista como arte, recriação da realidade, transfiguração, como já colocamos em outras partes deste trabalho. Examinar a literatura, o que ele pede no seu ensaio, não é só uma missão do crítico literário; é a missão de qualquer escritor, que não deveria aceitar passivamente as receitas ditadas pela moda. Nesse sentido, Machado pede aos escritores o que ele próprio procura fazer em toda a sua obra, aí incluída a crítica: leitura consciente de tudo o que, no periférico Brasil, entrava como a última novidade estrangeira.

Arte vista como transfiguração da realidade, como recriação, constante diálogo crítico com outras literaturas, observação à forma e à língua; capacidade crítica para estar acima de modismos literários, eis os pontos dominantes deste ensaio e do anunciado “A nova geração”, que estudaremos no capítulo seguinte. Chamamo-lo de “gargalo poético”, porque, nessa geração poética, verifica-se uma indefinição de rumos, já que os poetas hesitam entre a velha escola romântica e a realista, que, desde a década de sessenta, vinha ganhando força entre os nossos literatos. Machado, que criticou os excessos do Romantismo, agora se vê diante de um novo modelo literário, que aos poucos vai sendo adotado pela mocidade literária ávida de novidade.

Com este ensaio, completa-se um percurso do crítico Machado de Assis que compreende as três décadas já assinaladas: a de 1850, em que se dá a sua estreia no gênero, e as de 1860 e 1870, as duas da maturidade do crítico. Na primeira, temos a sua preocupação com o teatro e a literatura. Na segunda, a maturidade crítica, que atinge a culminância em “O ideal do crítico”, e a última, que compreende o “Notícia da atual literatura brasileira”, já estudado, e “A nova geração”.

CAPÍTULO 5
GARGALO POÉTICO:
ENTRE O ANTIGO E NOVO

5.1. Entre os novos

O ensaio “A nova geração” (1879) de Machado de Assis não despertou a atenção da crítica, como se deu com o anterior, “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873). No entanto, não passou despercebido de importantes estudiosos da literatura. Mário de Alencar, indicado por Machado para ingressar na Academia Brasileira de Letras, julgava esse como o encerramento de um percurso crítico iniciado em “O ideal do crítico” (1865)⁵⁰³. Alfredo Pujol segue o mesmo caminho: nas suas conferências, em que buscava a “glorificação” de toda a obra do escritor, coloca-o como o derradeiro ensaio de peso de Machado, argumentando que, depois de escrevê-lo, o escritor se afastaria da crítica oficial, por não ter sido compreendido pelas gerações mais novas⁵⁰⁴. Péricles Eugênio da Silva Ramos vê em “A nova geração”, um grupo de poetas em busca definição, que será alcançada, nas duas décadas seguintes, com o Parnasianismo e o Simbolismo⁵⁰⁵. Antonio Candido, por seu turno, na sua leitura, destaca nele uma geração de autores, que se inspira na rebeldia poética de Baudelaire para produzir uma poesia cujo fim era chocar a ordem reinante.⁵⁰⁶

Entendemos ser possível uma abordagem do texto na linha que estamos seguindo até aqui: a de pensar os ensaios como respostas ao problema da formação da literatura brasileira. Machado não entra em polêmicas, mas, sub-repticiamente, na sua escrita, vai refutando as ideias contrárias e alicerçando o que toma como verdadeiro.

Iniciemos, desconfiando da aparente neutralidade do discurso machadiano. Afinal, trata-se, como estamos mostrando, de um astuto capoeirista da palavra. Bakhtin nos ilumina. Um texto é feito de várias vozes que se cruzam formando novos sentidos; o discurso é dialógico embora na sua superfície não o aparente⁵⁰⁷. Ao escrever, o escritor ergue a sua escrita sobre o que já se disse sobre um tema ou o que poderá se dizer a respeito dele. É trabalho de ataque e defesa, no qual não há neutralidade.

A esse respeito afirma Foucault: “todo o discurso manifesto repousaria secretamente sobre um já-dito. Um livro, por exemplo, além de sua configuração interna e a forma que o

⁵⁰³ Cf. ALENCAR. Advertência. In: ASSIS. *Crítica*, 1953.

⁵⁰⁴ Cf. PUJOL. O crítico e o cronista. In: *Machado de Assis...*, 2007.

⁵⁰⁵ RAMOS. *A poesia simbolista*, 1965.

⁵⁰⁶ Cf. CANDIDO. Os primeiros baudelairianos. In: *Educação pela noite e outros ensaios*, 2006.

⁵⁰⁷ Cf. BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1975.

autonomiza, está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases”.⁵⁰⁸

Nos ensaios anteriores, Machado retoma e rediscute outros discursos sobre a literatura no Brasil. Aqui não é diferente. Respondendo aos que defendiam que havia no Brasil uma poesia realista, faz o balanço de um grupo de poetas, que vinha tomando corpo na década de 1870, para provar que no país não havia ainda uma poesia nova, um grupo de autores organizados em torno de um ideal poético. Se no “Instinto de nacionalidade” ele afirmava que o modelo romântico, por si só, não trazia o avanço literário esperado, em “A nova geração” retoma o problema, argumentando, como fizera a respeito dos livros *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, que a simples adoção da receita realista não era condição para que uma obra se tornasse arte.⁵⁰⁹

Mais uma vez, no ensaio em questão, Machado revela bastante de seu modo de fazer crítica voltada para a obra, em vez de se limitar a leituras generalizantes. Argumentar é persuadir (persuadere) e tem o claro sentido também de aconselhar, de chamar a atenção de alguém para um novo ponto de vista. É, como diz Othon Garcia, um “convencer ou tentar convencer mediante a apresentação de razões em face da evidência das provas e à luz de um raciocínio coerente e consistente.”⁵¹⁰ Machado segue esse caminho. Na sua argumentação, mais uma vez, deixa evidente o credo literário de que faz parte. E não podia ser diferente, porque todo texto revela a ideologia de quem escreve.⁵¹¹

Para fundamentar sua argumentação, Machado toma como ponto de partida um *corpus* formado tanto por autores nacionais quanto por autores estrangeiros, estabelecendo entre eles, em alguns casos, um estudo comparativo para mostrar alguns problemas da literatura brasileira, entre os quais a leitura deformada que os poetas brasileiros faziam do Realismo, aqui tomado como o novo modelo literário.

O texto de Machado está organizado em três movimentos. No primeiro, ele apresenta a ideia: de que a poesia produzida é uma tentativa vaga, mostrando que os poetas que se dizem modernos e com obras livres da escola antiga, na verdade, ainda estão presos a ela. Nessa parte, novamente observamos aquela elasticidade do crítico-capoeirista,⁵¹² feita de avanços e recuos, como mostramos, principalmente na análise ao ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. É o que percebemos, logo no começo do ensaio, em que

⁵⁰⁸ FOUCAULT. *Arqueologia do saber*, 2009, p. 34-36.

⁵⁰⁹ Cf. ASSIS, v. 3, 2008.

⁵¹⁰ GARCIA, 2000, p. 380.

⁵¹¹ KOCH. *Argumentação e linguagem*, 2004, p.17.

⁵¹² Cf. LIMA. Machado: mestre de capoeira. In: LIMA. *Intervenções*, 2002. p. 327-340.

Machado deixa evidente a tese de que os novos poetas não formavam ainda um grupo coeso. A explicação do crítico é que a poesia produzida no Brasil, oscilando entre o Romantismo e o Realismo, apresentaria ouro de “bom quilate”, mas ainda insuficiente para caracterizar um verdadeiro movimento literário.

Negar e afirmar, acrescentar para depois subtrair, eis o crítico que vemos novamente em ação no que se refere à renovação poética defendida pelos novos. Se, por um lado, concorda que o Romantismo “teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço e por fim de sonolência, até que sobreveio a tarde e negrejou a noite”,⁵¹³ ou seja, começo, meio e fim, por outro, advertirá que há exagero nessa geração, que “chasqueia às vezes do romantismo”, dando-o por definitivamente morto. A poesia romântica, que fazia parte de um período espontâneo, deveria ser sucedida pela “fase da convenção e do processo técnico”, mas a substituição de um modelo por outro não se dava com a ruptura completa com esse passado. Ao desconhecer essa verdade, a juventude cometia “inadvertência”, sobretudo um “pouco de ingratidão”. Os jovens poetas seriam ingratos, porque a fonte do que alguns faziam estava no Romantismo, havendo casos em que os poetas que ainda eram pura e simplesmente românticos: “A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta, foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico”.⁵¹⁴ Preparando outro golpe, Machado explica que esse desejo de ruptura com tudo o que era do passado vinha da falta de ponderação dos moços e devia ser desculpada: não “se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo”.⁵¹⁵ No entanto, adiante, volta a repetir o que dissera em vários de seus ensaios, e que será retomado por José Veríssimo:⁵¹⁶ a necessidade de compreender que o novo engendra o antigo, e que em qualquer tempo haverá obras meditadas que devem ser retomadas e fecundadas pelas gerações futuras:

[...] a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. "As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir."⁵¹⁷

⁵¹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1258-1259.

⁵¹⁴ ASSIS, 2008, v. 3, 1259.

⁵¹⁵ ASSIS, 2008, v. 3, 1259.

⁵¹⁶ Na sua *História da literatura brasileira*, o crítico afirma que uma “escola literária não morre de todo, porque uma nova a substitui”. Cf. VERÍSSIMO, 1969, p. 9.

⁵¹⁷ ASSIS, 2008, vol. 3, p. 1260.

Em nova gingada, prepara outro golpe: provar que a poesia nova é um anseio apenas. Machado se apresenta concordando com o argumento contrário para, logo adiante, refutá-lo. Segundo ele, a poesia subjetiva “chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares” e só se manifestava de vez em quando, numa “nota aflitiva ou melancólica”, que tende a diminuir. O que predomina, explica, é o sentimento geral de renovação, pois “a poesia não pode ser eterna repetição”.⁵¹⁸ Entretanto, adiante, Machado pergunta se todo esse discurso correspondia a uma teoria poética, um ideal. Respondendo negativamente, prepara caminho para justificar a sua tese de que os novos poetas não formavam um grupo compacto. A porta de entrada para a sua argumentação são os prefácios dos livros publicados, como tantas vezes já mostramos neste trabalho.

Victor Hugo, no conhecido prefácio que faz a seu livro *Cromwell* (1827), intitulado “Do grotesco e do sublime”, conforme explica Célia Barretini, apresenta os novos postulados que deveriam orientar o drama, defende a mistura dos gêneros, a imaginação e uma obra total, sem excluir a realidade, mas sem fazer dela simples imitação.⁵¹⁹ No caso brasileiro, no dizer de Machado, faltava esse roteiro, “um verdadeiro prefácio de Cromwell” para orientar a poesia nova, e descreve o quadro: “flutuam as opiniões, afirmam-se as divergências, dominam as contradições e o vago”.⁵²⁰

O primeiro argumento contestado é a afirmação do prefaciador, Lopes Trovão, ao livro *Régio saltimbanco*, de Fontoura Xavier⁵²¹, de que o poeta tem as caracterizações acentuadas da nova escola: “lógica fusão do realismo e do romantismo”, porque reuniria a “fria observação de Baudelaire” e as “surpreendentes deduções do velho mestre Victor Hugo”.⁵²² Trovão chama a atenção para os exageros do autor, mas se coloca favorável ao sentimento de renovação poética que perpassa os seus versos. Machado refuta o prefaciador e o poeta numa cajadada só.

O prefácio, segundo Machado, não se traduzia numa teoria do movimento. Era uma “definição assaz afirmativa e clara”, mas não coerente: “Baudelaire e realismo não se correspondem tão inteiramente como ao escritor lhe parece. Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação realista – *cette grossière épithète*”. Do mesmo modo, “conjuguar o ideal político

⁵¹⁸ ASSIS, 2008, vol. 3, p. 1259.

⁵¹⁹ Cf. BARRETTINI. [Introdução]. In HUGO. *Do grotesco e do sublime*, 2009.

⁵²⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1260.

⁵²¹ Lopes Trovão prefacia o *Régio saltimbanco*, chamando a atenção para os exageros do autor, mas se colocando favorável ao sentimento de renovação poética que perpassa os seus versos.

⁵²² TROVÃO. *Régio saltimbanco*. In: XAVIER, 1877, p. 8.

e o ideal poético e dar à musa a missão de cantar o Estado republicano não trazia uma definição ao movimento, nem implicava um corpo de doutrina literária”. O argumento de autoridade, usado aqui por Machado, vinha do poeta Mariano de Oliveira, que, embora aluno de Comte, ponderava “que um livro de versos não é compêndio de filosofia, nem de propaganda, é meramente livro de versos”.⁵²³ O prefácio nada traria de estético, e sim de um engajamento social em que a imaginação cede lugar para o didatismo e o panfletismo, caindo na vala comum do simples utilitarismo. Aqui é importante nos lembrarmos daquele conselho do crítico dado no ensaio “Instinto de nacionalidade”: para fazer poesia, era necessário ir além da simples repetição de palavras. Machado não se fecha para o social, mas não quer trazê-lo para a fatura da obra sem submetê-lo a uma transfiguração.

A definição estética, que também estava ausente no livro *Cantos e lutas*, de Valentim Magalhães, não existia, segundo Machado, nem mesmo no prefácio do livro *Cantos do fim século*, de Sílvio Romero, escritor que já era voz conhecida na crítica literária. O principal problema da tese de Romero, para Machado, era a generalização, que levava o poeta a defender uma falta de ordem na poesia da década de 1870, sob o argumento de que na literatura predomina um “vale tudo”. A forma de contestar o poeta não é diferente do que já vimos anteriormente, em outros casos: o crítico começará concordando para, em seguida, desconstruir os argumentos. Chamando a atenção para os acertos do juízo de Romero, assinala que é procedente a separação que ele faz entre o bom lirismo do lirismo, confundido geralmente com a “melancolia romântica”. Do mesmo modo, dá razão à grita do poeta, que pede uma renovação do lirismo, alegando que ele “não pode por si só encher todo o ambiente literário”, devendo ser substituído por uma “nova intuição mais vasta e mais segura”. No entanto, Machado diverge de algumas afirmações de Romero. Para o autor de “O ideal do crítico”, não fazia sentido a afirmação de que, com a morte do Romantismo e do Positivismo, teria surgido um tempo em que nada havia “de absoluto, nem de sobrenatural; nada também de desprezível e repugnante para nós”.⁵²⁴ Do mesmo modo, entende como generalizante e sem fundamento a afirmação do poeta de que “a nova intuição literária nada conteria de dogmático”, sendo “um resultado do espírito geral de crítica contemporânea”.⁵²⁵ A renovação literária, podemos afirmar usando as palavras de Machado, se faria aos poucos, e não na base de panfletos generalizantes. Entre os antigos, no caso os românticos, havia obras meditadas, as quais, dentro da poética seguida por Machado, deveriam ser respeitadas e retomadas pelos

⁵²³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1260, *passim*.

⁵²⁴ ROMERO. *Cantos do fim do século*, 1878, p. 12, *passim*.

⁵²⁵ ROMERO. *Cantos do fim do século*, 1878, p. 12, *passim*.

novos. Romero errava por desprezar essas tradições. E igualmente errava por dar uma definição generalizante, imediatista e não estética, ao movimento poético tomado como novo. Romero tomava como forma o que era, ainda, formação. Por tudo isso, é chamado às contas:

Esta definição, que tem a desvantagem de não ser uma definição estética, traz em si uma ideia compreensível, assaz vasta, flexível, e adaptável a um tempo em que o espírito recua os seus horizontes. Mas não basta à poesia ser o resultado geral da crítica do tempo; e sem cair no dogmatismo, era justo afirmar alguma coisa mais. Dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos. Ao demais, há um perigo na definição deste autor, o de cair na poesia científica, e, por dedução, na poesia didática, aliás inventada desde Lucrecio.⁵²⁶

A ausência de um prefácio capaz de orientar os novos poetas, no entanto, também se explicava pela dependência estrangeira de nossos autores, que não conseguiam transformar as influências em matéria local e universal. Machado explica a dependência dos novos poetas, lembrando-se da nossa poesia romântica. Para ele, a geração de 1840 só “não recebeu diretamente do movimento europeu de 1830 [...] a tentativa de poesia americana ou indiática, tentativa excelente, se tinha de dar alguns produtos literários apenas”, mas pela precariedade e falta de fundamento, não havia de “converter-se em escola, o que foi demonstrado pelos fatos”.⁵²⁷ Ou seja: para se transformar em “escola”, o Romantismo precisava ter uma feição própria; como isso não foi possível, para Machado, o movimento no nosso meio teria algumas obras e nada mais. Com o Realismo não seria diferente.

A força vinha de fora. Para conseguir iniciar algum movimento, os brasileiros ficavam na dependência do que lhes era soprado de outros países. Aqui são pertinentes as palavras de Roberto Schwarz: “Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.⁵²⁸ Era essa contradição que Machado notava nos novos poetas, que tentavam fugir das influências do meio, rendendo-se ao novo modelo soprado de fora, modelo ainda não estudado com atenção pelos nossos autores:

A atual geração, quaisquer que sejam os seus talentos, não pode esquivar-se às condições do meio; afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora no nosso ambiente a força necessária à invenção de doutrinas novas. Creio que isto chega a ser uma verdade de La Palisse.⁵²⁹

⁵²⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1261.

⁵²⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1262.

⁵²⁸ SCHWARZ. *Que horas são?*, 1987, p. 31.

⁵²⁹ ASSIS, 2008, vol. 3, p. 1262.

O resultado seria a deformação dos modelos. É o que Machado tenta explicar, colocando em questão os poetas que se diziam alinhados a Baudelaire e Victor Hugo. Segundo ele, a influência estrangeira, em que pesassem os argumentos contrários, não havia, ainda, se traduzido numa massa literária compacta, numa “escola”, para usar seu termo. É o que observa, ainda, na leitura do prefaciador do opúsculo do Sr. Fontoura Xavier, a propósito das influências mal digeridas pelos autores nacionais. Concorde que “reina em certa região da poesia nova um reflexo muito direto de V. Hugo e Baudelaire”. Também entende ser verdade que “V. Hugo produziu já entre nós, principalmente no Norte, certo movimento de imitação, que começou em Pernambuco, a escola hugoísta”. Adverte, no entanto, que esse movimento, que se distinguia por “certa pompa, às vezes excessiva, certo intumescimento de ideia e de frase, um grande arrojado de metáforas, coisas todas que nunca, jamais poderiam constituir virtudes de uma escola”,⁵³⁰ teria findado com a morte do seu maior cultor, Castro Alves. A outra influência de Hugo, trazida para o Brasil por influência do poeta Guerra Junqueiro, seria o gosto pelo conceito, também, para Machado, um vício poético:

Agora, a imitação de V. Hugo é antes da forma conceituosa que da forma explosiva; o jeito axiomático, a expressão antitética, a imagem viva e rebuscada, o ar olímpico do adjetivo, enfim o contorno da metrificacão, são muita vez reproduzidos, e não sem felicidade.⁵³¹

É uma acicatada em Sílvio Romero, que defendia a “escola do norte”. Preparando para refutar a afirmação do prefaciador, Trovão, de que Baudelaire influenciou brasileiros, reconhece a imitação, mas adverte que ela não se converte em criação original: “Quanto a Baudelaire, não sei se diga que a imitação é mais intencional do que feliz”.⁵³² Como dirá Veríssimo, a “petulância intelectual, substituindo o estudo e a meditação, a facilidade de entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas ou literárias”⁵³³ terminavam por tornar estranha a literatura aqui produzida. A postura de muitos poetas dessa geração estava no extremo do que Machado defendia em “O ideal do crítico” e “Instinto de nacionalidade”. Em vez da invenção, havia no geral a reprodução exagerada do modelo, que não se convertia em obra duradoura. A explicação para isso, acrescenta, estaria na leitura errada que os autores nacionais faziam das obras estrangeiras, a ponto de sacrificarem a invenção. Para ele, se o nosso nacionalismo, tributário do Romantismo, em muitos casos converteu-se em

⁵³⁰ ASSIS, 2008, vol. 3, p. 1262, *passim*.

⁵³¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1262.

⁵³² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1263.

⁵³³ VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, 1969, p. 10.

versalhadas, obras de pouca duração, o mesmo estaria se dando com o Realismo, defendido no Brasil “menos como doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta”. Atacar esse falso realismo é um dos objetivos centrais de Machado. Do mesmo modo que colocara em questão os exageros do Realismo cru do romance de Eça de Queirós, censura as tintas carregadas de Carvalho Júnior, que, entre outros, não teria entendido a relação arte/natureza tratada por Hugo. O mesmo problema o crítico irá apontar nos poetas que imitavam Baudelaire, o que traria como resultado o fato de que os nossos autores, ao reproduzir esse poeta tão original, só conseguiam dele os “ademanos, não o espírito – a cara, não a fisionomia”. Ou, ainda pior, reproduzindo e exagerando apenas os defeitos, “que é a tendência de todo o discípulo intransigente”.⁵³⁴

Para Machado, a presença de Baudelaire nos brasileiros, a qual trazia algum ganho para as nossas letras, dizia respeito à parte “métrica, na exclusão ou decadência do verso solto, e no uso frequente ou constante do alexandrino”, metro para o crítico “harmonioso como poucos”.⁵³⁵ O elogio de Machado, de novo, mira uma renovação pelas formas, que devem ser aclimatadas ao país. Os poetas deveriam buscar as boas tradições, transformando-as em arte nova, capaz de fazer girar a roda da literatura. Novamente avulta uma nota dominante na poética machadiana: não há limite entre as belezas antigas e as novas, o nacional e o estrangeiro. Parafraçando o autor, todos os arados são úteis quando se trata de construir uma obra literária. Em capítulo anterior, mostramos que Machado retoma o poema herói-cômico e o insere entre as formas nacionais. No caso do verso alexandrino, explica que Bocage tentou aclimá-lo a Portugal, no que foi seguido por Castilho, que o “trabalhou com muita perfeição”. As boas experiências rompem as fronteiras. Negar o verso, sob o pretexto de ser de matriz estrangeira, para Machado não tinha fundamento. Era da competência do escritor remoçar a literatura com novas formas:

A objeção que se possa fazer à origem estrangeira do alexandrino é frouxa e sem valor; não somente as teorias literárias cansam, mas também as formas literárias precisam ser renovadas. Que fizeram nessa parte os românticos de 1830 e 1840, senão ir buscar e rejuvenescer algumas formas arcaicas?⁵³⁶

O romance se renova, e o mesmo se dá com a versificação. Mas esta, por si só, não garante à obra o estatuto de arte. Não basta mudar de metro e cuidar que esse ato é garantia do nascimento de obra duradoura. A técnica é importante, mas, para o crítico, o poeta deveria, além de conhece-la, ter imaginação para conseguir fugir do lugar-comum, sabendo fazer de

⁵³⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1263, *passim*.

⁵³⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1263.

⁵³⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1263.

todas as boas tradições uma obra própria, que marcasse uma identidade. Domínio técnico, mas incapacidade para transformar o estranho em algo novo. É esse o problema central que Machado vê nas obras dos novos.

Ao fazer a leitura das obras dos poetas, Machado de Assis chega ao ponto central da sua tese: que os poetas da chamada nova geração ainda não formavam uma escola, pelo fato de não haver, ainda, uma teoria poética capaz de orientá-los, pensamento que vinha sendo defendido sobretudo por Sílvio Romero e, mais adiante, também por José Veríssimo, que define esse período de transição como “ecclético”.⁵³⁷

Machado, consciente do problema de se estudar um período literário tão agitado, primeiramente faz uma introdução em que podemos notar pelo menos três grupos: no primeiro, estariam os poetas ainda presos à escola romântica, mas que já buscavam separar-se dela. Lúcio de Mendonça e Teófilo Dias, em algumas páginas dos *Cantos tropicais*, estariam nesse grupo marcado por uma “fidelidade mitigada” ao Romantismo, por isso mais “rebelde”. Um outro grupo, o segundo, seria liderado por Afonso Celso, poeta que “balbuciou naquela língua [a romântica] as suas primeiras composições, [mas] fala agora outro idioma: é já notável a diferença entre os *Devaneios* e as *Telas Sonantes*”. E um terceiro grupo, completa o crítico, formado pelos que “[...] não tiveram essa gradação, ou não coligi documento que positivamente a manifeste”. O resumo que faz o crítico, depois de observar o “raro vestígio de Castro Alves no grupo dos novos poetas”, é de que tudo indicava “um movimento de transição, desigualmente expresso, movimento que vai das estrofes últimas do Sr. Teófilo Dias aos sonetos do Sr. Carvalho Júnior”,⁵³⁸ os dois autores pelos quais Machado inicia sua leitura.

5.2. Do traço carregado à ternura melancólica

No ensaio “A nova geração”, Machado começa a sua interpretação pelas obras de poetas que ele considera como os pontos principais do movimento de transição: primeiro, Carvalho Júnior, com sua poesia marcada pelo exagero; a seguir, Teófilo Dias, poeta da ternura melancólica, que, no livro lido por Machado, não se rende aos excessos do primeiro. Essa oposição é bem marcada logo no começo da análise que Machado faz dos versos de Carvalho Júnior, organizado e prefaciado por Arthur Barreiros:

O Sr. Carvalho Júnior era literalmente o oposto do Sr. Teófilo Dias, era o representante genuíno de uma poesia sensual, a que, por inadvertência, se

⁵³⁷ Cf. VERÍSSIMO, 1969.

⁵³⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1264, *passim*.

chamou e ainda se chama realismo. Nunca, em nenhum outro poeta nosso, apareceu essa nota violenta, tão exclusivamente carnal, Nem ele próprio o dissimula; confessa-se desde a primeira estrofe da coleção: Odeio as virgens pálidas, cloróticas, /Belezas de missal.../” e no fim do soneto: “Prefiro a exuberância dos contornos, / As belezas da forma, seus adornos,/ A saúde, a matéria, a vida enfim.⁵³⁹

O que assustava Machado e os leitores era essa “contundência das imagens sexuais.”⁵⁴⁰ Questionando o carregado das cores do poeta, o crítico pergunta se ele o utiliza ou não “para efeitos puramente literários”⁵⁴¹ e busca o argumento do organizador do livro, Artur Barreiros, mas sem criticá-lo diretamente. A estratégia aqui é fingir aceitar o argumento, mas deixando evidências que levavam a um sentido contrário. É o que ele faz, ao concordar com o prefaciador que “Antropofagia”, o extremo da sensualidade, era uma composição marcada pela sinceridade.

A verdade é que, para Machado, o poeta, sobre insincero, era também exagerado na pintura dos seus quadros eróticos. Não conhecia “as atenuações da forma; as surdinas do estilo; aborrecia os tons médios. Das tintas todas da palheta a que o seduzia era o escarlate”.⁵⁴² Machado de Assis, a exemplo de Madame Staël, via a literatura como um instrumento moral: cabia à estética também o papel de educar, mas sem cair na deformação, no exagero, no descurado da forma.

A literatura só retira suas belezas duráveis da moral mais delicada. Os homens podem abandonar suas ações ao vício, mas jamais seu julgamento. Não é possível a nenhum poeta, qualquer que seja o seu talento, retirar um efeito trágico de uma situação que admitiria em princípio uma imoralidade.⁵⁴³

Contabilizando os poemas de Carvalho Júnior, observará que “entre os vinte sonetos que deixou, raro é o que não comemore um lance, um quadro, uma recordação de alcova”. Machado não poupou os exageros dos romances *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, olhou com desconfiança o tom grandiloquente e a abundância metafórica de Castro Alves e soube elevar a poesia de Álvares de Azevedo, separando-a do byronismo sem invenção. O problema, para Machado, era a exageração e a inobservância das boas tradições. Carvalho Júnior caía no erro do excesso de sensualismo, pelo fato de abraçar, sem reflexão, as ideias da escola nova e por não considerar as experiências acertadas de poetas nacionais. Para Machado, a leveza sensual necessária seria encontrada por Carvalho Júnior

⁵³⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1274.

⁵⁴⁰ ABDALA JÚNIOR. In: *Poesia brasileira: realismo e naturalismo*, 2001, p. 6

⁵⁴¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1265.

⁵⁴² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1265.

⁵⁴³ STAËL. *De la littérature*, 1991, p. 68.

em poemas como o soneto “Pálida à luz da lâmpada sombria”, no qual Álvares de Azevedo ensinava a importância de abrandar o tom, de não ser incisivo. Ávido de novidade, Carvalho Júnior, segundo Machado, teria abandonado essa lição, excluindo o “[...] sentimento para só deixar as formas; que digo? para só deixar as carnes”.⁵⁴⁴

Mas aqui é preciso ir um pouco além da crítica de Machado aos exageros dos poetas seguidores de Baudelaire. É necessário considerar que estamos diante de um novo modo de analisar e produzir obra de arte, no qual conceitos como autenticidade e perfeição são colocados em questão. Os poetas brasileiros da nova geração vivem essa angústia: lutar contra o Romantismo e, ao mesmo tempo, produzir obra nova, que fosse uma ruptura com esse passado romântico. Trata-se de uma crise poética, que tem, na França, Baudelaire como um dos principais centros. Com ele, o poeta e a poesia perdem a aura, o estatuto de sagrado, que colocava um e outro num patamar superior, longe da realidade. Aura significa moldura, elevação. O poeta aureolado era visto como um ser acima da média dos mortais, uma espécie de demiurgo ou demônio. A sua poesia tinha tessitura tal que a colocava acima das demais textos.

A oposição a esta concepção de arte pode ser vista sobretudo na poesia de Goethe. Para este, a mulher é vista como um ser distante, inacessível, platônico. O poeta dela se aproxima geralmente por meio do sonho. Trata-se de uma mulher sem forma definida, como o é sua poesia. Segundo Walter Benjamin, a mulher na poesia de Goethe se apresenta num pedestal, longe do contato real com o poeta, que a contempla como em sonho⁵⁴⁵. Baudelaire, ainda segundo o crítico, traz essa mulher para o rés do chão, torna-a acessível, folha caída no meio da multidão, coisa apenas. Em vez de somente mostrar o erotismo, o poeta faz também aflorar o sexo⁵⁴⁶. Mas a mulher que se mostra liberta da distância é consumida pelo turbilhão em que ambos, ela e o poeta, se encontram. Eles se tocam, possuem-se, mas depois se perdem na ampla solidão das grandes cidades.

Tudo passa, nada resiste à fúria do tempo, que compõe e decompõe, ergue e destrói. É essa a lição que a modernidade toma como mote. Mas Machado, que não entra em nenhum turbilhão da moda, saberá escolher a alternativa da arte, pois somente ela é força capaz de vencer o tempo e de seguir falando às gerações.

Ele resiste ao modelo romântico da mulher inatingível, no Brasil, amplamente banalizado, e também à maciça adesão à poesia de Baudelaire, outro modelo soprado da

⁵⁴⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1265.

⁵⁴⁵ BENJAMIN. *Gesammelte Schriften*, Band VI. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985, p 86.

⁵⁴⁶ GOETHE. *Selige Sehnsucht. Westöstlicher Divan*. Hamburger Ausgabe, vol. 2, 1965, p. 19.

Europa. No caso dos nossos românticos, sabe do lugar que pode ter a poesia de Álvares de Azevedo. Em se tratando dos seguidores de Baudelaire, revela-se pouco paciente. Segundo Machado, faltaria aos nossos poetas aquele poder de invenção de Baudelaire que, ao trazer a mulher para o plano real, não o faz pintando um realismo cru, e sim, assinalando o outro vazio em que o poeta cai ao trocar eros pelo simples sexo. Baudelaire consegue juntar com maestria, eros e aura, diferentemente de muitos dos nossos autores nacionais.

A arte, ao transfigurar o real, se mostra impotente para o sentimento de solidão do poeta. Ela não refrigera a alma do escritor, porque é erguida sobre artifícios já conhecidos por ele. É essa angústia que leva o poeta a desejar as cenas corriqueiras do dia-a-dia, nas quais se abriria uma arte mais viva e menos artificiosa. Para Baudelaire, são os quadros da realidade que o levariam ao que chama de “ilusão útil”. Na sua visão, as coisas mais aparentemente falsas eram as mais próximas das verdadeiras, ao passo que os melhores artistas eram mentirosos pelo fato de terem descurado a mentira.⁵⁴⁷

Atingir o refinamento de Baudelaire, no nosso entendimento, estava longe do alcance de autores brasileiros. Por isso, na opinião de Machado, a saída para os nossos poetas, de pretensões realistas, seria, por exemplo, voltar à ingenuidade da poesia erótica de Álvares de Azevedo, feita de sutilezas, de meias sombras. O progresso literário dos novos, no campo da poesia sensual, se faria com o que estava no nosso passado literário e não na devoração irrefletida de Baudelaire. A retomada do antigo não era uma volta de Machado ao tempo do Romantismo, deixemos claro. Era uma retomada crítica, necessária à feitura do novo. O simples medo de amar, a colocação da mulher nas nuvens, a mera descrição das cenas do cotidiano não traziam nada de novo. Cabia ao poeta ir além da aparência das coisas, buscando o que havia de singular no efêmero.⁵⁴⁸ No poema de Machado, “Suave mari magno”, que integra o livro *Ocidentais* (1870), a cena do cachorro que morre na rua é um exemplo vivo do olhar de um poeta que perfura a superfície do que se lhe mostra chapado, já dado. Em vez da descrição da dor do cachorro morto, Machado faz uma narração em que, sem pesar nas cores, põe, refletidas no animal agonizante, a zombaria e a indiferença do homem, que suporta com paciência a dor do outro. Arte, no caso, é vivência. Não é descrição crua da realidade:

Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão,
Envenenado morria,

⁵⁴⁷ BENJAMIN. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: BAUDELAIRE. *Obras escolhidas*, v. 3, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 142-143.

⁵⁴⁸ BAUDELAIRE. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad: Suely Cassal, 1988, p. 174.

Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão.

Nenhum, nenhum curioso,
Passava, sem se deter,
Silencioso.

Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer.⁵⁴⁹

Associar a poesia nova à influência de Hugo e à de Baudelaire, como vimos, era um argumento corrente quando se tratava de defender a “nova poesia”. Valendo-se da ironia, Machado volta-se para a influência dos versos de Baudelaire nos de Carvalho Júnior. Artur Barreiros associa a primeiro poema do poeta a uma página das *Flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire. Machado ironiza o argumento, sugerindo que o que era sutil no poeta francês, no brasileiro se transforma em grosseria: “O Sr. Carvalho Júnior, segundo já vimos, prefere a exuberância de contornos, a saúde, a matéria”⁵⁵⁰, o que quer dizer, acrescentemos, traição ao pensamento de Baudelaire. As ideias do poeta francês são distorcidas, não se convertendo em obra verdadeira. Antonio Candido apresenta outra visão sobre esse impasse, vendo nessa rebeldia dos baudelairianos o ponto forte dos poetas, alegando que eles, nessas ousadias, colocavam em questão a ordem reinante.⁵⁵¹ Machado de Assis, no entanto, vira em Carvalho Júnior uma deformação da poesia de *As Flores do mal*.⁵⁵² Daí ele dizer que o poema “Profissão de fé” do brasileiro nada possuía da outra profissão de fé do poeta francês, mais leve e menos agressiva. Não havia gradação: Carvalho Júnior já entrava em cena dando o tom que orientaria toda a sua escrita. Em observação a isso, Machado afirma que o poeta segue Baudelaire “na viveza da pintura, na sonoridade do vocábulo”, mas adverte que não está aí “individualidade própria”, e sim no tom de “uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse” que “transparece no livro, e com o tempo, acabaria por dominar de todo”.⁵⁵³

A má degustação de qualquer modelo literário, nacional ou estrangeiro, seria vencida com a reflexão. E o próprio Machado, como mostramos atrás, nos dá prova disso. Ele lê os

⁵⁴⁹ ASSIS. *Ocidentais*. In: *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 161.

⁵⁵⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1266.

⁵⁵¹ CANDIDO. Os baudelairianos. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*, 2006.

⁵⁵² Cf. BAUDELAIRE. *As flores do mal*, 2012.

⁵⁵³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1267, *passim*.

autores, mas em clave que tem a arte como centro, no que faz coro com os grandes nomes da literatura universal, que sabem manter o meio termo, já aqui assinalado, entre a realidade e a ficção. Para Victor Hugo, explica Célia Barrettini, a obra, “sem excluir qualquer que seja o elemento do real”, deveria representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe “ao mesmo tempo o interior”,⁵⁵⁴ mas tudo isso sem “ceder à mera e simples reprodução do real, visto que “o domínio da arte e da natureza são perfeitamente diferentes”.⁵⁵⁵ Na visão de Schiller, argumenta Barbosa, estética e técnica não se dissociam, mas nascem da luta de três forças: “a natureza do objeto a ser figurado, a natureza do material a ser utilizado e a natureza do próprio artista”.⁵⁵⁶ De certo modo, a lição também aparece na visão de Machado sobre a criação artística. Para o futuro autor do *Dom casmurro*, o artista, ao desenvolver sua obra, deveria estar atento às técnicas, mas também à reinvenção, sem as quais não seria possível a criação de obras duradouras. Dito isso, podemos compreender por que as suas ressalvas aos versos de Teófilo Dias e aos de tantos outros poetas não caem no vazio. Carvalho Júnior apresentava ao leitor a realidade nos seus textos, mas esta era apenas um exagero do que já era deformação. O poeta acertava como jornalista, mas perdia o que havia de mais elevado: a recriação artística, para Machado fruto da leveza, da reflexão, da invenção.

Já nos versos de Teófilo Dias, Machado não notava o erotismo do poeta anterior. Mas o problema era a sua filiação aos batidos clichês da escola romântica, embora o discurso dominante dos novos autores fosse o de que eles integravam uma nova estética literária. Machado ataca esse argumento, tomando por base dois livros de Teófilo Dias: *Lira dos Verdes Anos* (1878) e *Cantos Tropicais* (1878), em que mostra que os autores ainda não formavam um grupo, capaz de fundar um movimento estético. Em tom aparentemente desprezioso, afirma que o livro inicial não “revelou desde logo as qualidades do Sr. Teófilo Dias”, e que “só mais tarde é que o espírito do poeta começou a manifestar vagamente uma tendência nova”.⁵⁵⁷ Na primeira obra, o poeta ainda escreveria segundo o modelo de seu tio, Gonçalves Dias, detalhe biográfico que o crítico, não sem ironia, aproveita para iniciar sua leitura:

O autor dos *Cantos Tropicais* é sobrinho de Gonçalves Dias, circunstância que não tem só interesse biográfico, mas também literário; a poesia dele, a doçura, o torneio do verso lembram muita vez a maneira do cantor d’Os Timbiras, sem aliás nada perder de sua originalidade; é como se disséssemos um ar de família.⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ BARRETTINI. [Introdução]. In: HUGO, 2009, p. 7-11, *passim*.

⁵⁵⁵ BARRETTINI. [Introdução]. In: HUGO, 2009, p. 7-11, *passim*.

⁵⁵⁶ BARBOSA. *Limites do Belo: estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*, 2015, p. 41.

⁵⁵⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1267.

⁵⁵⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1267.

O crítico faz então uma comparação, para mostrar o que separa tio e sobrinho. Em Gonçalves Dias, assinala que “sobrava certo vigor, e, por vezes, tal ou qual tumulto de sentimentos, que não são o característico dos versos do sobrinho”. Nota-se aqui que já há um esforço do poeta no sentido de disciplinar as ideias e fugir do “tumulto de sentimentos” e da languidez romântica. Entretanto, Machado ressalta que a nota dominante do livro ainda é “a ternura melancólica”, nem sempre sincera, que marca um poeitar que está longe de ser próprio:

Não é que lhe falte, quando necessária, a nota viril; basta ler o ‘Batismo do Fogo’, ‘Cântico dos Bardos’ e mais duas ou três composições; sente-se, porém, que aí o poeta é intencionalmente assim, que o pode ser tanto, que o poderia ser ainda mais, se quisesse, mas que a corda principal da sua lira não é essa.⁵⁵⁹

José Veríssimo afirma que o parnasianismo francês, para cá transplantado, “modificou-se sensivelmente sob a ação das nossas idiossincrasias sentimentais, da nossa fácil emotividade e das tradições da nossa poesia, pelo fato de impersonalidade e sobretudo a impassibilidade” não irem bem “com o nosso temperamento”.⁵⁶⁰ Em Teófilo Dias, notamos esse fenômeno. O poeta não se libertou ainda do passado romântico, mas se esforça por consegui-lo. Machado está prevenido dessa transição angustiada e a percebe, não sem estranheza, até mesmo nas imagens dos versos do sobrinho de Gonçalves Dias. Nos *Cantos Tropicais*, aparece a seguinte formulação: “Na luz que o teu olhar azul transpira, /Há sons espirituais”. Machado, grande leitor de poetas, estranha; sabe que a invenção está presente no verso de Porto Alegre – “E derrama no ar canoro lume” – e também em um “compatriota de Racine” – “Quelque chose comme une odeur qui serait blonde”,⁵⁶¹ mas, embora os exemplos viessem de autores de algum renome, deveriam ser evitados:

[...] estes "sons espirituais", – aquele "olhar azul", – aquele "olhar que transpira", são atrevimentos poéticos ainda mais desta geração que da outra; e se algum dos meus leitores, – dos velhos leitores, – circunflexar as sobrancelhas, como fizeram os guardas do antigo Parnaso ao surgir a lua do travesso Musset, não lhes citarei decerto este verso de um recente compatriota de Racine: “Quelque chose comme une odeur qui serait blonde”.⁵⁶²

⁵⁵⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1267.

⁵⁶⁰ VERÍSSIMO, 1969, p. 242-243.

⁵⁶¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1267.

⁵⁶² ASSIS, 2008, v. 3 p. 1267.

A sinestesia, a mistura dos sentidos, seria uma prática levada às últimas consequências pelos simbolistas, e já se mostrava nos versos de Teófilo Dias.⁵⁶³ Não seria esse entrecruzamento de sensações uma forma que os nossos parnasianos e simbolistas encontraram para encurtar a distância entre o romantismo e o racionalismo em voga, no Brasil, sobretudo a partir da década de 1870? Nos livros *Falenas, Americanas e Ocidentais*, notamos que o poeta escreve um verso enxuto, sem ceder às liberdades de estilo. Por causa disso, talvez, estranhe os “atrevimentos poéticos” de Teófilo Dias, no soneto “Olhos azuis”, que fala de “sons espirituais” e “vibrações suaves, cintilantes”.⁵⁶⁴ É o mesmo estranhamento que terão, nas décadas seguintes, poetas parnasianos, e críticos, como José Veríssimo, diante da poesia nefelibata dos simbolistas, que renunciavam o diapasão racional, indo buscar nos sonhos e nos mistérios de um mundo ignoto um descanso para as angústias da realidade.⁵⁶⁵ Essa poesia esquisita, margem da margem – porque nem era romântica, nem parnasiana, nem realista – só aos poucos passará a ser ouvida pela crítica,⁵⁶⁶ que vê essa nova manifestação literária, assinala Romero, “como uma reação mórbida do idealismo, uma espécie de faquirismo ocidental nos domínios da arte, uma coisa aérea, sem nervo, sem sistematização, sem saber o que quer”.⁵⁶⁷

No *Lira dos verdes anos*, portanto, é mostrado ao leitor um poeta que, sem uma escola definida, vagueia entre o romantismo e o que apresentam como “escola nova”. No seguinte, *Cantos Tropicais*, o impasse persiste. Machado aborda o problema, adotando a tática do avanço e do recuo, do elogio e da censura, já neste estudo tantas vezes assinalado. Afirma que nesse livro manifestava-se um progresso “evidente” em relação ao anterior e um espírito que parecia “manifestar uma tendência nova”, concordando com uma afirmação do poeta, que dizia ter, nos *Cantos*, uma dicção diversa de *Lira dos verdes anos*. No entanto, em seguida, para provar que o poeta ainda está preso ao passado romântico, coloca em questão a importância que o autor se dá com a publicação da segunda obra:

⁵⁶³ Para amplo conhecimento da presença dos traços simbolistas na poesia dos autores da “nova geração”, confira o texto *Poesia Simbolista* (1965), de Péricles Eugênio da Silva Ramos e, ainda, do mesmo autor, o segundo volume de *A literatura no Brasil* (1955).

⁵⁶⁴ DIAS. Olhos azuis. In: *Cantos tropicais*, 1878, p. 8.

⁵⁶⁵ Cf. MURICI. A crítica simbolista. In: COUTINHO (Org.). *A literatura no Brasil*, 1960, v. 4.

⁵⁶⁶ No estudo do Simbolismo no Brasil, teve grande relevo o trabalho do poeta e crítico literário Nestor Victor, que, para dizer de modo resumido, dedicou-se a provar para a crítica literária da época, dominada pelo cientificismo, a importância da poesia simbolista na literatura brasileira. Confira a respeito: *Obra crítica*, os volumes 1 e 3 (1969) de Nestor Victor, *Presença da Literatura Brasileira* (1987), de Antonio Candido, e o ensaio “O simbolismo”, de Sílvio Romero, prefácio do livro *Eu*, de Aranha Carvalho.

⁵⁶⁷ ROMERO. O simbolismo. In: _____. *Ensaio de sociologia e literatura*, 1901, p. 284.

[...] não é tal o contraste, que justifique a declaração feita pelo poeta no primeiro livro, a saber, que quando compôs aqueles versos pensava diferentemente do que na data da publicação. Acredito que sim; mas é o que se não deduz do livro. O poeta apura as suas boas qualidades, forceja por variar o tom, lança os olhos em redor e ao longe; mas a corda que domina é a das suas estreias.⁵⁶⁸

Ela não tinha o peso da inovação dado pelo autor, não podendo, por isso, fundar uma nova poesia. Ironizando, Machado afirma que a poesia de Teófilo Dias dele correspondia “ao sentimento do homem”. Não agiria ele como os outros autores, “cuja tristeza é como um goivo colhido de intenção, e posto à guisa de ornamento”. O que se deve ler aqui é o contrário do que o crítico afirma. E o mesmo vale para outra acicatada irônica, em que Machado simula que Teófilo Dias, no novo livro, poetava de modo diferente do que fazia no passado. É evidente que o sentido é outro. Dias não era um melancólico extremado, como os primeiros românticos, mas, bem pesados os seus versos, o que se erguia deles era, no fim das contas, um poeta ainda bem alimentado pelo leite da musa romântica moribunda, para cá trazida de distantes terras. Machado não perde a oportunidade para alfinetar o jovem poeta, que ainda se veste com os andrajos antigos.

O Sr. Teófilo Dias não é um desesperado, mas não estou longe de crer que seja um desencantado; e quando não achássemos documento em seus próprios versos, achá-lo-íamos nos de alheia e peregrina composição, transferida por ele ao nosso idioma.⁵⁶⁹

Sempre com leve ironia, Machado vai elaborando sua crítica. A escravidão a modelos literários leva Teófilo Dias a mudanças muitas vezes sem sentido. Para o crítico, a “Harpa de Moore” não serve para o poeta, mas é-lhe bem-vinda a obra “Mortos de coração”, mais por modismo, por exotismo, e não porque “falavam mais diretamente a ele”. O mesmo valia para outra escolha sua, o poema “O albatroz”, de *Flores do mal*, com base no qual escreveria o “Anátema”. A antena crítica de Machado de novo se manifesta: estaria Teófilo Dias orientado pela sinceridade? Comparando os poemas, não tem dúvida de que o livro *Cantos tropicais* adota o modelo de Baudelaire, sem atingir o nível da poesia de seu modelo. No poema do poeta francês, haveria um sentido mais universal, que vai além da cena descrita acima: “[...] esse albatroz que Baudelaire compara ao poeta, exposto à mofa da turba tolhido pelas próprias asas, estou que seduziu o Sr. Teófilo Dias, menos por espírito de classe do que por um

⁵⁶⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1267.

⁵⁶⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1268.

sentimento pessoal; esse albatroz é ele próprio [...]”.⁵⁷⁰ O que no francês é poesia universal e sincera, no brasileiro é egocentrismo surrado:

O poeta indigna-se, não tanto em nome da moral, como no de seus próprios sentimentos; é o egoísmo da ilusão que soluça, brada, e por fim condena, e por fim sobrevive nestes quatro versos: “...Ao pé de vós, quando em delícias/
Às minhas ilusões sem dó quebráveis,/ Revestia-se um anjo com os andrajos,/ Dos sonhos que rompíeis.”⁵⁷¹

Repete-se com Teófilo Dias o velho problema, já apontado por Machado: a dificuldade do escritor em ser ele mesmo. Os nossos poetas liam as obras uns dos outros, mas, por falta de discernimento artístico, criavam um sistema literário problemático pelo fato de repetir os erros, em vez de corrigi-los. A própria escola contribuía para o agravamento desse impasse. Reduzidos ao espaço acadêmico, muitos de nossos poetas limitavam-se a repetir o que ouviam, sem reflexão alguma. O personagem Brás Cubas, do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do Machado, afirmava que havia muito mais lição nos livros do que na sua cabeça, colocando em questão a eficácia da escola. A literatura nascida desse meio não poderia jamais ter aquela invenção sonhada por Machado. Discorrendo a respeito desse atraso, são mais lúcidas as palavras de José Veríssimo, em sua *História*:

As nossas academias ou faculdades superiores foram desde o meio do século passado os principais focos da nossa atividade literária. Dessa origem lhe virá a fraqueza dos resultados, a sua imperfeição e inconsistência. A nossa literatura desde o Romantismo foi principalmente feita por estudantes ou moços apenas saídos das faculdades, com pouca lição dos livros e nenhuma da vida.⁵⁷²

Essa é uma das razões que levavam Machado a criticar os requebros de escola a que os poetas davam curso no Brasil. Faltava sinceridade, invenção, vivência. Faltava, sobretudo, quem pudesse juntar as boas tradições do Arcadismo e do Romantismo e as transformar em algo novo, regra que valia também para as quinquilharias que vinham de fora. No caso do poeta em questão, a corda sentimental por ele tangida, trazia, no geral, um som repetido, intolerante naquele momento em que se buscava justamente uma renovação literária. Naquela altura, o poeta nada trazia de novo para a renovação do lirismo já explorado por outros autores que lhe antecederam: repetia simplesmente. Em vários de seus poemas, isso pode ser comprovado. No “Sonho fantástico”, vemos nítidas as marcas do “Navio negreiro”; em “Quando fores ao baile”, está vivo o poema “Não te esqueças de mim”, de Varela; o poema “Teus olhos” é uma revisitação piorada de “Olhos verdes”, de Gonçalves Dias. Tudo isso

⁵⁷⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1268.

⁵⁷¹ ASSIS, 2008, v. 3, p.1268.

⁵⁷² VERÍSSIMO, 1969, p. 230.

mostrava atraso literário, revelado num repetir constante do que corria no Brasil e no estrangeiro, e não passava despercebido do crítico vigilante. O resumo é que Teófilo Dias se aproxima da “tendência nova”, mas sem fazer livro novo, porque escreve segundo o pensamento antigo:

[Há] nos *Cantos Tropicais* algumas páginas em que o poeta parece querer despír as vestes primeiras; poucas são, e nessas a nota é mais enérgica, intencionalmente enérgica. O poeta se esforça para vencer o sentimentalismo inicial, e nisto tem grande influência as ideias novas. Possui a inspiração, o calor, e o gosto; seu estilo é decerto assaz flexível para se acomodar a diferentes assuntos”.⁵⁷³

A nota dominante no poeta ainda é a da geração anterior: “O poeta apura as suas boas qualidades, forceja por variar o tom, lança os olhos em redor e ao longe; mas a corda que domina é a das suas estreias”.⁵⁷⁴ O poeta prossegue preso à velha escola, o Romantismo, sem definir, ainda, um caminho próprio. Sílvio Romero, no tom generalizante de costume, estuda o poeta a partir de seus livros posteriores (*Aleluias* e *Sinfonias*) e exalta o colorido e as “profusões líricas” de sua escrita, creditando-os à mestiçagem do autor.⁵⁷⁵ José Veríssimo, no entanto, reforça a tese de Machado, ao afirmar que o poeta, apesar dos pronunciados traços parnasianos, continuava, no fim das contas, sendo um romântico, “atenuado pelo pensamento moderno”.⁵⁷⁶

5.3. A gradação romântica e o tom irreverente

Estudando *Devaneios* (1877) e *Telas sonantes* (1879) de Afonso Celso, Machado observa que, no primeiro livro, o poeta ainda se rende ao tom sentimental dos românticos, mas que aos poucos vai sendo superado, até o livro seguinte, em que se dá a “primeira afirmação definitiva”⁵⁷⁷ do autor. É interessante notar que, diferentemente de Teófilo Dias e Carvalho Júnior, o poeta Afonso Celso, nos livros em questão, se mantém, segundo Machado, dentro do Romantismo; há, desse modo, gradação para uma poesia que se distancia do surrado Romantismo, mas sem se encaminhar para a poesia social e sensual seguida por Carvalho Júnior.

Atinado com essa gradação, Machado explica que o acentuado lirismo do primeiro livro, *Devaneios*, com a “estrutura e os ademanos próprios do gênero”, se devia ao fato de que

⁵⁷³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1269.

⁵⁷⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1269.

⁵⁷⁵ ROMERO, 1980, v. 5, p. 1673-1674.

⁵⁷⁶ VERÍSSIMO, 1969, p. 246.

⁵⁷⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1269.

o poeta o escreveu quando era muito moço. No entanto, afirmar perceber nesse livro uma tentativa de superação do sentimentalismo dominante: “[...] ali mesmo avulta alguma coisa menos pessoal, sente-se que o poeta quer fugir a si mesmo; mas são apenas tentativas, como tentativa é a obra”. O dado principal de seu livro, segundo Machado, é o tom brando: “sua poesia não impreca, não exorta, não invectiva” e, além disso, traz “certa impessoalidade característica”.⁵⁷⁸

Essa crítica favorável, no entanto, não pode ser vista como definitiva. Mais adiante, Machado, voltando à questão da influência, compara o poema “Esboço”, de Afonso Celso, com “A bordo”, do escritor português Gonçalves Crespo, e observa que havia diferença entre os “quadros” pintados por ambos, mostrando a pouca eficiência do brasileiro: os de Crespo “eram obra de puro artista, ao passo que nos de Afonso Celso entrava sempre alguma coisa que não é a presença, mas a intenção do poeta”.⁵⁷⁹ O autor de *Devaneios* ainda vivia preso a fórmulas surradas do romantismo, ao passo que Gonçalves Crespo, cuja poesia vinha tendo boa acolhida em Portugal,⁵⁸⁰ se mostrava um poeta maduro, não caindo nos clichês do Romantismo, como, por vezes, se dava com Afonso Celso.

Detendo-se ainda mais no influxo do poeta Gonçalves Crespo sobre Afonso Celso, Machado não chega a afirmar que o poeta, em *Devaneios*, ecoava em muitos versos de Gonçalves Crespo, mas entrega o julgamento para o “olhar exercitado do leitor”, a quem caberá a conclusão óbvia: a de que o poeta imitou, sem conseguir produzir uma obra à altura do modelo. O resumo é que Afonso Celso ainda se batia em busca de uma forma própria e adequada de se expressar.

O livro seguinte de Celso, *Telas sonantes*, não traria a evolução do poeta, mas apresentava apenas leve gradação. O poeta, afirma Machado, já não seria o mesmo e esse seria o livro em que estaria “[...] a feição dominante do Sr. Afonso Celso Júnior; a comoção e a graça”.⁵⁸¹ Referimos “leve gradação”, porque é exatamente isso que se percebe: o poeta segue cantando as velhas histórias românticas que Machado elogia, sem silenciar os conhecidos defeitos.

O poema “A flauta” é chamado de “verdadeira e singela poesia” por tratar-se de uma história em que um pai, por amar a filha que passa fome, vende o instrumento para comprar-

⁵⁷⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1269.

⁵⁷⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1269.

⁵⁸⁰ Sobre Gonçalves Crespo, confira o livro *Estros e palcos* em que Luciano Cordeiro elogia no poeta o “verdadeiro e honesto senso artístico”, uma “venusidade graciosa, uma suavidade austera [...]”. Cf. CORDEIRO, 1874, p. 146-147.

⁵⁸¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1270.

lhe alimento. Para o crítico, trata-se de um “poema à moderna”, pois ali há uma “perspectiva; há uma história, uma ação”. Machado aqui, a nosso ver, não se vale de ironia: ele sabe que o autor, em vez de cair nos excessos da poesia sensualista ou socialista, limita-se ao que sabe fazer bem: cantar no seu poema as cenas comuns:

Tal é esse poema [“A flauta”] singelo e dramático, em que há boa e verdadeira poesia. Nenhum outro é mais feliz do que esse. Assim como o “Esboço” tem por assunto um amor de pai, a “Cena Vulgar” consagra a dor materna; e seria tão acabado como o outro, se fora mais curto.⁵⁸²

Os ganhos do poeta, no entanto, segundo Machado, não predominam no livro. Se umas composições agradavam e revelavam um poeta com alguns recursos, por outro, havia composições fracas, em que não conseguiu resolver os problemas mais corriqueiros. No poema “A joia”, o crítico adverte que a preocupação excessiva com a concisão empobrece o poema. Machado não suportava a adjetivação excessiva, em suma, o exagero dos românticos. No entanto, a *secura* do estilo era um defeito que deveria ser evitado. Encontrar o equilíbrio, eis o que pode ser lido por trás da passagem seguinte:

A ideia é demasiado tênue, e demasiado breve a ação, para as três páginas que o poeta lhe deu; outrossim, o desfecho, aquele tocador de realejo, que exige a paga, enquanto a mãe convulsa abraça o filho defunto, esse desfecho teria mais força, se fora mais sóbrio, mais simples, se não tivera nenhum qualificativo, nem a “rudez grosseira”, nem “os insolentes brados”; o simples contraste daquele homem e daquela mãe era suficientemente cru.⁵⁸³

Outro problema do poema “A joia” seria a falta de verossimilhança. Haveria nele “mais de uma expressão feliz”, como a da “mãe e o filho que lambem com o olhar as pedrarias do mostrador”. Mas, para Machado, o poeta leva muito longe a artificialidade quando escreve que o filho, que chorava, pedindo um camafeu da vitrine, se acalma e aceita a melhor joia que a mãe lhe dá – um beijo. Machado adverte: “É gracioso! Mas não é a criança que fala, é o poeta. Não é provável que a criança entendesse a figura; dado que a entendesse, é improvável que a aceitasse. A criança insistiria na primeira joia; *cet âge est sans pitié*”.⁵⁸⁴

Afonso Celso apresentaria algum crescimento, mas ainda em busca de uma definição. Em *Devaneios*, o poeta começa sentimental, sob a influência de Gonçalves Crespo – sem que isso represente perda da originalidade – até se mostrar menos sentimental, no livro seguinte, *Telas sonantes*. No livro inicial, ainda balbucia e é “às vezes incorreto”, mas, no segundo, já

⁵⁸² ASSIS, 2008, v. 3, p.1270.

⁵⁸³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1269.

⁵⁸⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1871.

mostra uma poesia menos sentimental e descuidada, à distância, portanto, da poesia sensual de Carvalho Júnior e da pretensão de poesia social de Hugo. Gradação romântica é a expressão dessa poesia de um autor que busca uma definição, mas sem cair nos exageros do Realismo. Fazendo uma interpretação com base nos livros de Afonso Celso, Machado não tem dúvida de que o poeta seria um meio termo, entre a pieguice do velho Romantismo e o movimento novo, o Realismo. Péricles Eugênio da Silva Ramos, retomando e ampliando a visão de Machado, dirá, mais tarde, que o Afonso Celso cultivaria uma “poesia utilitária apenas por contraste”, sem cair no Realismo, que era “provocador e polêmico”,⁵⁸⁵ como notamos em Carvalho Júnior e em Fontoura Xavier. Para Machado, o poeta vive a incerteza, mas não cai em nenhum extremo: domina a língua portuguesa, a métrica e transcreve a realidade “com muita perspicácia e correção”. Os defeitos provinham de “alguma impaciência juvenil”⁵⁸⁶, problema que Machado assinalaria também em outros poetas. Lendo seus poemas, notamos que o tom dominante dos dois livros é brando, nada tendo dos brados de poetas como Castro Alves e seus seguidores no país. É o que vemos nos citadas peças “A joia” e “A flauta”. O próprio autor, no livro *Devaneios*, já chamava a atenção para o lirismo que orientaria seu livro:

Reconheço a extrema utilidade da poesia social que congrega os povos, encarece o assumpto, e como que imprime nas produções um caracter genérico e despido de egoismo; porém exigindo mais estudo e experiência não pôde servir de norma á um estro que alvorece, á uma inspiração que apenas desabrocha.⁵⁸⁷

O tom da poesia de Fontoura Xavier, por sua vez, destoava do exagero sensual de Carvalho Júnior. O excesso vinha da irreverência, do elevado das imagens. Ao publicar, em 1877, *Régio saltimbanco*, Fontoura Xavier era mais um poeta revolucionário, que se alistava entre os que defendiam o fim do sentimentalismo e da monarquia, valendo-se de uma poesia socialista de tom impactante, cujo objetivo era justamente seguir colocando em xeque a ordem reinante e dominante no país. Lopes Trovão, prefaciador do opúsculo, que foi inicialmente rejeitado pela imprensa do Rio e de São Paulo, usa esses termos para dar a dimensão da ousadia do autor, que busca enérgica renovação poética, muito naquele tom de Carvalho Júnior:

Si não possues a prodigiosa flexibilidade de inspiração do poeta das Lentejoulas; si careces do mimo que assignala o bardo d'Os Calvários; si não

⁵⁸⁵ RAMOS. A renovação parnasiana. In: COUTINHO (Org.), 1969, vol. 3, p. 92.

⁵⁸⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1271.

⁵⁸⁷ CELSO JÚNIOR. *Devaneios*, 1876, p. 6.

conheces as syntheses deslumbrantes do cantor da Edade Academica; si te-falta a impassibilidade do author dos Lázarus para cauterisar as pústulas sociaes; si não manejas a arma da propaganda como o poeta positivista da Idéa; mais do que todos elles tens as caracterizações accentuadas da nova escola: – lógica fusão do realismo e romantismo, porque encerra a fria observação de Baudelaire e as surprehenderes deduições do velho mestre V. Hugo.⁵⁸⁸

Mais adiante, nesse mesmo prefácio, o orador revoltado⁵⁸⁹, já antevendo a recepção negativa que os versos poderiam ter, incentiva o poeta a seguir adiante, ensinando ao povo a necessidade de uma poesia mais comprometida com os problemas sociais:

Si fôr mal visto, entretanto, por áquelles que ainda sustentam a incompetência da poesia na resolução dos problemas religiosos e políticos, ensina-lhes que: quando o christianismo e o bárbaro bateram ás portas da cidade-eterna, foram vistos dous espectros que combatiam os velhos deuses de Homero e as dissoluções dos descendentes da Loba, para franquear passagem á torrente do pensamento hodierno: Lucrecio e Juvenal.⁵⁹⁰

Machado de Assis, olhando com algum desprezo a parcela da poesia engajada da “nova geração”, não deixou passar em brancas nuvens o tom elevado de Fontoura Xavier. Se antes, atacando o prefaciador e o poeta, dizia que *Régio saltimbanco* não tinha uma teoria estética, volta, agora, no ensaio, para questionar o poema. Se Carvalho Júnior causava estranheza pelo fato de carregar nas descrições de cenas sexuais, Fontoura Xavier será execrado pelo crítico, pelo fato de exceder no tom grandiloquente ao usar o verbo para tentar promover reformas sociais. Machado enumera algumas das expressões usadas pelo poeta – “truão, frascário, Bernoiton, equestre, Deus de trampolim” – e conclui que a vermelhidão de seus versos era de um “tal ou qual jacobinismo”, que a “Convenção não garantiria para ele um lugar entre Hébert e Billaud”.⁵⁹¹ A falta de sinceridade e o sentimento de seita da “nova geração”, o apego sistemático às ideias da Europa, o tom inflamado dos versos de Xavier e a falta de verossimilhança são também algumas das sérias restrições que Machado faz ao poema, partindo das palavras do Lopes Trovão. A falta de verossimilhança, aliás, é o que está no cento de uma censura, digna de nota, do crítico, que ataca o poeta e o prefaciador da obra. Para Machado, o Brasil, país muito novo, ainda não tinha a degradação moral de Roma, a ponto de merecer uma sátira no molde da defendida por Lopes Trovão:

⁵⁸⁸ TROVÃO. [Carta a Fontoura Xavier]. In: XAVIER. *Régio saltimbanco*, 1877, p. 8. Optamos por manter a ortografia da época.

⁵⁸⁹ ROMERO. Trovão. *História da literatura brasileira*, 1980, v. 5.

⁵⁹⁰ TROVÃO. In: XAVIER, 1877, p. 9.

⁵⁹¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1271.

O distinto escritor que lhe prefaciou o opúsculo cita Juvenal, para justificar o tom da sátira, e o próprio poeta nos fala de Roma; mas, francamente, é abusar dos termos. Onde está Roma, isto é, o declínio de um mundo, nessa escassa nação de ontem, sem fisionomia acabada, sem nenhuma influência no século, apenas um prólogo de história? Para que reproduzir essas velharias enfáticas? Inversamente, cai o Sr. Fontoura Xavier no defeito daquela escola que, em estrofes infladas, nos proclamava tão “grandes como os Andes”, - a mais fátua e funesta das rimas. “Ni cet excès d’honneuer, ni cett indignité”.⁵⁹²

Para Machado de Assis, poesia e política, do modo como os poetas citados a tratavam, não se alinhavam. No primeiro ensaio, “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), ele deixava clara essa ideia, que seguirá sendo repetida em várias de suas crônicas. Transformar a poesia em panfleto era lançá-la no simples jornalismo, no mero utilitarismo. Daí as censuras de Machado às pretensões políticas defendidas nos versos de Fontoura Xavier. As convicções políticas não podiam estar acima das “qualidades poéticas”; o poeta deveria exercer a imaginação, altear e aprimorar o estilo, e “não empregar o seu belo verso em dar vida nova a metáforas caducas”.⁵⁹³

Produzindo uma poesia enérgica, rebelde, de tom elevado, era assim que procurava questionar a pasmaceira vivida pelo país na época e clamar por mudança. No prefácio às *Opalas* (1884) o citado Fontoura Xavier, Aníbal Falcão destacava a irreverência do poeta, cuja dicção já não era a da poesia socialista: “Ao passo que uns reproduzem a vida vulgar”, explica o prefaciador, “outros, sentindo, embora presos à corrente geral do Realismo, a soberana importância do assunto, buscam traduzir as aspirações, as ânsias, as blasfêmias e a vaga esperança do moderno viver social.”⁵⁹⁴

Machado, ao que tudo indica, não leu *Opalas*, como não leu as obras de muitos poetas que apareceram depois, em segunda edição. A sua conclusão sobre o poeta ficou restrita aos versos do *Régio saltimbanco*. Mas, se tivesse lido a obra, por certo não concordaria com o tom. Seja como for, para Machado, Xavier era mais um que repetia as ideias externas, sem dar-lhes, muitas vezes, sentido nacional, problema vivido por Valentim Magalhães e Alberto de Oliveira, que também hesitavam entre o antigo romantismo e as ideias novas.

Aliás, *Cantos e lutas*, de Valentim Magalhães, livro marcado pelo mesmo espírito de incerteza, trazia acertos e erros que revelavam uma geração ainda indecisa, que se esforçava

⁵⁹² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1271.

⁵⁹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1273.

⁵⁹⁴ Cf. FALCÃO. [Prefácio a *Opalas*] *apud* RAMOS. A renovação parnasiana. In: COUTINHO (Org.), 1969, v. 3, p. 92.

para buscar um movimento novo, que não fosse a repetição do passado. O tom de panfleto é a nota dominante desse primeiro livro de Magalhães. De modo repetitivo, o poeta promete um tempo em que o bem triunfará sobre o mal, Deus habitará na consciência, e haverá liberdade e justiça na terra. Republicano, Fontoura Xavier dizia que todas as “coroas, régias e sacerdotais, deveriam ser abolidas”, enquanto Valentim de Magalhães, num messianismo de encomenda, colocava-se como o profeta de um tempo de bonança, o que Machado avalia:

Pode-se imaginar o tom e as promessas de todas essas composições. Numa delas o poeta afiança alívio às almas que padecem, pão aos operários, liberdade aos escravos, porque o reinado da justiça está próximo. Noutra parte, anunciando que pegou da espada e vem juntar-se aos combatentes, diz que as legiões do passado estão sendo dizimadas, e que o dogma, o privilégio, o despotismo, a dor vacilam à voz da justiça. Vemos que, não é só o pão que o operário há de ter, a liberdade que há de ter o escravo; é a própria dor que tem de ceder à justiça.⁵⁹⁵

Repetindo o trecho, Machado indiretamente volta a perguntar: seria essa preocupação sincera ou apenas uma bandeira que o poeta abraçava por fazer parte de uma seita poética, que defendia mudanças a todo custo? O que o crítico segue assinalando é a falta de coerência dos novos poetas. Ao tentar colocar-se em consonância com o herói do futuro, comparando-o com herói medieval, o que Machado nota prevalecendo é a escola antiga: “Nessa contradição, que o poeta busca dissimular e explicar”, argumenta o crítico, “há um vestígio da incerteza que, a espaços, encontramos na geração nova, – alguma coisa que parece remota da consciência e nitidez de um sentimento exclusivo. É a feição desta quadra transitória”.⁵⁹⁶

Esta “feição da quadra transitória” se mostra em outras partes do texto, em que o poeta revela dificuldade em manter o mesmo vigor das cenas pintadas. Há um contraste que faria o poema oscilar do alto para o baixo. Para o crítico, a “comoção nos versos” do poeta não seria vulgar, e cita a página dedicada “A um morto obscuro”, em que vigora a “linguagem ingenuamente cordial, sem artifício nem intenção vistosa”. O mesmo afirma dos “pequenos quadros”, como o do poema “Contraste”, em que “nos descreve um mendigo, ao domingo, no meio de uma população que descansa e ri”. Por outro lado, adverte que o poeta não é eficiente na maneira de “representar os objetos e de exprimir as sensações”, como se via no bom poema “Miserável”. Na peça “Deus mendigo”, a imagem do velho que pede esmolas na porta da Sé, dada nos versos: “Há neles o rancor silencioso, /A raivosa humildade da desgraça /Que blasfema e que esmola”, seria excelente para Machado: “[...] esses olhos estão reproduzidos com muita felicidade”. O poema, no entanto, não mantém o mesmo tom e, adiante, “achamos

⁵⁹⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1272-1273.

⁵⁹⁶ ASSIS, 2008, v.3, p. 1273.

uns sobressaltos de estilo e de ideias, que destoam e diminuem o mérito da composição”. O crítico conclui a ressalva: “Por que não há de o poeta empregar sempre a mesma arte de que nos dá exemplo na descrição dos ferreiros trabalhando, com o "lunar sanguíneo dos carvões a esbater-se-lhes no rosto bronzeado?”⁵⁹⁷

Falta de sinceridade e de invenção poética, escravidão a modelos estranhos são algumas notas destoantes da poesia de Valentim Magalhães. Em “Dois edifícios”, o poeta fala de um assassino que, da cadeia, observa as crianças na escola e afirma que “nunca soubera ler”. Machado observa acerca do poema, com ironia, que a ideia, além de velha, é desenvolvida num texto falso: “Se não é rigorosamente verdadeira, é de todo o ponto inverossímil a ideia do poeta; a expressão final, a moralidade do conto, não é do assassino, mas uma reflexão que o poeta lhe empresta.”⁵⁹⁸

Sílvio Romero é mais incisivo. Para ele, Valentim Magalhães era um mau poeta, tanto na forma quanto no conteúdo, e dá três faces da frágil poesia de *Cantos e lutas*: “certa declamação banal, imitada de Guerra Junqueiro, um humorismo parodista sem préstimo; um lirismo sovado e desprezível”.⁵⁹⁹ Machado sabe que se trata de um livro frágil, mas não eleva tanto o tom como Romero. No entanto, não se limita apenas a apontar os erros, vai além, sugerindo ao poeta a importância do estudo e da invenção, com os quais o cantor conseguiria realçar as ideias emprestadas, dando-lhes um toque mais pessoal. Mas, enfim, o que avulta em Magalhães, como em tantos outros, que se diziam alinhados com uma poética nova, é a dificuldade para dar o grande salto que o poria, de fato, numa dicção poética nova.

Falta de rumo é também o problema que Machado aponta em *Canções românticas* (1878), de Alberto de Oliveira. Para ele, a inconsistência do movimento aparecia refletida na própria falta de correspondência entre o título e as partes do livro. Não havia relação lógica entre o poema “Toillete lírica”, em que o poeta critica o “lirismo condenado e dos trovadores”, e o título do livro. Machado não acredita que se trate de ironia. A explicação estaria na hesitação do poeta que

[...] chega a um período transitivo, como outros colegas seus; tem o lirismo pessoal, e busca uma alma nova. Ele mesmo nos diz, à p. 93, num soneto ao Sr. Fontoura Xavier, que não lê somente a história dos amantes, os ternos madrigais; não vive só de olhar para o céu: “Também sei me enlevar; se, em sacrossanta ira, /O Bem calca com os pés os Vícios arrogantes,/ Eu, como tu, folheio a lenda dos gigantes,/ E sei lhes dar também uma canção na lira”.⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1573, *passim*.

⁵⁹⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1273-1274.

⁵⁹⁹ ROMERO. *Valentim Magalhães*, 1884, p. 14.

⁶⁰⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1274.

Alberto de Oliveira defende uma profissão de fé que prima pela diversidade: cantar todos os temas, usar variados tons, é o que está na passagem acima. Machado busca, como em outras críticas já feitas a outros, uma teoria poética e encontra essa resposta – ecletismo –, que não tem dificuldade para refutar. Para ele, a voz de um poeta alcança uma dada altura, e o erro é tentar ir além dessa tessitura vocal. O conselho do crítico é de que “Nem todos cantam tudo; e o erro talvez da geração nova será querer modelar-se por um só padrão.”⁶⁰¹ O que fica evidente é que o poeta, ao tentar cantar num tom muito elevado, cometia o velho erro de não alcançar com limpidez algumas notas mais “vermelhas”. Desconhecer os seus limites seria, então, o problema do poeta:

O verso do Sr. Alberto de Oliveira tem a estatura média, o tom brando, o colorido azul, enfim um ar gracioso e não épico. Os gigantes querem o tom másculo. O autor da Luz Nova e do Primeiro Beijo tem muito onde ir buscar a matéria a seus versos. Que lhe importa o guerreiro que lá vai à Palestina? Deixe-se ficar no castelo, com a filha dele, não digo para dedilharem ambos um bandolim desafinado, mas para lerem juntos alguma página da história doméstica. Não é diminuir-se o poeta; é ser o que lhe pede a natureza, Homero os Moscos.⁶⁰²

Buscar outro tom seria perigoso, porque o poeta corria o risco de apenas reproduzir os defeitos dos modelos, conselho que Machado repetia a vários autores nacionais. Mudar de tom, passar do Romantismo para o Realismo, que se impunha como novo modelo, poderia ser arriscado. Embora não aponte sinais evidentes de que Alberto de Oliveira se deixa embalar por essa nova onda, Machado reconhece que o poeta, por vezes seduzido por essa escola, acaba criando poemas que não estão à altura do seu lirismo doméstico. Seja como for, o crítico está atento ao fato de que o poeta imita Junqueira Freire, que imita Victor Hugo e cai no simples inventário, na ânsia de abandonar a sua verdadeira dicção. Quer seguir o Realismo, mas os poemas que apresenta nesse sentido, como “Interior”, são apenas notas soltas, que não dão o tom do livro. Em suma, a sua escola não é o Realismo. Ele busca ainda, como tantos outros poetas da sua geração, a definição do tom:

Dir-se-á, entretanto, que o Sr. Alberto de Oliveira tende ao realismo? De nenhuma maneira; dobra-se-lhe o espírito momentaneamente, a uma ou outra brisa, mas retoma logo a atitude anterior. Assim, não basta ler estes versos: ‘Ver o azul, – esse infinito,/ Sobre essa migalha, – a terra’; feitos pelo processo destes do Sr. Guerra Junqueiro: ‘Diógenes, – essa lesma, Na pipa, – esse caracol’, que é aliás o mesmo de V. Hugo”.⁶⁰³

⁶⁰¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1274.

⁶⁰² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1274-1275.

⁶⁰³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1275.

A conclusão de Machado é que predomina no livro justamente o contrário do que defendiam os novos poetas: em vez da razão, Alberto de Oliveira, embora se dissesse também alinhado à poesia social, entrega-se ao vago, ao indeciso. O poeta, no soneto dedicado a Fontoura Xavier, “afirmava de sua poesia o que ela não era, mas por certo aspirava ser.”⁶⁰⁴ Machado tomou o poema como uma profissão de fé, mergulhou no livro e voltou de lá com esta conclusão:

Creio que o estilo precisa obter da parte do autor um pouco mais de cuidado; não lhe falta movimento, falta-lhe certa precisão indispensável, há nele um quê de flutuante, de indeciso e às vezes de obscuro. Para que o reparo seja completo devo dizer que esse defeito resulta, talvez, de que a própria concepção do poeta tem os seus tons indecisos e flutuantes; as ideias não se lhe formulam às vezes de um modo positivo e lógico; são como os sonhos, que se interrompem e se reatam, com as formas incoercíveis dos sonhos.⁶⁰⁵

O conselho final de Machado está em outra passagem, em que volta a insistir que o poeta não se deixe levar por modismos estranhos. Poeta “doméstico, delicado, fino”, Alberto de Oliveira deveria apurar as suas “qualidades”, adquirir outras “novas, se puder, mas não opostas à índole de seu talento; numa palavra, afirme-se”.⁶⁰⁶ Que a razão estava com o crítico não há dúvida: embora mais tarde viesse se afirmar como poeta parnasiano, naquele momento ainda procurava rumo poético. Ele próprio assinala as influências que românticos, como Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Fagundes de Varela, Porto Alegre e Gonçalves de Magalhães, tiveram em sua poesia, feita de cenas de seu tempo de infância, em Saquarema, em contato com a natureza. A inspiração para cantar esses e outros temas veio, assinala Alberto Oliveira, “embalada pela música dos cantos dos poetas nacionais, os primeiros que conheci, ao desabrochar-me o espírito com a leitura de seus versos”.⁶⁰⁷ O poeta não é, no livro em questão, “definitivamente parnasiano”,⁶⁰⁸ diz Péricles Eugênio da Silva Ramos, assinalando o sentido de transição do autor; para Nelson Werneck Sodré, o poeta, “sensibilidade viva a serviço de uma forma perfeita”, se destaca como “um dos grandes coloristas da nossa poesia”⁶⁰⁹, o que reforça a tese defendida por Machado: de que a nova

⁶⁰⁴ RAMOS. A renovação parnasiana. In: COUTINHO (Org.), 1969, v. 3, p. 98.

⁶⁰⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1275.

⁶⁰⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1276.

⁶⁰⁷ OLIVEIRA. *Póstumas*, 1912, p. 9-15, *apud* CASTELO, 1999, v. 1, p. 307.

⁶⁰⁸ RAMOS. A renovação parnasiana. In: COUTINHO (Org.), v. 3, p. 97.

⁶⁰⁹ SODRÉ. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, 1940, p. 185.

geração ainda procurava um rumo. É o que Machado dirá a Silvio Romero, que se afirmará como um dos maiores nomes da crítica literária brasileira.

5.4. Romero, nem crítico nem poeta

Hoje, quem procurar poesia nos versos de Sílvio Romero, sairá da empreitada com maços de poemas que nada apresentam de diferente do que os românticos anteriores vinham produzindo. Embora defenda a renovação, o que se vê é a velha musa romântica, como não cansam de mostrar vários dos nossos estudiosos da literatura. O que fica de Romero é o crítico, muito mais afeito à literatura na sua preocupação social, do que às questões estéticas, como bem nota o nosso Antonio Candido, no seu *O método crítico de Sílvio Romero*.⁶¹⁰

Machado de Assis não viu em Romero nem uma coisa, nem outra, pois o autor não trazia nem as qualidades de poeta, nem as de crítico literário. Desse modo, se para Machado tantos poetas não tinham livros reveladores de uma nova poesia, o mesmo ele dirá ao tratar do citado livro *Cantos do fim do século*, de Sílvio Romero, argumentando que o seu autor não era crítico, nem poeta. É o que ele faz comparando o prefácio com as críticas que o escritor vinha publicando sobre poesia popular e crítica parlamentar. Para o autor de “Instinto de nacionalidade”, a elegância, a clareza e a urbanidade eram qualidades que deveriam orientar a pena de todos os homens que lidavam com a palavra. É observando isso, e fazendo uso da boa crítica, que aponta méritos e deméritos. Por um lado, reconhece os bons trabalhos do escritor no estudo da poesia popular e na crítica parlamentar: “Os artigos de crítica parlamentar [...] não eram todos justos, nem todos nem sempre variavam no mérito, mas continham algumas observações engenhosas e exatas”⁶¹¹. Por outro lado, Machado adverte que faltava estilo a Romero, o que seria “uma grande lacuna nos [seus] escritos”:

[...] não me refiro às flores de ornamentação, à ginástica de palavras; refiro-me ao estilo, condição indispensável do escritor, indispensável à própria ciência – o estilo que ilumina as páginas de Renan e de Spencer, e que Wallace admira como uma das qualidades de Darwin. Não obstante essa lacuna, que o Sr. Romero preencherá com o tempo, não obstante outros pontos acessíveis à crítica, os trabalhos citados são documentos louváveis de estudo e aplicação.⁶¹²

⁶¹⁰ CANDIDO, 1988, p35.

⁶¹¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1277.

⁶¹² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1276.

O crítico e o escritor eram incompletos, porque ambos não tinham qualidades do artista da palavra: elegância, clareza e graça, qualidades que também faltavam ao poeta. Além disso, Romero, também seria falhado por não dominar a “forma poética”. Dominar a versificação não era problema, pode-se fazer uma leitura aleatória de seus poemas, que lá encontraremos o metrificador experiente, errando em alguns pontos, mas, em outros, revelando-se dominador do ofício. O que Machado vê em Romero é a falta de poesia, problema que se coloca muito acima do domínio da técnica:

Creio que o leitor não será tão inadvertido que suponha referir-me a uma certa terminologia convencional; também não aludo especialmente à metrifcação. Falo de uma forma poética, em seu genuíno sentido. Um homem pode ter as mais elevadas ideias, as comoções mais fortes, e realçá-las todas por uma imaginação viva; dará com isso uma excelente página de prosa, se souber escrevê-la; um trecho de grande ou maviosa poesia, se for poeta.⁶¹³

Falando de um modo mais geral, vários críticos assinalam o tom de panfleto dos versos do sergipano. José Veríssimo, por exemplo, mostra o sentido histórico da obra, mas não deixa sublinhar que ela é fraca. O mesmo defendem Péricles Eugênio da Silva Ramos e José Aderaldo Castelo.⁶¹⁴ Machado é mais minucioso. Para ele, faltam poesia e espontaneidade no que Romero escreve. Algumas ideias são boas, mas entram forçadas nos textos, deixando as marcas do rascunho. Em algumas passagens dos capítulos anteriores, mostramos a preocupação de Machado com a naturalidade na poesia. Aqui, volta a insistir nesse conselho; para ele, ter a forma, as ideias, não bastava; seria necessário ainda o equilíbrio entre o que se pensa e o que se escreve. Na arte final, não poderiam aparecer as marcas do artista, a sua angústia na construção da obra. Ora, é justo o contrário disso que Machado vê em Romero:

Que o Sr. Romero tenha algumas ideias de poeta não lho negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as ideias, tanto importa não as ter absolutamente. Estou que muitas decepções literárias originam-se nesse contraste da concepção e da forma; o espírito que formulou a ideia, a seu modo, supõe havê-la transmitido nitidamente ao papel, e daí um equívoco. No livro do Sr. Romero achamos essa luta entre pensamento que busca romper do cérebro, e a forma que não lhe acode ou só lhe acode reversa e obscura: o que dá a impressão de um estrangeiro que apenas balbucia a língua nacional.⁶¹⁵

⁶¹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1277.

⁶¹⁴ Cf. CASTELO, 1999, v 1; RAMOS. In: COUTINHO (Org.), 1969, v. 3; e VERÍSSIMO, 1969.

⁶¹⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1277.

No conto “Um homem célebre”,⁶¹⁶ Machado assinala essa angústia do artista em busca da obra. Pestana, famoso autor de polcas, morre sem conseguir compor a sonhada obra, que o colocaria, como ele esperava, entre os grandes nomes da música clássica. Mas essa busca terminava sempre nas velhas polcas.⁶¹⁷ Essa luta inglória, mas na arena das ideias, é apresentada por Machado nas próprias correções de Romero. Ele tenta lapidar os versos, mas o que aparece no meio de tudo é ainda um escritor que se cobre com os andrajos do Romantismo, que tanto criticava. Seus versos, desse modo, não se coadunavam com o que a Escola de Recife defendia, pois, se, por um lado, o poeta afirmava romper com a tradição romântica, por outro, ao escrever, mostrava-se tributária desse movimento:

Talvez o Sr. Romero, coligindo agora os versos, entendeu cercar-lhes os tropos e as demasias, – vestígios do tempo. Na verdade, uma de suas composições, a Revolução, é incluída em 1878, nos *Cantos do fim do século*, não traz algumas imagens singularmente arrojadas, que aliás continha, quando eu a li, em 1871, no Diário de Pernambuco de domingo 23 de julho desse mesmo ano. Outras ficaram, outras se hão de encontrar no decorrer do livro, mas não são tão graves que o definam e classifiquem entre os discípulos de Castro Alves e do Sr. Tobias Barreto; coisa que eu melhor poderia demonstrar, se tivesse à mão todos os documentos necessários ao estudo daquele movimento poético, em que aliás houve bons versos e agitadores entusiastas.⁶¹⁸

Em síntese: o poeta, que se dizia novo, era ainda um velho romântico. Os seus versos iniciais e o finais nada traziam de evolução. A análise é rigorosa, mas ainda incompleta. Na sua estratégia, de morder e assoprar, Machado avança ainda mais, refutando o poeta. Tomando por centro o prefácio do livro, em que Romero responde aos que o criticaram, Machado se arma para questionar os que se desforravam de crítica. A porta de entrada é uma passagem das “Notas” aos *Cantos do fim do século*, em que Romero faz a seguinte queixa:

Muitas [poesias] deste livro foram publicadas nos jornais de Pernambuco. Quase todas sofreram crítica acerbíssimas, que eram completas verrinas. Valeram ao autor hebdomariamente o ser chasqueado em imundos pasquins. Nunca teve, na imprensa, uma voz amiga que o animasse ou aconselhasse em algum mérito ou defeito que, porventura, conscientemente descobrisse. A razão ele a conhecia; era injuriado por causa de umas verdades duras demonstradas pelo crítico.⁶¹⁹

⁶¹⁶ Cf. ASSIS, 2008, v. 2.

⁶¹⁷ Para uma leitura mais atenta desse conto, que envolve literatura e música, cf. WISNIK. *Machado Maxixe: o caso Pestana*, 2008.

⁶¹⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1277-1278.

⁶¹⁹ ROMERO. *Cantos do fim do século*, 1878, p. 247.

Machado, por um lado, afirma que a boa crítica não deveria atacar o poeta. Por outro, no entanto, observa que o revide a uma injúria poderia provocar outras. Aqui é significativo lembrar o ensaio “Ideal do crítico”(1865), em que Machado advertia sobre o perigo de uma pugna literária caminhar para o campo pessoal. Sabemos que Romero gostava das polêmicas e, não raro, deixava a obra para atacar o autor. Machado, antecipando-se às respostas de Romero, estrategicamente se coloca contra os que o criticaram de modo acerbo, mas é para novamente soltar outro golpe: chamar a atenção do escritor para a necessidade de não se fazer da crítica um campo de lutas:

Qualquer que seja, entretanto, minha opinião acerca dos versos do Sr. Romero, lisamente confesso que não estão no caso de merecer as críticas acerbíssimas, menos ainda as páginas insultuosas que o autor nos conta, em uma nota, haverem sido escritas contra alguns deles. "Injuriavam ao poeta (diz o Sr. Romero) por causa de algumas duras verdades do crítico". Pode ser que assim fosse; mas, por isso mesmo, o autor nem deveria inserir aquela nota. Realmente, criticados que se desforçam de críticas literárias com impropérios dão logo ideia de uma imensa mediocridade, – ou de uma fatuidade sem freio, – ou de ambas as coisas; e para lances tais é que o talento, quando verdadeiro e modesto, deve reservar o silêncio do desdém: Non ragonar de lor, ma guarda, e passa.⁶²⁰

Romero defendia uma renovação da literatura e da crítica e se colocava como a figura central da Escola de Recife, segundo ele, mais aberta ao “bando de ideias novas”⁶²¹ que estava chegando ao Brasil. A reforma proposta por essa Escola previa a morte do Romantismo, do indianismo e da cor local, postura em que vemos claramente a orientação do cientificismo. Para levar adiante seu projeto de reforma, Romero valia-se muitas vezes de uma crítica marcada pela agressividade, deixando a obra para se concentrar no autor.⁶²²

Machado, indiretamente, retomando o ensaio “O ideal do crítico”, reafirma-se partidário de uma crítica elevada, séria e competente, capaz de empreender uma “análise literária” que seria eficiente na medida em que saindo “então da turbamulta das vaidades irritadiças, das convenções de anfiteatro, [...] entra na região em que o puro amor da arte é anteposto às ovações de galeria”. Antevendo a resposta de Romero, que veio no livro *Machado de Assis*,⁶²³ chama a atenção para a importância de se saber receber a crítica, trazendo para seu texto mais dois autores que hesitavam entre o Romantismo e a escola nova:

⁶²⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1278.

⁶²¹ ROMERO. Explicações indispensáveis [Prefácio]. In: BARRETO, Tobias. *Vários escritos de Tobias Barreto*, 1926, p. 23-24.

⁶²² Para um estudo mais pormenorizado de várias polêmicas literárias travadas no Brasil, cf. VENTURA. *Estilo tropical*, 1991 e, sobretudo, MONTELLO. *Os inimigos de Machado de Assis*, 1998.

⁶²³ Romero bane Machado de Assis da “república” dos críticos. Cf. a Introdução do nosso trabalho.

Dois nomes me estão agora no espírito, – o Sr. Lúcio de Mendonça e o Sr. Francisco de Castro, – poetas, que me deram o gosto de os apresentar ao público, por meio de prefácio em obras suas. Não lhes ocultei nem a um, nem a outro, nem ao público os senões e lacunas, que havia em tais obras; e tanto o autor das *Névoas matutinas* como o das *Estrelas errantes* aceitaram francamente, graciosamente, os reparos que lhes fiz. Não era já isso dar prova de talento?⁶²⁴

Mas nem mesmo nesses poetas, que aceitavam as críticas, percebia-se uma evolução que apontasse para a coesão do movimento. Francisco de Castro, para Machado, era o mesmo autor das *Harmonias errantes*. Não apresenta nenhuma evolução: “há um ano estreava com um livro de páginas juvenis, muita vez incertas, é verdade, como de estreante que eram”. O crítico chamava a atenção para o fato de que “a poesia pessoal cultivada por ele, estava exausta” e “aconselhava-o a poetar fora daquele campo”.⁶²⁵ O novo livro, como se deu com Teófilo Dias, trazia o poeta antigo, escravo da velha musa romântica. Machado finge dar pouca importância ao problema, mas não isso é apenas um disfarce:

Pouco mais de um ano se há passado; não é tempo ainda de desesperar do conselho. Pode-se, entretanto, julgar do que fará o Sr. Francisco de Castro, se se aplicar deveras à poesia, pelo que já nos deu nas *Estrelas errantes*. Neste volume de 200 páginas, em que alguma coisa há frouxa e somenos, sente-se o bafejo poético, o verso espontâneo, a expressão feliz; há também por vezes comoção sincera, como nestes lindos versos de “Ao pé do berço”.⁶²⁶

O “bafejo poético” e o “verso espontâneo” devem ser vistos com reserva. Principalmente, o elogio ao poema “Ao pé do berço”, pois os versos da peça não são tão lindos assim. Machado finge elogiar, mas, ao cabo, o que se mostra é um poetar já batido, que nada trazia de novo. Uns poetas querem a realidade com suas cores todas, em tons carregados. Francisco de Castro prossegue tangendo o bordão do Romantismo, quer fugir da realidade:

A paternidade inspirou tais estrofes. O amor inspira-lhe outras; outras são puras obras de imaginação inquieta, e desejosa de fugir à realidade. Talvez esse desejo se mostre por demais imperioso; a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada. Que o Sr. Francisco de Castro pode e deve fecundar a sua inspiração, alargando-lhe os horizontes, coisa é para mim evidente.⁶²⁷

O que torna péssima a realidade é a escola realista, que a pinta como ruim. Tentando fugir da realidade, o poeta cai na evasão romântica. Machado conclama o poeta a voltar para a realidade, deixando claro que ela, vista sem a lente realista, era boa.

⁶²⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1278.

⁶²⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1278.

⁶²⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1278.

⁶²⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1279.

O livro em questão mostra na sua fatura a própria incerteza dos poetas estudados por Machado. Ora é uma coisa, ora outra. É o que notamos quando ele apresenta poemas como “Tiradentes”, “Ashaverus” e “Spartaco”. Aí observa que o poeta “revela possuir a nota pujante e saber empregá-la” em versos em que, apesar dos defeitos, há “vida, fluência, animação”. O poeta sai da tristeza romântica para o tom elevado dos versos: “Vós que dobrais do tempo o promontório, / E, barra dentro, a eternidade entrais”. Machado sabe que “quem possui a faculdade de cantar tão opostas coisas, tem diante de si um campo largo e fértil”. Os contrários, desde que combinados, são bem-vindos a Machado. Mas, no caso de Francisco de Castro, havia o perigo de o autor só valorizar a ciência, deixando de lado a poesia:

Confesso, entretanto, um receio. A ciência é má vizinha; e a ciência tem no Sr. Francisco de Castro um cultor assíduo e valente. Lembre-se todavia o poeta que os antigos arranjaram perfeitamente estas coisas; fizeram de Apolo o deus da poesia e da medicina. Goethe escreveu o Fausto e descobriu um osso no homem — o que tudo persuade que a ciência e a poesia não são inconciliáveis. O autor das Estrelas errantes pode mostrar que são amigas.⁶²⁸

Francisco de Castro oscila entre a poesia romântica e o cientificismo realista; emoção e razão se misturam na obra. Arriscando uma comparação, o homem que está à beira do berço do filho e quer fugir da realidade é o mesmo que aparece à frente para gritar por reformas, para mergulhar nos problemas sociais. Essa é geração da dúvida, em que um novo movimento poético começa a ganhar forma, e da qual fazem parte Lúcio de Mendonça, Arthur Azevedo, Ezequiel Freire, Múcio Leão.

A comparação entre os livros *Névoas matutinas*, de 1872, e as *Alvoradas*, de 1878, ambos de Lúcio Mendonça, diz Machado, seria “vantajosa para o poeta”. Algumas “incertezas do primeiro, certos tons mais vulgares que ali se notam, desapareceram no segundo”, mas, no geral, o poeta que se apresenta em nova edição traz ainda o espírito do velho Romantismo: “Há, como nas *Névoas matutinas*, uma corrente pessoal e uma corrente política. A parte política tem as mesmas aspirações partidárias da geração recente; e aliás vinham já de 1872 e 1871”.⁶²⁹ O poeta diz ter superado a fase anterior, mas as notas dominantes ainda são as do velho Romantismo. É o que Machado explica, não sem ironia, usando palavras do próprio autor:

[...] explicando o título, no prólogo, diz que seus versos não têm a luz nem as harmonias do amanhecer. Serão, acrescenta, como as madrugadas chuvosas: desconsoladas, mudas e monótonas. Não se iluda o leitor; não se refugie em casa com medo das intempéries que o Sr. Lúcio de Mendonça lhe anuncia;

⁶²⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1278.

⁶²⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1280.

são requebros de poeta. A manhã é clara; choveu talvez durante a noite, porque as flores estão ainda úmidas de lágrimas; mas a manhã é clara.⁶³⁰

Atenuação do Romantismo, sem que isso resulte em escola nova, eis o que se tem: os poetas forcejavam por vencer o Romantismo e aderir à ideia nova que vinha se manifestando, mas não passavam disso. Os livros *Névoas matutinas* e *Alvoradas* traziam essa angústia de superação. O poeta atingia em algumas composições “a simplicidade da ideia, a sobriedade dos toques e a verdade da descrição”, que eram, sem dúvida, “elementos do efeito poético, e produzem nada menos que uma excelente página”. Ele teria o “segredo da arte”, mas estava, nesse segundo livro, ainda em busca de afirmação. Por isso, talvez, o crítico, com dificuldade para analisar um livro fraco, tenha apontado para futuras obras, nas quais a poesia de Lúcio de Mendonça teria então uma forma já definida, uma “segunda fase”,⁶³¹ que já se iniciava nos versos bem trabalhados, justificativa coerente, ressaltamos, que se aplica não apenas à poesia do autor de *Névoas matutinas*, mas também à de poetas como Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Alberto de Oliveira, etc., que vão desembocar na década seguinte, 1880, quando a poesia encontrará mais estabilidade no Parnasianismo, dentro do qual despontam Alberto de Oliveira, Raimundo Correa e Olavo Bilac.⁶³²

5.5. Outros hesitantes

Múcio Teixeira, Arthur Azevedo e Ezequiel Freire completam o grupo de poetas hesitantes, cujas obras Machado de Assis toma para provar que a geração não formava um grupo compacto. Pieguice romântica, repetição de modelos estrangeiros, crítica louvaminheira e polemista, falta de discernimento estético, desprezo às tradições do passado (mesmo as do Romantismo) e exagero, eis algumas das marcas da chamada nova geração segundo a crítica machadiana.

Poeta que já tinha vários livros publicados, não apresentaria, segundo Machado, nada que pudesse marcar, com firmeza, uma nova escola de poesia. O crítico reconhece que o poeta é o de “mais pronta inspiração” da nova geração; observa que “seus versos brotam rápido e fáceis”, mas tem convicção de que lhes falta limpidez, propriedade e sinceridade. Enfim, o poeta, como outros da nova geração, ainda não se afirmou. Em *Novos ideais*, que Machado afirma não ter lido, o poeta se mostrava inclinado às novas ideias, mas, nos livros anteriores,

⁶³⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1280.

⁶³¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1280, *passim*.

⁶³² RAMOS. A renovação parnasiana. In: COUTINHO (Org.), 1969, v. 3.

avaliados pelo crítico, o que predominava era o traço da poesia hugoana. É o que Machado afirma, com ironia, a respeito do *Sombras e clarões*, livro em que concentra a sua leitura:

“O Trono e a Igreja”, “Gutenberg”, “Posteridade”, e outras composições dão ideia cabal dessa poesia, que buscava os efeitos em certos meios puramente mecânicos. Vemos aí o condor, aquele condor que à força de voar em tantas estrofes, há doze anos, acabou por cair no chão, onde foi apanhado e empalhado; vemos as epopeias, os Prometeus, os gigantes, as Babéis, todo esse vocabulário de palavras grandes destinadas a preencher o vácuo das ideias justas.⁶³³

O objetivo dessa poesia seria, assim, o de provocar o povo por meio de imagens impactantes. Lembremos que, ao tratar dos versos de Castro Alves, Machado chamava atenção justamente para esses “brados retumbantes” do poeta, que não media a mão para criar metáforas. Teixeira mantinha o mesmo tom, por ter cedido “à torrente, como tantos outros”. Faltava sinceridade poética e coerência, por isso, o poeta, do mesmo modo que se rende ao tom da poesia social, entrega-se à tristeza romântica, produzindo versos que o mostram ainda preso aos velhos clichês da musa romântica: “Se ainda não descri de tudo neste mundo / Eu — que o cálix do fel sorvi até o fundo, / Chorando no silêncio, e rindo à multidão; /É que encontrei em vós as bênçãos e os carinhos /Que a infância tem no lar, e as aves têm nos ninhos... /Amigo de meus pais! eu beijo a vossa mão”. Machado duvida da sinceridade dos versos. Sabe que Teixeira deixava-se levar pela artificialidade, rendendo-se ao tom grandiloquente da poesia hugoana e a outros tantos clichês do Romantismo. Para o crítico, embora os versos fossem, às vezes, espontâneos e as ideias límpidas, o poeta era mais um exemplo da incerteza que dominava a nova geração, dividida entre o passado romântico e o Realismo, ainda sem forma definida no Brasil. A superação viria quando o poeta – e Machado mostrou isso a tantos – conseguisse afirmar-se sem achar que a solução estava no abandono do passado ou na simples adoção do novo modelo literário que se apresentava. Para o crítico, a poesia estava nos tons médios e não no tom grandiloquente. Esse pensamento, recorrente na sua obra, aparece de novo na passagem abaixo:

Não é impossível que o autor das *Sombras e Clarões* prefira os assuntos que exigem certa altiloquia, há outros que se contentam do vocabulário médio e do tom brando; e, contudo, creio que a musa dele se exercerá nestes com muito mais proveito.⁶³⁴

⁶³³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1283.

⁶³⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1284.

Arthur Azevedo e Ezequiel Freire contrariavam muitas dessas observações apontadas por Machado de Assis nos autores até aqui estudados, sendo o principal neles o exagero, que aparece no amor aos detalhes, tudo isso reflexo de dois movimentos mal ruminados no Brasil: o Romantismo e o Realismo.

Ezequiel Freire, cujo livro *Flores Silvestres* vinha prefaciado por Narcisa Amália, rendia-se à velha batuta das paisagens locais, dando aos leitores quadros rurais envoltos em uma sátira nem sempre clara ao leitor. Quando descia o olhar sobre o pitoresco, era para catar os mínimos detalhes, numa clara manifestação do Realismo que vinha se manifestando como modelo literário. Machado percebe o tom e ironiza tomando por base o poema “Na roça”, uma “descrição da casa do poeta à beira do terreiro, entre moitas de pita, com seu teto de sapé”, em que a voracidade do poeta de tudo dá nota. Machado brinca com esse detalhismo postíço: “o tico-tico remexe no farelo, e o gurundi salta na grumixama; nada falta, nem o mugir do gado nem os jogos dos moleques”⁶³⁵. Nada escapava aos olhos aguçados do poeta, que se dizia muito feliz no campo. Mas, se assim era, não é coerente o “nosso Dirceu” afirmar, linhas adiante, que sente saudade de uma moça que foi para a corte. Machado ri-se do cochilo do poeta. No meio de tantos detalhes, no desejo de ser realista, o poeta se esquece da coerência e da sinceridade.

Nada falta; ou falta só uma coisa, que é tudo; falta certa moça que um dia se foi para a Corte. Essa ausência completa tão bem o quadro que mais parece inventada para o efeito poético. E creio que sim. Não se combinam tão tristes saudades, com o pico final: “Ó gentes que morais aí na corte, /Sabei que vivo aqui como um lagarto./ Ó ventos que passais, contai à moça/ Que há duas camas no meu pobre quarto...”⁶³⁶

Em outro poema, “Lúcia”, outro quadro de roça, o humorismo do poeta recebe o aplauso da prefaciadora do livro. Porém, para Machado, a “nota viva e gaiata” dessa composição, no entanto, por vezes soaria forçada, porque “nem sempre serve para temperar o assunto”.⁶³⁷ A falta de clareza levava o crítico a dar como menos interessante o humorismo da terceira parte do livro. A prefaciadora se antecipava à crítica, dizendo que “a sátira, sendo quase sempre alusiva, faz-se obscura para os que não gozam a intimidade do poeta”.⁶³⁸ Para Machado, se tal era assim, o poeta poderia eliminar esses poemas, pois o riso não poderia entrar forçado. A saída era o meio termo, daí a sua explicação acertada: “[...] o melhor que há

⁶³⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282.

⁶³⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282.

⁶³⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282.

⁶³⁸ AMÁLIA. [Prefácio às *Flores silvestres*]. In: ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282.

no riso é a espontaneidade”.⁶³⁹ Além disso, acrescentamos, os poemas, apoiando-se em certas notas da biografia do autor, só conhecidas de alguns, que com ele convivia intimamente, deixava de ter aquela universalidade própria da arte, defendida pelo próprio Machado, que a faz ser uma comunicação com todos os homens.

Por essas e outra razões não havia em Ezequiel Freire nenhuma marca de tendência nova. E o mesmo se via no poema nos versos de Arthur Azevedo, escritor que gostava de explorar o veneno da sátira. Como jornalista, o irmão de Aluísio Azevedo dizia escrever não para leitores ilustrados, mas para as pessoas simples, que compravam, assinavam e liam o jornal, suprindo o mercado jornalístico. Os episódios mais corriqueiros da vida carioca ofereciam a matéria que alimentaria os leitores/compradores dos trabalhos de Arthur Azevedo. Vida carioca cujos problemas o autor, em muitos casos, dando à sua escrita um sentido de missão, procurava denunciar, por meio da sátira.⁶⁴⁰

A justificativa de Arthur Azevedo, de escrever para os simples, funcionava com uma profissão de fé, mas Machado, em qualquer tempo, não concordaria com o tom de panfleto que dominava os textos do dramaturgo. Embora não perdesse de vista que o social não caminhava à margem da fatura artística, não aceitava, como já vimos, que a realidade fosse colocada de acarreto nas obras. Desse modo, elogia os sonetos em que o poeta é menos incorreto, mas não deixa de fazer ressalvas aos exageros e à improvisação, problemas que ele aponta nos textos “Dia de Finados”, “A Rua do Ouvidor” e “Sonetos”, opúsculos que mostravam não apenas o estilo “incorreto”, a falta de “apuro necessário” na versificação, mas sobretudo a maior falta do autor: “a cor das tintas é demasiado crua, e os objetos nem sempre poéticos”.⁶⁴¹

Concentrando-se na peça “O dia de finados”,⁶⁴² o crítico chama a atenção para o “erro mais grave” de Arthur Azevedo: a ilusão de que, exagerando nas cores das cenas pintadas, daria uma figura exata da realidade. Magalhães Júnior, que nota o rigor crítico nessa peça da juventude de Arthur Azevedo, assim a descreve:

Nas 22 páginas desse folheto satírico, publicado em 1877, o versejador se mostrava impressionado com a forma desrespeitosa pela qual os habitantes do Rio de Janeiro comemoravam a data consagrada aos mortos, entre alegres piqueniques, que às vezes terminavam em grandes bebedeiras, em pleno cemitério. Imbuído de sentimento reverencial, Arthur Azevedo pedia mais respeito aos defuntos e, ao mesmo tempo, defendia a prática de incineração,

⁶³⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282.

⁶⁴⁰ Cf. AZEVEDO *apud* SICILIANO. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo; cenas de um teatro urbano* 2014.

⁶⁴¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282, *passim*.

⁶⁴² AZEVEDO. *Carapuças; O domingo; O dia de finados* (Sátiras I), 1989.

terminando num rasgo de anticlericalismo, bem característico da época [...] ⁶⁴³

O biógrafo de Azevedo também justifica, nesse trecho, o tom da peça, encarecendo o engajamento do poeta, que fazia dessa sátira um grito contra os maus costumes da sociedade. Machado segue outra via. Retomando o termo “poético”, explica que “sátira ou epopeia, importa que o assunto preencha certas condições da arte”, deixando evidente que o poeta não poderia levar ao extremo a sua liberdade deformando ainda mais a realidade. O realismo cru de *O crime do padre Amaro*, de Eça de Queirós, o sensualismo animalesco, de Carvalho Júnior, as metáforas em profusão de Castro Alves, tudo isso era visto por Machado como demasias de estilo e deveria ser abominado. Não procede diferente quanto à sátira “Dia de finados”. Arthur Azevedo mostra que nesse dia o tom de religiosidade, de respeito aos mortos, é substituído por um desregrado banquete. O crítico entende que certos episódios “cobrem por força alguma realidade”, mas chama o satírico às contas:

Pois ainda assim, cabe o reparo: nem todos esses episódios ali deviam estar, e assim juntos destroem o efeito do todo, porque uns aos outros fazem perder a verossimilhança. Diz-se que efetivamente a visita de um dos nossos cemitérios, no dia em que se comemoram os defuntos, é um quadro pouco edificante. Come-se no cemitério em tal dia? Mas a refeição que o poeta nos descreve é uma verdadeira patuscada de arrabalde, em que nada falta, nem a embriaguez; e tanto menos se compreende isso, quanto a dor não parece excluída da ocasião, o que o poeta nos indica bem, aludindo a uma das convivas: “Um camarão a atrai;/ Vai a comê-lo, e nele a lágrima lhe cai”. ⁶⁴⁴

Por mais desumanas, era pouco provável que as pessoas fossem tão indiferentes à morte a ponto de, estando num cemitério, se comportarem como se estivessem em outro lugar. Por outro lado, ainda que tivessem tal comportamento, trazê-los à fatura do texto, sem a necessária transfiguração, era trair uma condição da arte. A preocupação excessiva em pintar a realidade como uma fotografia, o desconhecimento das leis da verossimilhança, tudo isso leva o escritor para o extremo. E o resultado é que a sua obra cai na efemeridade de uma piada, ou seja, atinge um objetivo momentâneo, mas não tem os elementos artísticos necessários que a credencie para um lugar na galeria das obras duradouras. Sua sátira serve para educar, para corrigir, mas, por se concentrar apenas nesse aspecto, passa a ter um objetivo meramente didático, ao passo que o poético se perde.

⁶⁴³ MAGALHÃES JÚNIOR. *Arthur Azevedo e sua época*, 1966, p. 45.

⁶⁴⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1282-1283.

Massaud Moisés explica que a sátira “consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos”. O seu objetivo central é o combate. “Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia, e cognatos, [...] portanto, o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecido a sua mola básica”. Daí o “estrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito”.⁶⁴⁵ Moisés distingue duas modalidades de sátira:

Com Horácio, a sátira adquire tons amenos, e, mais tarde, envereda pelos caminhos do pessimismo, ao mesmo tempo que atinge o ponto mais alto entre os Antigos: ambos forneceram os dois modelos mais conhecidos de sátira doravante: a amena, sorridente, chamada horaciana, e a mordaz, azeda, juvenaliana.⁶⁴⁶

Foge da alçada do nosso estudo um trabalho mais detido sobre a sátira vista por Machado de Assis, mas sabemos que o autor preferia, em vez da gargalhada, o meio riso, este, para ele, muito mais eficaz na correção dos males do mundo. Como a sua preocupação com a arte constitui a coluna central de seus escritos, podemos dizer, talvez, que ele preferia o tom ameno da sátira, sem se descuidar da qualidade literária. Schiller, teorizando sobre a poesia ingênua e a sentimental, chama a atenção para a importância de o poeta não abrir mão da forma bela ao escrever a sátira. Seja esta patética ou burlesca, o autor deveria ser atencioso ao equilíbrio entre o estético e o prosaico. Para Schiller, a sátira é uma das formas de expressão do poeta sentimental e deve conjugar tanto o elemento estético quanto o moral, evitando extremos como o “didatismo” ou o “esteticismo meramente lúdico que [a sátira] possa assumir”. Em qualquer modalidade, o poeta deveria atentar para a autonomia da arte, cuidado que, não observado, levaria o poeta a cair “irremediavelmente na frivolidade” e perder “toda dignidade poética, sem enobrecer o conteúdo”.⁶⁴⁷

Pensamos que Machado de Assis se aproxima dessa visão sobre a sátira: a que não prescinde de cuidadosa atenção ao elemento poético. O que lhe interessa, no fim das contas, são aquelas leves pinceladas, que vão deixando lacunas para os leitores irem preenchendo. Se fosse descrever um enterro, a pena de um naturalista esticaria a conversa dos coveiros. Uma senhora cairia de beijos e rios de lágrimas sobre a sepultura do falecido. E tudo se tornaria uma “festa de estalagem, todos dançam ninguém se conhece”.⁶⁴⁸ Machado não se comporta

⁶⁴⁵ MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, 1974, p. 412, *passim*.

⁶⁴⁶ MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, 1974, p. 413.

⁶⁴⁷ SCHILLER. *Werke (National ausgabe)*, Bd. 20: *Philosophische Schriften. Erster Teil*, 1962, p. 444, *passim*.

⁶⁴⁸ Cf. BROCA. *Machado de Assis e a Política: e outros estudos*. [Prefácio a *Memorial de Aires*]. In: ASSIS, 1983, p. 220.

assim. Conforme assinala Arntzen, o fulcro do texto satírico é a destruição, mas é forma artística e, como tal, deve se impor pela sua autonomia, representando a realidade como algo que poderia ser.⁶⁴⁹ Partindo dessa lição, Machado questiona outra passagem da peça “O dia de finados” de Arthur Azevedo:

A viúva que repreende em altos brados o escravo, o credor que vai cobrar uma dívida, o rendez-vous dos namorados, as chacotas, os risos, tudo isso não parece que excede a realidade? Mas dado que seja a realidade pura, a ficção poética não podia admiti-la sem restrição. No fim, o poeta sobe até a vala, que fica acima da planície, e dá-nos alguns versos tocantes; lastima a caridade periódica, a dor que não dói e o pranto que não queima.⁶⁵⁰

A literatura, na visão de Machado, deveria trazer para o seu seio, como vimos em alguns dos ensaios anteriores, a realidade, a natureza, o índio; tudo isso poderia nela figurar, mas sempre mediado pela imaginação. Essa é uma tese em que Machado insiste no “Instinto de nacionalidade” (1873) e no “A nova geração” (1879), dois textos que trazem na sua fatura reflexões sobre autores ligados tanto ao modelo romântico quanto ao realista. A sua conclusão era de que a poesia da “nova geração” não formava uma escola literária, e sim um movimento. Trata-se de um olhar um tanto pessimista sobre a nova poesia, no entanto, o crítico observava que ela representava já uma tentativa de romper com o passado romântico: “[...] sobram confiança e brilho; e se as ideias trazem às vezes um cunho de vulgaridade uniforme, outras um aspecto de incoercível fantasia, revela-se, todavia, esforço para fazer alguma coisa que não seja continuar literalmente o passado”.⁶⁵¹ Na sua interpretação do movimento, chama a atenção para a existência de poetas que, sem transcender os modelos, terminavam por repetir-lhes os defeitos. A lição de Machado, recuperada do ensaio “Instinto de nacionalidade”, é que o artista, ao escrever suas obras, deveria valer-se da reflexão, da invenção, para não cair na simples repetição dos modelos.

A geração de então rendia-se aos escritores da ciência, mas o perigo era que esse cientificismo, mal digerido, “apanhado pela rama”, estava longe de se converter em obras meditadas. Em muitos casos, os poetas não conseguiam fugir da simples repetição dos modelos. Para superar esses limites, o crítico aconselhava que os “moços” deveriam reler “o seu Spencer e seu Darwin”, mas precavendo-se de não cair no “espírito de seita, mais próprio das gerações feitas e das instituições petrificadas”. Esse espírito, para Machado, limita os horizontes da arte, porque se circunscreve a um conjunto de convicções de um grupo. Daí o

⁶⁴⁹ Cf. ARNTZEN. Nachricht von der Satire. In: _____. *Literaturim Zeitalter der Information*, 1971, p. 171.

⁶⁵⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1285.

⁶⁵¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1284.

verso: “Nul n’aura de l’esprit, hours nous et nos amis”, por ele citado. Os poetas, que se deixavam escravizar pelo modelo romântico não produziam verdadeiras obras; e no mesmo erro caíam os que tomavam de modo cru o modelo realista. Apesar das restrições, Machado acreditava que os poetas idôneos iriam alcançar a “expressão clara e definitiva”, e isso seria possível, afirma ele, citando Sainte-Beuve, “porque o talento pode embrenhar-se num mal sistema, mas se for verdadeiro e original, depressa se emancipará e achará a verdadeira poética”.⁶⁵²

Indo além da conclusão de Machado, podemos notar certa desilusão do crítico com os rumos da literatura e da crítica. João Roberto Cairo afirma que “era importante, naquele momento, dar um caráter de ciência à literatura, à crítica literária”.⁶⁵³ Machado de Assis, no entanto, via com reserva as ousadias das inovações, muitas das quais não preservariam o aspecto estético da obra.

No ensaio “A nova geração”, com a atenção voltada para os poetas que escreviam suas obras sob os influxos do Realismo, o crítico pergunta se eles formariam uma escola, se teriam definição estética que os orientasse, e conclui pela negativa. Para o escritor, o apego não meditado da “teoria nova” levava os escritores a exagerarem os modelos ou a produzirem livros que estariam, segundo o crítico, longe de alcançar a “literariedade” esperada. Se no ensaio anterior, “Instinto de nacionalidade”, de 1873, o crítico se queixava de que a maioria dos poetas se fechava num “nacionalismo de vocabulário”, sem ruminar as tradições locais e estrangeiras, em “A nova geração”, de 1879, ele mostra a relação problemática que poetas brasileiros tentam estabelecer com as obras de poetas como Baudelaire e Victor Hugo. A crença dos novos é de que a revolução literária se daria com a substituição do modelo romântico pelo realista, assim como se pensava que o fim da escravidão resolveria os problemas econômicos do país. Submetendo à leitura Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Lúcio de Mendonça, Alberto de Oliveira e Sílvio Romero, o crítico chama a atenção para alguns paradoxos. Embora os autores se dissessem filiados à “escola nova” traziam em si, segundo o crítico, a marca da musa moribunda do Romantismo. Faltaria aos novos uma “teoria estética”, um “verdadeiro prefácio de Cromwell”⁶⁵⁴, pois eles tinham, ainda, dificuldade para ler as produções literárias locais, sem cair no extremo da simples repetição. Falando de outro modo, Machado dizia aos novos poetas o que dissera aos românticos: eles ainda não tinham

⁶⁵² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1285, *passim*.

⁶⁵³ CAIRO, 1996, p. 40.

⁶⁵⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 1260.

discernimento estético suficiente para reciclar a massa literária local e a universal, projetando-as para o futuro.⁶⁵⁵

Não há dúvida de que perpassa o ensaio um aguçado pessimismo. Lúcia Miguel Pereira, num estudo em que procura explicar a obra de Machado de Assis à luz de dados biográficos,⁶⁵⁶ assinalou que, de 1878 a 1879, o escritor, já doente, teria vivido “uma conversão às avessas”, uma modificação que nascia da perda de “todas as ilusões sobre os homens”.⁶⁵⁷ Segundo ela, estaria se processando aí uma inflexão na carreira de Machado, marcado pela descrença e pelo pessimismo. O ensaio “A nova geração”, de certo modo, reflete esse novo momento, principalmente no que diz respeito ao emprego da ironia. Em Portugal, nesse mesmo período, românticos e realistas se digladiavam.⁶⁵⁸ No Brasil, principalmente no Rio e em Pernambuco, as polêmicas entre um grupo e outro se acirravam. E o próprio escritor fora alvo de acirradas críticas dos defensores do Realismo que, a propósito da sua crítica ao livro *Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Seria o “A nova geração” um acerto de contas? É provável. Machado, esquivando-se às polêmicas e aos extremos, minava, no referido ensaio, o discurso dos exaltados. Um tanto à moda do *Eclesiastes*, podemos vê-lo, por trás de tudo, afirmando que nada há de novo debaixo do sol, ou, mais precisamente, que tudo está marcado para o nada. Os poetas que se diziam novos, embora bradassem contra o passado, já traziam em si as forças de sua própria contradição/destruição. Não é só no ensaio em questão que se verifica essa visão dialética do escritor sobre os intelectuais brasileiros desejosos de novidade e de rupturas. A falta de reflexão levava poetas e romancistas a abraçarem o discurso do Romantismo; a mesma falta de reflexão os conduzia à aceitação servil do modelo realista.⁶⁵⁹

Os poetas da “nova geração” interessavam pouco a Machado, porque ainda não tinham atingido aquele estágio de depuração necessário, lembrado pelo crítico no fim do ensaio. Machado salva alguns autores, mas o tom dominante no ensaio é de aversão ao “movimento”. Uns eram rejeitados, porque queriam fazer reformas sociais com gritos; outros, porque queriam impactar a sociedade apelando para as obscenidades. Do entrecruzamento da poesia romântica com as ideias realistas, Machado salvava justamente os poetas que, apesar de

⁶⁵⁵ Cf. SCHWARZ. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, 1990.

⁶⁵⁶ MIGUEL-PEREIRA. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, 1988, p. 192.

⁶⁵⁷ MEYER. De Machadinho a Brás Cubas. In: ASSIS. *Obra Completa*, 2008, v. 1, p. 69.

⁶⁵⁸ Sobre a “Questão Coimbrã” e a “Batalha do Parnaso”, cf. BOSI, 1995; CASTELLO, 1999; FRANCHETTI, 2016.

⁶⁵⁹ A visão de Machado em relação ao Romantismo é diferente da de Romero. Esse, apostava nas novidades do Realismo e defendia uma ruptura; já Machado respeitava as “obras meditadas” do Romantismo e não caía na pura louvação do Realismo.

falhados, produziam versos cujo apuro se daria com o triunfo do Parnasianismo, movimento estético mais alinhado ao que o escritor vinha produzindo na poesia desde a publicação de *Crisálidas*.⁶⁶⁰

O resumo é que a poesia dos “novos” poetas, assim como a dos românticos, mostrava uma literatura cujo sistema girava de modo problemático: os autores não conseguiam retomar de modo criativo as experiências locais e as estrangeiras para formar uma literatura que, de fato, pudesse dar identidade ao país. A ausência de uma comunicação criativa entre as obras, a mania dos autores de partir da capo, problemas que estão no cerne do pensamento crítico de Machado, são confirmados também por José Veríssimo, outro estudioso que se debruça sobre o nosso atraso literário. À literatura brasileira, “ramo da portuguesa”, faltava “[...] a continuidade perfeita, a coesão, a unidade das grandes literaturas [...]”. E completa:

Faltou-lhe sempre a comunicabilidade, isto é, os seus escritores [...] ficaram estranhos uns aos outros. E não me retiro às comunicações pessoais, de valor secundário, senão às intelectuais, estabelecidas pelas obras. As diversas influências que se podem notar em nossos mais notáveis movimentos literários são todas exteriores [...] Como se diz em tática militar, o contacto jamais se estabelece entre os escritores ou entre o seu pensamento. Esta falta de contacto continua ainda hoje [...] Faltou sempre o elemento transmissor, o mediador plástico do pensamento nacional, um povo suficientemente culto [...] Na constituição de uma literatura o povo tem simultaneamente um papel passivo e ativo: é dele que parte e é a ele que volta a inspiração do poeta ou do pensador.⁶⁶¹

Sílvio Romero, respondendo a Machado, dá outra explicação para a falta de originalidade. Não ser original era uma marca própria da elite brasileira que, distanciando-se, da população, e alinhando-se à Europa, tomava como seu tudo que vinha de fora, ao passo que o povo seguia analfabeto. A explicação para o “disparate” era que

[...] uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população, e, ao passo que esta permanece quase inteiramente inculta, aquela, sendo especial, dotada da faculdade de aprender e imitar, atirou-se a copiar na política e nas letras quanta coisa foi encontrando no Velho Mundo, e chegamos hoje ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma estufa, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Mário de Andrade, a propósito do tom clássico da poesia de Machado, adverte que ele não precisou do Parnasianismo para alcançar o apuro técnico, mas já o tinha desde a vigência do Romantismo, como atesta o primeiro livro de poesias de Machado, *Crisálidas* (1864). Cf. ANDRADE. *Aspectos da literatura brasileira* 1943.

⁶⁶¹ VERÍSSIMO. O que falta à nossa literatura. In: _____. *Estudos da literatura brasileira*, 1977, p. 12.

⁶⁶² ROMERO. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, 1897, p. 121.

Esse mal, que para ele teria menos efeito nos tempos do Brasil Colônia, teria dado origem a Basílio da Gama, Silva Alvarenga etc., que “se moveram no meio de ideias puramente portuguesas e brasileiras”. A explicação para o mal, segundo o crítico, é política: com a regência, a mania de copiar é impulsionada: “[...] e começamos a copiar o Romantismo político e literário dos franceses”. E o segundo reinado, com suas incertezas, escancara as portas para todos os influxos estrangeiros: “A imitação, a macaqueação de tudo, modas, costumes, leis, códigos, versos, dramas, romances, foi a regra geral”. O resultado disso, para ele, era mesmo o disparate: na teoria, no papel, tudo era bonito, mas a “realidade é horrível”. Assim era a constituição brasileira. Assim, podemos acrescentar, seria a literatura produzida no país: puro beletrismo, que nada dizia do povo, regra que Romero, erroneamente, aplicava ao crítico, afirmando que ele nada entenderia de literatura.⁶⁶³ A solução, paradoxalmente, é buscada por Romero num modelo soprado da França e toma como centro a mestiçagem. É nela que se apoia para defender uma nova forma de avaliar a originalidade da literatura brasileira, que não estaria no caboclo, pedra de toque de muitos de nossos críticos românticos, nem no falar da elite, que defendia o português clássico: estaria no falar mestiço do povo – mistura do branco, do negro e do índio:

Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas ideias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. Tudo quanto há contribuído para a diferenciação nacional deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é este critério novo.⁶⁶⁴

Machado censura a imitação e pede invenção literária. Romero busca outro eixo. A influência estrangeira é bem-vinda para ele e justificava-se pelo fato de o brasileiro, povo mestiço, ser, por natureza, imitador. O pendor para a cópia recebia uma explicação científica – a boça racial⁶⁶⁵ – e passava a ser, para esse crítico, critério válido para a análise das obras. O conceito de literatura defendido é amplo, e tanto envolve obras literárias quanto não literárias, o que será contestado por Veríssimo, por colocar a arte literária na vala comum das outras produções,⁶⁶⁶ como história, música, folclore, geografia etc.

Machado apostava em outra saída. Para ele e também para José Veríssimo, que se aproximava de sua ideia, a saída estava no poder de invenção dos escritores e na presença de uma crítica séria, competente, voltada para a apreciação das obras. A reivindicação por essa

⁶⁶³ ROMERO, 1897, p. 121-123, *passim*.

⁶⁶⁴ ROMERO, 1980, v. 1, p. 55.

⁶⁶⁵ Cf. SCHWARZ, 1987.

⁶⁶⁶ Cf. VERÍSSIMO, 1969.

nova crítica literária era bem-vinda. Não era produtivo para a literatura que os criadores literários e os críticos se concentrassem apenas na cor local e no indianismo ou em critérios ditados pelo cientificismo literário. Para a obra de arte não se converter num simples tratado de botânica, era preciso encontrar o meio termo, o equilíbrio necessário. Mas este era o grande impasse.

Contrariamente ao que pensava Romero, a saída buscada por Machado de Assis estava no plano literário. O problema é que esse escritor e esse crítico, nos moldes desejados por ele, ainda ganhavam forma. Os autores defendiam suas obras com unhas e dentes e não aceitavam críticas. Os leitores e os autores (esses também leitores) entregavam-se à servilidade da cópia. A conclusão aqui é que o crítico universal, no geral, só existia em teoria, sobretudo naqueles famosos ensaios, cantados em prosa e verso por aí, entre os quais estão “Instinto de nacionalidade”, “O ideal do crítico” e “A nova geração”, tendo em vista que poucos conseguiram dar o grande salto renovador da literatura, esperado por Machado: o de retomar as obras, nacionais e estrangeiras, convertendo-as em outras novas, capazes de enriquecer a literatura.

Teria esse estado da literatura e da crítica levado o escritor a partir para as obras de criação, deixando de praticar a crítica com o fervor de antes? Inclinamos a afirmar que sim. E aqui falamos em uníssono com os citados Mário de Alencar e Alfredo Pujol. Desiludido com os rumos da literatura e da crítica produzidas no país, Machado se lança mais detidamente na produção daquelas obras que julgava centrais na literatura. Na poesia, no romance e no conto, coloca em ato muito do que defendeu nos seus principais textos de crítica. Ruminar as experiências nacionais e estrangeiras ao se procurar dar forma à obra, transfigurar a realidade, retocar as obras, estudar as leis poéticas, ser um escritor-crítico, eis o que Machado recomenda para os outros e para si. No romance, é flagrante a presença desse crítico. Mas é na poesia que podemos ver, em ato, esse homem, roedor das próprias edições, numa busca constante do melhor texto.

Nesse trabalho poético o vemos colocar, em vários momentos, chamando a atenção para o lugar que a arte tem na vida do homem. A arte, para Machado, era o consolo muito mais eficiente, daí a sua conclusão: “a paz não alcança os homens, e as paixões os dilaceram. Para esse efeito, a arte vale mais que o céu. A própria guerra, cantada por ela, dá-nos a serenidade que não achamos na vida. Venha a arte, a grande arte, entre o fim do outono e o princípio do inverno.” Por isso levará sempre muito a sério o trabalho poético, fazendo dele uma constante busca da perfeição, que brota do tempo, do estudo, em suma, de uma procura constante. Tal é matéria do próximo capítulo.

CAPÍTULO 6
O POETA-CRÍTICO:
A POÉTICA DO POUCO

*Cada estação da vida é uma edição,
que corrige a anterior, e que será
corrigida também, até a edição definitiva,
que o editor dá de graça aos vermes.*

*ASSIS. Memórias Póstumas de Brás Cubas.
Obra Completa, v.1, 2008, p.662.*

6.1. O roedor das próprias edições

Na leitura da recepção da obra de Machado de Assis, a imagem mais recorrente é a de que ele retoma e amplia as discussões de historiadores, críticos e criadores da literatura. É o escritor ruminador, o preenchedor de lacunas: onde notava um vazio nas nossas letras, entrava com uma obra, fazendo girar a roda literária. Na crítica, passando pela experiência de Ferdinand Denis, Gonçalves de Magalhães e Santiago Nunes Ribeiro, submete à leitura uma massa literária composta de autores do Arcadismo, do Romantismo e do Realismo, que vinha dando forma à literatura do país. No romance, analisando os trabalhos de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar, escreve livros como *Helena*, *Ressurreição*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*. No conto, escreveu, por exemplo, *Histórias românticas*, *Histórias sem data*; no teatro, na crítica de teatro e na poesia, não deixa menor contribuição: suas peças “Hoje avental, amanhã luva”, “Desencantos” e os “Deuses de casaca” e os ensaios “Ideias vagas – comédia moderna” e “Ideias sobre o teatro”, revelam o discurso inovador que permeia suas ideias sobre o gênero. Na poesia, nos deixou os livros *Crisálidas*, *Falenas*, *Americanas* e *Ocidentais*, que são uma recusa da repetição dos temas explorados por poetas do porte de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves. Permeando essa ruminação estavam, como vimos nos capítulos anteriores, alguns critérios centrais que orientavam o seu fazer poético: estudo, atenção às regras e revisão constante dos trabalhos, para que a obra produzida, de fato, pudesse cumprir a finalidade de enriquecer qualitativamente a literatura.

A respeito desse escritor ruminante muito já se falou. Antonio Candido chama a atenção para isso na sua *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, observando que Machado fecunda as experiências de escritores nacionais e estrangeiros, o que muitos de seus contemporâneos não conseguiram fazer⁶⁶⁷. É, com algumas diferenças, o ponto de vista que Afrânio Coutinho persegue, sem muito êxito, no volume três do livro *A literatura no Brasil* (1969), por ele organizado⁶⁶⁸. Luís Jobim, no *Criadores e críticos da literatura*, revisita a tese, e o mesmo fazem Márcia Kieling e Stélio Furlan. Para Jobim, Machado, ao escrever seus livros, escolhe as boas lições e abandona as ruins; “o que vai condenar na crítica servirá como modelo negativo para o que ele vai empreender como escritor. Ele evitará o que

⁶⁶⁷ CANDIDO, v. 2, 2000, p. 104.

⁶⁶⁸ COUTINHO, v. 3, 1969, p. 314.

condena no modelo negativo”⁶⁶⁹. Furlan, no *Machado de Assis: enigma de um rio sem margens*, chama a atenção para esse crítico ruminante, que sabe temperar a sua escrita com as lições nacionais e estrangeiras, numa “luta pela tolerância e alteridade”. Escritor e crítico sem margens, Machado não se enquadraria em nenhuma bitola⁶⁷⁰, problema, aliás, levantando, mas não aprofundando, por José Veríssimo, na sua *História da literatura brasileira*. Do escritor, “rio sem margens”, do Furlan, podemos ir para o crítico ruminante defendido por Márcia Kieling, no *O crítico Machado de Assis: da tradição à renovação*, em que a autora analisa “em que medida o escritor legitima ou refuta as normas da literatura vigente” e os procedimentos que nortearam a sua produção literária⁶⁷¹. Para ela, o romancista, autor do livro *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, nasceria do que Machado aproveita dos procedimentos desenvolvidos nos seus trabalhos de crítica⁶⁷².

Esses e outros estudos, que mostram a importância de se pensar o trabalho desse escritor ruminante e a relação crítico-romancista, nos levam a considerar também a relação que se estabelece entre o crítico e o poeta. O crítico engendra o romancista, do mesmo modo que engendra o poeta. Para enriquecer a literatura, não Machado não apenas lê as obras de outros poetas; como escritor, também escreve livros, nos quais, com frequência, se revela um sério crítico de si mesmo. Num constante trabalho de reflexão, ao escrever/reescrever, coloca em ato vários procedimentos discutidos na crítica, como o cuidado com a rima e a metrificação, a invenção, mas também a concisão e a unidade da obra, todos esses esforços numa clara manifestação de seu pensamento estético preocupado com a obra na sua imanência. No que se refere à crítica especificamente, Machado não foi apenas o analista criterioso de obras dos outros, como já se pode ir depreendendo, nem fez da crítica um trabalho separado das suas obras de criação. No seu esforço de renovação da literatura, escreve obra em que coloca em ato muitos pontos de sua teoria estética presente em vários de seus textos de crítica. Revela-se, desse modo, severo censor da própria obra.

A busca pela unidade da obra, pela coesão de suas partes, uma das linhas de força de sua crítica, é flagrante em vários livros de Machado, mas, principalmente, nos de poesia *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870) e *Ocidentais* (1901), em cujas edições podemos notá-lo numa constante procura pela melhor obra. Daí a importância de lançarmos um olhar sobre a metamorfose dos citados livros, que atingem forma definitiva em 1901, quando Machado os

⁶⁶⁹ JOBIM, 2012, p. 53.

⁶⁷⁰ FURLAN, 2003, p. 152-153.

⁶⁷¹ KIELING, 2010, p. 3.

⁶⁷² KIELING, 2010, p. 120-140

reúne sob o título de *Poesias completas*. A pergunta central que nos orienta é: que crítico emerge da tessitura de seus livros de poesia? De que modo eles se articulam e refletem o que Machado defendia nos seus ensaios de crítica?

Primeiramente, comecemos por lembrar que a poesia de Machado não é vista, assim como a crítica, como a parte mais expressiva de sua obra. Vários estudiosos defendem que ele não tinha vocação para a poesia, estando o principal de sua obra na prosa. Agrippino Grieco, não hesita em afirmar que o poeta nada faria que o colocasse à frente dos nomes já conhecidos de seu tempo, entre os quais, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela⁶⁷³. Manuel Bandeira, embora salve o livro *Ocidentais*, para ele o mais bem-acabado de Machado, não deixa de assinalar que era no romance que o escritor viria a produzir o melhor de sua obra, só conseguindo impor-se como poeta graças a uma dúzia de poemas do citado *Ocidentais* (entre os quais estão “Desfecho”, “Círculo vicioso”, “A uma criatura”)⁶⁷⁴.

Mas essa visão generalizante, de Machado poeta menor, aos poucos vem se modificando. Cláudio Murilo Leal, para citarmos um exemplo, argumenta que a poesia de Machado é a evolução de um trabalho consciente, que atinge o sentido mais elevado em *Ocidentais*⁶⁷⁵. A sua publicação de todas as poesias do escritor, sob o título de *Machado de Assis: toda a poesia*, é não apenas o reconhecimento do trabalho do poeta nesse gênero, mas também ponto de partida para os novos estudos.

De nossa parte, fazendo uma leitura, ainda que breve, da sua obra poética, podemos ver em evidência uma preocupação constante com a elaboração e reelaboração de seus livros, o que revela um poeta coerente com o que exigia dos autores, cujas obras analisava: atenção ao tempo, estudo das regras, revisão constante dos trabalhos e pensamento universal, isto é, que fosse além do nacionalismo estreito muito em voga no país. O poeta não segue o Romantismo em voga, que valorizava o sentimentalismo, a morte, a natureza, nem a prática constante comum no nosso meio de escrever segundo a inspiração, o que implicava o descuido formal e a falta de unidade dos livros.

No cotejo das edições das poesias de *Crisálidas* (1864 e 1901), a consciência crítica do poeta já se faz sentir. Na sua primeira versão, o livro tem 28 poemas, dos quais apenas 12 serão conservados na publicação de *Poesias Completas*. Podemos dizer que nesse livro paira certa desarmonia das partes, um acúmulo dos poemas. Mas se há falta de unidade, como a

⁶⁷³ GRIECO. *Machado de Assis*, 1959.

⁶⁷⁴ BANDEIRA. “O poeta”. In: ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 11.

⁶⁷⁵ LEAL. *Machado de Assis: toda poesia*, 2008.

crítica dizia⁶⁷⁶, ao menos os poemas “Musa consolatrix” e “Última folha” mostram o escritor um tanto na contramão dos poetas que dispunham os versos de qualquer modo nos livros. Os dois poemas marcam, respectivamente, o começo e o fim do livro e lhe dão certa unidade, e o mesmo podemos dizer das peças de assunto religioso, como “Fé”, “Dilúvio”, “A caridade”, “Mont’Alverne”. Apesar de ser um livro inicial, com vários problemas assinalados pela crítica, não há dúvida de que Machado não se deixou levar pela pressa de publicar; selecionou alguns poemas, que julgou os melhores, corrigindo vários deles. *Non multa sed multum*, ou seja, não muitas coisas, mas as melhores; aceitar a crítica, não se fechar em escolas literárias, tudo isso aparece na carta-posfácio em que dá resposta ao prefácio do Dr. Filgueiras:

O meu livro é esse pouco que tu caracterizaste tão bem atribuindo os meus versos a um desejo secreto de expansão; não curo de escolas ou teorias; no culto das musas não sou um sacerdote, sou um fiel obscuro da vasta multidão dos fieis. Tal sou eu, tal deve ser apreciado o meu livro; nem mais, nem menos. Foi assim que eu cultivei a poesia. Se cometi um erro, tenho cúmplices, tu e tantos outros, mortos, e ainda vivos. Animaram-me, e bem sabes o que vale uma animação para os infantes da poesia. Muitas vezes é a sua perdição. Sê-la-ia para mim? O público que responda. Não incluí neste volume todos os meus versos. Faltou-me o tempo para coligir e corrigir muitos deles, filhos das primeiras incertezas. Vão porem todos, ou quase todos os versos de recente data. Se um escrúpulo de não acumular muita coisa sem valor me não detivesse, este primeiro volume sairia menos magro do que é, entre os dois inconvenientes preferi o segundo.⁶⁷⁷

Não se fechar no nacionalismo estreito, cultivado muitas vezes no Brasil; não ter pressa de escrever, não hesitar em cortar trechos que nada acrescentam às obras; não se prender a nenhuma escola literária; eis algumas marcas do crítico Machado, que emergem do trecho acima e que vão figurar depois nos ensaios “O ideal do crítico”, “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade” e “A nova geração”. O jovem poeta não publica tudo; coloca no livro os poemas de mais recente data, por certo os menos frágeis do conjunto, dando ao público um livro mais enxuto.

Nesse trabalho de selecionar os textos, Machado não deixa de lado a importância do diálogo que a literatura deve estabelecer com outras. Se observarmos alguns poemas e as epígrafes, notaremos que, para além de simples recurso retórico, muito em voga, aliás, no país, Machado procura, sobretudo, enriquecer a literatura, cruzando-a com as estrangeiras, num trabalho de recriação presente em toda a sua obra. As epígrafes para muitos eram sinal de erudição; no caso de Machado, elas entram enriquecendo as suas produções; o escritor toma a

⁶⁷⁶ MACHADO. *Machado de Assis: roteiro da consagração*, 2003.

⁶⁷⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 645.

experiência alheia e vai ruminando-a, criando algo novo. O respeito à propriedade alheia é um dos cuidados centrais da sua escrita: retomar e fecundar, eis o que faz o escritor dialogando com Camões, Heine, Mickewiez, Cícero e tantos outros. Obras meditadas, sejam de qualquer literatura, têm chancela na sua galeria de recriações. É o que notamos na sua nota ao poema “A jovem cativa”, inspirado em Chénier:

Foi com alguma hesitação que eu fiz inserir no volume estes versos. Já bastava o arrojo de traduzir a maviosa elegia de Chenier. Poderia eu conservar a grave simplicidade do original? A animação de um amigo decidiu-me a não imolar o trabalho já feito; aí fica a poesia; se me sair mal, corre por conta do amigo anônimo.⁶⁷⁸

Traduzir é trair. Ao se tentar universalizar um texto, corre-se o risco de se criar um outro que nada traga do primeiro. O poeta está atento ao fato de que a tradução traz esse perigo e passa o seu trabalho para o julgamento dos leitores. A partir dessa avaliação, o poeta decidiria o tratamento a ser dado à composição. Avulta no trecho a concepção de Machado sobre a tradução – universalizar sem matar o texto-base –, mas, também, um dos fundamentos de sua crítica: o de que os autores deveriam aceitar a crítica, boa ou ruim, o que, aliás, está no centro do ensaio “A nova geração”, de 1879.

Nos poemas “Epitáfio do México”, “Alpujarra” e “Polônia”, Machado, tangendo a corda da poesia social, vai buscar fora do Brasil as obras que, unindo literatura e história, estavam à altura de serem reaproveitadas no seu livro. Referindo-se ao rio, que aparece nos seus versos do poema “Polônia”, faz a seguinte afirmação, que de novo atesta a sua visão de homem universal: a Polônia era “livre como as águas/ Do teu celebrado rio”. Machado explica a origem do rio, mostrando ao leitor como o texto foi tecido:

O rio a que aludem os versos é o Niemen. É um dos rios mais cantados pelos poetas polacos. Ha um soneto de Mickiewicz ao Niemen, que me agradou muito, apesar da prosa francesa em que o li, e do qual escreve um crítico polaco: “Ha nesta página uma cantilena a que não resiste nenhum ouvido eslavo; foi posta em música pelo celebre Kurpinski. Assim consagrado, o soneto do Niemen correu toda a Polônia, e só deixará de viver quando deixarem de correr as águas daquele rio”.⁶⁷⁹

Uma literatura, “galho secundário da portuguesa”, e mais pobre que a da França e a da Inglaterra, diz Antonio Candido, não tinha base suficientemente desenvolvida para alimentar seus autores, o que, de certa, forma os obrigava a beber em fontes estrangeiras.⁶⁸⁰ Em ensaios como o “Ideal do crítico” e “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”,

⁶⁷⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 646.

⁶⁷⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 647.

⁶⁸⁰ CANDIDO. Prefácio da 1ª. edição, v. 1, 2000, p. 9.

Machado insiste neste ponto. Na escrita desse poema a mesma preocupação o orienta, mas sem cair na mera cópia. A beleza do rio “Niemen” não se acabará quando o rio deixar de existir, porque estava esculpida no belo poema “Mickiewicz”. Iria, como todas as grandes obras, além das fronteiras de seu país, porque conseguiu sublime expressão na voz de exímio cantor. Machado tinha consciência disso e, indo além das fronteiras do nosso país, retoma e reaviva o poema e o rio no seu brasileiro “Polônia”.

Na edição das suas *Poesias completas*, em 1901, no entanto, observamos leitura mais atenta do poeta-crítico, por certo reflexo da maturidade do poeta e da recepção que o seu livro tivera, o que se revela numa nova organização que dá aos poemas. Se na primeira edição o crítico já se impunha, na última, muito mais. Dos 28 poemas da primeira, apenas 12 figuram na versão derradeira do livro, que vai desbastado de vários versos, epígrafes, prefácios, posfácios, estrofes e de poemas inteiros, tudo isso tendo como saldo um livro mais enxuto, menos fragmentado. A nova edição revista da obra é uma prova evidente, não apenas da sua consciência literária, adquirida com o tempo e com o estudo, mas também a de que procurou acatar a crítica no que ela trazia de melhora para a sua obra. Evidentemente que pesou nessa nova edição também a sua militância na crítica, intensíssima a partir de 1860. Na sua bagagem, está não apenas a experiência do crítico, mas também do poeta, autor de *Falenas*, *Americanas*, às quais se juntavam os trabalhos do dramaturgo, do crítico de teatro, do contista e do romancista. O tempo e o estudo o levam a pôr à margem da obra os excessos próprios da mocidade. Tudo o que é externo à obra deve ser suprimido para que ela fale por si. É pensando nisso que, ao preparar a segunda edição de *Crisálidas*, não hesita em cortar o enfadonho prefácio de Caetano Filgueiras e, num claro exercício de autocrítica, corta o “Posfácio” e as “Notas”, que ele próprio escrevera, substituindo-os agora por uma simples “Advertência”, que introduz as suas *Poesias completas*:

Suprimo da primeira série algumas páginas; as restantes bastam para notar a diferença de idade e de composição. Suprimo também o prefácio de Caetano Filgueiras, que referiu as nossas reuniões diárias, quando já ele era advogado e casado, e nós outros apenas moços e adolescentes; menino chama-se ele. Todos foram para a morte, ainda na flor da idade, e, exceto Casimiro de Abreu, nenhum se salvou.⁶⁸¹

Uma comparação, ainda que superficial, dos dois livros nos mostra que o poeta priorizou a unidade da obra, buscando o equilíbrio das suas partes. Isso tudo vai dar origem a um livro menos fragmentado, mais coeso, como dissemos atrás. Mas, além disso, o que mais se pode afirmar com acerto e sem cair nas generalizações?

⁶⁸¹ ASSIS. Advertência. *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 17.

Sabemos que Machado de Assis organiza o livro orientado por uma aguçada consciência crítica. Mas não é possível, senão por arte divinatoria, alcançar o porquê das tantas modificações introduzidas pelo poeta na nova edição do livro. Seja como for, a retirada de alguns poemas e a manutenção de outros parece ter, em alguns casos, explicação que vai um pouco além da simples necessidade de cortar guiada por uma consciência estética.

Os poemas “Embirração” e “Arlequins” parecem ter sido cortados pelo tom de sátira que trazem um tom de sátira, que vai contra a novo objetivo buscada por Machado. Nas suas “Notas”, na primeira edição do livro, ele já procurava responder às perguntas que lhe fizeram sobre o poema “Os arlequins”, afastando dele o tom de sátira muito evidente. Muito provavelmente por isso, na segunda edição do livro, talvez em obediência a um tom mais brando, agora dominante na obra, aproveitou para eliminar esse poema e “Embirração”, também satírico, que lhe fora dedicado por Faustino Xavier de Novaes. Abrandar cores, buscar o tom mais leve não é novidade na escrita de Machado. No ensaio “A nova geração” (1879), como pudemos ver, Arthur Azevedo foi advertido pelo crítico por abusar do tom agressivo da sátira.

É por estar atento a esse meio tom que não hesitará em eliminar outros poemas na edição de 1901, provavelmente por repetirem ideias. O critério do poeta parece ter sido o de economizar espaço e não fatigar o leitor. A aversão à repetição é o primeiro cuidado que parece ter guiado o *inutilia trumcat* do poeta. Tomemos como exemplo “Lúcia”, “Maria Duplessis”, “Albujarra”, “Fé”, “Caridade” e “Dilúvio”, eliminados por Machado.

“Lúcia” e “Maria Duplessis” trazem uma das linhas de força dos poemas “Liduvina Murtinho” e “Quinze anos”: a morte, que lhes dá unidade. Machado, como crítico, corta o poema “Lúcia” e “Maria Duplessis” e preserva dois, que mantêm o eixo mortuário do livro: “Elegia” e “Quinze anos”, poema menos sentimentalista, no qual Machado insere alguns versos do “Lúcia”.

Na última versão do livro, a religiosidade da primeira, marcada por poemas, como “Dilúvio”, “Fé”, “Mont’Alverne” e “A caridade”, é atenuada, sendo mantida apenas no poema “Sinhá”, mais conciso, em cuja estrofe está uma referência aos Cantares da Bíblia, atribuídos a Salomão.

Quando não elimina os poemas, elimina as estrofes, às vezes inteiras. No caso do poema “Versos a Corina”, podemos notar esse expediente do autor. Em sua primeira versão, o poema, além da epígrafe inicial, do poeta Dante, apresenta outras epígrafes que orientam cada seção. Na sua versão final, só a primeira é mantida, ao mesmo tempo em que se verifica que, da sexta seção, 27 versos são cortados.

Na terceira parte do poema, Machado diminui o número de interrogações, silenciando, por causa disso, a enumeração, algo cansativa, de vários casais da literatura clássica. Na nova edição dos “Versos a Corina”, a estrofe cortada silencia os nomes de Lídia e Horácio, Cíntia e Propécio, e, entre outros, o da própria Corina.

Outra supressão digna de menção no poema é a da última estrofe, que na sua versão primitiva estabelecia o paralelismo com a primeira. Sem essa estrofe, a terceira parte perde aquele formato de “canção redonda” e finaliza com a estrofe concluída pelo verso “Que glória tirarei de alheia palma”. Em vez da estrofe primitiva, que trazia uma súplica lacrimosa e safada do poeta: “Ah! faze que estas ilusões tão vivas / Nunca se tornem pálidas lembranças; / E nem voem as minhas esperanças / Como um bando de pombas fugitivas!”⁶⁸²

Perde-se o paralelismo, apagam-se algumas epígrafes; o poema vai sendo entregue à sua própria autonomia. É como se o poeta aqui tivesse considerando que o leitor conseguiria andar no texto sem muitas das muletas ofertadas pelo autor.

A ideia da unidade, da coesão e da coerência constitui o cerne do pensamento de Machado na organização de seus livros de poesia. No novo livro, ele valoriza mais a efemeridade das coisas, tema tratado dispersamente no inicial, tornando-a nota dominante na segunda versão. Agora, o fulcro se organiza com base em dois eixos: a fugacidade do tempo e a certeza do poeta, trazidas da versão primitiva do livro, de que a arte, a musa, era a saída que deveria ser buscada a todo instante.

“Musa consolatrix” e “Última folha” são os poemas fundamentais na melhor delimitação desse sentido novo buscado pelo poeta. No primeiro, o eu-lírico assinala que o descanso, a paz e o bem só seriam possíveis no seio da musa consoladora. Por isso não importava ao poeta que murchasse a “flor das ilusões” ou que a “folha amarela e seca” ao chão fosse atirada “pela viração do outono”. O descanso estaria no seio da musa, que, no fim, seria o consolo para as suas desilusões. O romântico deleitava-se no prazer momentâneo, exagerando-o; Machado fugia desse extremo perigoso e buscava abrigo na arte, conforme o vemos repetir no poema “Última folha”, outro brado do poeta angustiado, que renuncia ao *carpe diem* dominante, que tem no excesso a sua tônica.

Os dois poemas formam uma moldura, cujo sentido difere dos demais que estão no centro do livro. Em ambos, há um ponto de chegada, um descanso para o poeta; nos demais, que estão no centro da moldura, há os poemas que marcam um percurso de alegrias e

⁶⁸²ASSIS. *Chrysalidas*. Rio de Janeiro: BLG, 1864, p. 137-138. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd>. Acesso em 20 set. 2016.

tristezas. Essa ideia, que une centro e margem, dispersos na primeira edição, aqui conjuga as peças, formando um corpo melhor articulado.

Os três poemas seguintes à “Musa consolatrix” mostram as primeiras ilusões vividas pelo eu-lírico e formam um conjunto baseado em oposições como noite/dia, pecado/pureza, que se estruturam na linha dominante do livro: a efemeridade da vida.

No poema “Visio”, o poeta sonha com mulher, vive um momento de prazer, mas ao despertar percebe que tudo era apenas uma “visão”, que faz parte de uma fantasia de sua mente. No poema “Quinze anos”, versão do “Lúcia”, Machado, inspirando-se em Musset, descreve a queda de uma moça que, aos quinze anos, perde a pureza, caindo no lodaçal do prazer efêmero, passando do estado da flor pura por uns tempos para o da flor suja e despetalada.

No poema “Stella”, o poeta novamente reitera a efemeridade das coisas: a chegada da manhã, que leva consigo “as pálidas estrelas” e os sonhos; como no poema “Vísio”, em que a manhã apaga o sonho de ventura do poeta. Tudo passa. E ao homem resta apenas a lembrança do bem distante. No poema “Vísio” resta ao poeta lembrar-se do sonho e deliciar-se com ele. No “Quinze anos”, a mulher, no fim da vida de prazeres, se lembraria, “então já tarde”, que a melhor ventura era poder estar no abrigo de Deus; e que “por tais gozos”, conclui o poeta, unindo o seu pensamento ao de Musset, citado na epígrafe do poema, “não vale/Deixar os braços de Deus”.

Nos poemas “Epitáfio do México”, “Polônia” e “Elegia” observa-se, como foi dito, um novo movimento, o engajamento social do poeta. Nos dois primeiros textos, a oposição morte e ressurreição garante a unidade desse novo bloco. Na marcha de ilusões na terra o homem também escraviza e mata. No primeiro poema, isso é evidente: o México, na busca de sua liberdade, é destroçado, ficando abafado o seu sonho de independência, que só ressuscitará da campa, segundo o poeta, quando a voz da liberdade clamar à “humanidade”. No poema “Polônia”, o desejo de liberdade também esbarra na truculência dos opressores que lhe negam esse direito. A Polônia quer a liberdade, mas tem como resposta o sofrimento e a morte. Depois de tamanha violência, o país seria livre quando conseguisse renascer, o que leva o poeta a se solidarizar com os poloneses e argumentar que “não ama a liberdade” quem não chora com o país as suas dores nem “deseja a tua ressurreição”.

O lirismo de “Erro” nada tem a ver com o tom mortuário dos poemas “Epitáfio do México” e “Polônia”. Vindo depois destes, representa uma passagem do lirismo para a poesia de corte social. A nota de lirismo amoroso aí presente rompe com o tom fúnebre, que só será retomado adiante no poema “Elegia”. A mesma variação de tom se verifica entre os poemas

“Sinhá” e “Horas vivas”, que, embora tratem da efemeridade das coisas, bem mereciam, a nosso ver, figurar junto com o poema “Stella”.

“Elegia”, poema seguinte a “Erro”, retoma e encerra o tom mortuário presente em poemas anteriores. “Sinhá” abre um novo percurso lírico que, após completar-se nos “Versos a Corina”, atinge o repouso no “Última folha”, uma espécie de retorno à tônica do livro. O ponto alto desses poemas é o diálogo que eles estabelecem com outros, pondo em ato o que Machado tantas vezes defende em sua crítica. Por tudo isso, eles nos obrigam a uma leitura mais atenta.

No poema “Elegia”, retomando Camões, Machado encerra, como dissemos, o percurso de poemas que tematizam a morte. Ela ceifa e não escolhe a idade, nos diz o poeta português no trecho que serve de epígrafe ao “Elegia”: “A bondade choremos inocente / Cortada em flor que, pela mão da morte, / Nos foi arrebatada dentre a gente”⁶⁸³. A voz que fala aqui é a do jovem poeta Machado de Assis, que ainda não tem a experiência filosófica para tratar da morte como o fará nas *Ocidentais*. Em que pese o esforço para dialogar com outras literaturas, prevalece o clichê. A morte, para Machado, também não tem hora e a tudo envolve em sua “asa negra”. O que é a alegria momentânea do homem ante a ação inexorável da morte? Nada, não duvida o poeta: “[...] quando assim a mocidade / Toda se esfolha sobre o chão da morte, / Senhor, em que firmar a segurança / Das venturas da terra? Tudo morre; / À sentença fatal nada se esquiva.”⁶⁸⁴

A sabedoria do homem estava, segundo ele, em não se apoiar nos prazeres do mundo, pois tudo era ilusão, uma visão, que se acabava rapidamente, deixando o homem solitário apenas com a lembrança da ventura definitivamente extinta, único consolo para os vivos. É o que Machado, parafraseando outro trecho de Camões, coloca na boca do eu-lírico de seu poema, que vive na terra saudoso de sua “alma gentil”⁶⁸⁵. Eis os versos reveladores: “Deixo-te ao menos nestes pobres versos / Um penhor de saudade, e lá na esfera/ Aonde aprouve o Senhor chamar-te cedo, / Possas tu ler nas pálidas estrofes / A tristeza do amigo.”⁶⁸⁶

Nas duas peças seguintes sente-se melhor a força do poeta novel. Manuel Bandeira trata do poema “Sinhá” a partir das influências que Machado teria recebido ao escrevê-lo. Para ele, ecoam no poema “A flor do Maracujá”, de Fagundes Varela, e “Minha terra”, de

⁶⁸³ CAMÕES. *Apud* ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 2008, p. 410.

⁶⁸⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 412.

⁶⁸⁵ Cf. CAMÕES. *Poesia lírica*, 1971, p. 89.

⁶⁸⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 412.

Casimiro de Abreu⁶⁸⁷, mas não aprofunda essa leitura, mesmo problema que se nota em Jean Massa, que apenas se limita a apontar no poema uma paráfrase de um trecho da Bíblia⁶⁸⁸. Não entramos nessa seara das influências, que só um estudo detido poderia elucidar. Mas tão significativo quanto o estudo das influências é o da coesão que esse poema estabelece com o seguinte, “Versos a Corina”. Como se processa?

“Sinhá” e “Versos a Corina” já não têm a morte como centro; iniciam outro novo movimento do livro centrado no lirismo amoroso. A coerência buscada pelo poeta sustenta-se numa palavra central – o “nome” – que prende uma composição à outra e, ao mesmo, prende o poeta a outros textos, o que de novo torna patente a sua preocupação de enriquecer a literatura. A “novidade” dos poemas, a nosso ver, é justamente esse diálogo que eles estabelecem um com o outro baseado nos “nomes”, através dos quais o poeta consegue manter a coerência pretendida.

Meticuloso leitor da literatura brasileira, atento tanto ao que corria impresso em livros quanto ao que corria publicado em jornais e revistas, Machado de Assis submeteu à leitura, como mostramos anteriormente, poetas das mais variadas escolas, praticando uma crítica que foi muito além das fronteiras nacionais. Enriquecer a literatura é uma preocupação central do escritor, que procurou na prática escrever poemas como “O almada” e os famosos romances da sua “fase madura”. No que se refere ao poema herói-cômico “O almada”, é manifesta, como vimos, a preocupação do autor com a criação de um poema que pudesse colocar as letras brasileiras no conjunto das obras do gênero. O trabalho não é feito ao calor da hora: o poeta primeiro faz um balanço da necessidade da obra e só então a escreve. É o caso do poema “Sinhá”.

Para escrevê-lo é provável que Machado de Assis tenha tomado por base os poemas citados “A flor do maracujá” e “Minha terra”. Mas as principais fontes talvez sejam “O nome de Ocarlina”, de José Augusto de Queiroga, e o poema sem título de Álvares de Azevedo. Aqui entra a pergunta: qual dos dois Machado escolhe para fonte de seu poema e por quê? O poema de Queiroga, comparado ao de Álvares de Azevedo, é mais conciso, ao passo que o do autor das *Liras dos vinte anos*, que não apresenta título, é mais prolixo: sete quadras, em que o terceiro verso rima com o quarto.⁶⁸⁹ O poema “O nome de Ocarlina” é composto dos seguintes versos:

⁶⁸⁷ BANDEIRA. O poeta. In: ASSIS. *Obra completa*, v. 3, 1962, p. 17.

⁶⁸⁸ MASSA. *A juventude de Machado de Assis: ensaio de biografia intelectual*, 1971, p. 356.

⁶⁸⁹ Cf. AZEVEDO. *Poesias completas*, 2002, p. 578-579.

Furtivo beijo tímido da virgem / Coa mente erma de amores, / O brilhante matiz que a borboleta / Deixa nas asas ver por entre as flores, / O místico clarão frouxo da estrela / Que no céu se esvaece, / O hino melancólico da pomba / Que os bosques entenece, / E da quebrada vaga os sons pausados / Nos rochedos magoados, / E de lira romântica e divina / Os mais aéreos sons, são menos doces / Que o nome de Ocarlina.⁶⁹⁰

O que salta à vista no cotejo dos poemas é a abundância de imagens, a falta de concisão, que dá um tom fragmentário a ambos, principalmente ao de Álvares de Azevedo. José Augusto de Queiroga faz uma enumeração em que se alternam imagens visuais e auditivas. Tomando como fulcro os tiques do Romantismo: “beijo tímido da virgem”, o voo das borboletas entre as flores, “o clarão frouxo das estrelas”, os “sons pausados”, os “aéreos sons”, o poeta desemboca toda a carga lírica do poema nos dois últimos versos. No entanto, apesar de exaltar o nome de Ocarlina, se mostra mais seduzido pelos encantos da natureza do que propriamente pela voz da mulher. Aquele “menos” ali, mantido no poema de Queiroga, é denunciador: “são menos doces / Que o nome de Ocarlina”. Ou seja: a natureza também possui doçura: a mulher não se coloca tão acima dela.

Mais derramado, Álvares de Azevedo abandona a estrutura do madrigal de Queiroga e produz um poema carregado de imagens, no qual deixa evidente a sua má vontade para com a forma mais concisa do Queiroga. Tudo no poema mostra o exagero próprio do poeta ultrarromântico. A enumeração é maçante e abusa de imagens da natureza, ora ligadas à visão, ora à audição, ora ao tato. O poema de Queiroga conjuga versos de 10 e 6 sílabas poéticas; o de Álvares de Azevedo usa só o de 10. No “O nome de Ocarlina”, Queiroga não se vale de aposto resumitivo para fechar a comparação com o nome da Ocarlina; da enumeração ele passa direto ao “menos” citado acima e conclui o texto. Em Álvares de Azevedo, depois das várias estrofes e das várias imagens da natureza, o poeta, por certo, notando a frouxidão do poema, tenta atá-lo com um “tudo”, a que seguem, ainda, duas imagens para congestionar o que seria a conclusão do poema: “Tudo isto é menos que beber-te as falas,/Roçar-te a face que enrubesce o pejo/ Com os lábios que fervem-me d’anelos/ E – teus olhos nos meus – morrer num beijo”, diz-nos Álvares de Azevedo, deixando de lado o nome da mulher para se concentrar na fala da virgem e no contato com o seu corpo. Comparando o poema de Queiroga e o de Azevedo, José Américo Miranda faz a seguinte observação:

Repare-se que a utilização, por Álvares de Azevedo, do madrigal de Antônio Augusto de Queiroga consistiu em aproveitar-lhe apenas a sugestão estrutural: a uma sequência de imagens segue-se uma comparação, em que toda a série delas é declarada inferior, no caso de Queiroga, à sonoridade do

⁶⁹⁰ QUEIROGA. *Obras*, 1999, p. 29.

nome de Ocarlina, e, no caso de Álvares de Azevedo, às impressões causadas pelo contato direto com a mulher amada.⁶⁹¹

Álvares de Azevedo, sedento de contato, quer sentir a mulher, e faz uma barulheira verbal; Queiroga quer o som de seu nome, que sugere, aliás, o nome de um instrumento de sopro primitivo: a ocariana, de som muito suave.

Mas se cortar os excessos é o que Machado procura fazer na sua poética da concisão, qual poema teria sido o revisitado pelo nosso poeta-crítico? O menos inconsistente para ele, ao que tudo indica, é o de Queiroga. Neste caso, a melhor lição não vem de Álvares de Azevedo, poeta em outra ocasião por ele elogiado, mas de um outro, talvez pouco reconhecido, mas poeta também cuidadoso do fazer artístico. Machado, desse modo, escolhe as melhores obras e, ao escrever, cria, como dissemos, uma nova obra.

No poema “Sinhá”, talvez seguindo a sugestão de Queiroga, Machado se concentra no “nome” - “Sinhá” - e desenvolve uma reflexão em torno dele. O metro já não é o mesmo empregado por Queiroga e Azevedo. Machado edifica o seu madrigal usando versos de sete sílabas poéticas, bem populares, e explora mais a rima como recurso para conseguir maior coesão no seu texto. Queiroga rima alternadamente os versos, como vemos nos terminados pelas palavras “amores” e “flores”, “borboleta” e “estrela” - alternância que, depois de quebrada pelo emparelhamento dos versos terminados pelas palavras “pausados” e “magoados”, é retomada nas rimas dos versos “E de lira romântica e divina” e “Que o nome de Ocarlina”.

Como se vê, sobram versos sem rimas no poema de Queiroga, o que também se verifica no de Álvares de Azevedo. No entanto, Machado de Assis, para obter mais coesão, não apenas encurta o metro, como também faz todos os versos rimarem entre si alternadamente. Por exemplo, a palavra “expira” rima com “suspira” e “lira”, e “amena” rima com “pena”, fechando o primeiro conjunto de rima, que nos dá o esquema *ababa*. Mesmo cruzamento de rimas e consequente coesão se verifica nos versos seguintes: “veia” rima com “areia” e “recreia” e “chão” rima com “botão”. A diferença salta à vista: o poema de Machado se torna mais musical e objetivo, mais urdido. A concisão pode ser vista ainda no número de imagens visuais e olfativas empregadas pelos poetas. Machado disciplina as suas, começando da tátil para a visual e concluindo o poema com as auditivas, lembradas pelas palavras “hino”, “vaga”, “lira”, “sons”. É o som da Ocarlina/ocarina renovando-se no nome Sinhá.

⁶⁹¹ MIRANDA. Notas. In: QUEIROGA, 1999, p. 131.

A sua peça é também uma recusa à mania de natureza, presente em Queiroga e em Azevedo. Ambos se mostram muito presos ainda às cenas naturais e, de certo modo, hesitam em colocar a mulher como o centro de tudo. Machado, sem se valer de “menos” ou “tudo”, faz uma enumeração com elementos da natureza, mas, no fim do poema, aniquila-a ao dizer que “nada respira doçura” como o nome da mulher. O nome da Sinhá é elevado acima da natureza. Não cabe na comparação da epígrafe, retirada da Bíblia, tampouco nas safadas expressões românticas como “o perfume que expira a flor”, o som produzido pelas “débeis cordas da lira”, o “arrulho enternecido das pombas”, o “canto do sabiá/ Escondido na espessura”, que aparecem em praticamente todos os poetas românticos. Para Machado, nada se eleva ao nome da Sinhá; ninguém (nenhum poeta) o traduz. Ele, podemos dizer, usando a Bíblia, é sagrado e elevado. Talvez só caiba ao homem admirá-lo na sua grandeza, sem poder traduzi-lo: “Ó Senhor, Senhor nosso, quão admirável é o teu nome em toda a terra, pois puseste a tua glória sobre o céu”⁶⁹².

Na estrutura do livro, o “nome” é responsável também pela coesão que o poema estabelece com um seguinte, “Versos a Corina”, o que no livro antigo não estava claro pelo fato de haver vários poemas truncando essa aproximação. O “nome” é o elemento garantidor desse contato entre os poemas, é o elemento coesivo. Se no poema “Sinhá” a personagem homônima possui aura de inefável, no poema “Versos a Corina” a mulher se encontra numa elevação tal que o poeta não consegue alcançá-la. Nada era maior que o nome de “Sinhá” e nenhum poeta conseguiria expressar o encanto de sua voz; aqui, nada é maior que essa mulher grandiosa, Corina, com quem o poeta, a luz, as brisas, as selvas e o mar sonham. Toda a natureza lhe oferece um canto, e o poeta também deixa o seu, mas essa mulher, indiferente, passa entre todos.

Corina, mulher inacessível, não se entrega às artimanhas argumentativas do poeta apaixonado. Como convencê-la do seu amor se “Contrário ao amor é nada o esforço humano”?, diz o poeta, que se entrega ao sonho e à queixa.

“Mulher, desça do pedestal e me dê o seu amor”, são palavras que, talvez, possamos atribuir ao poeta. A musa consoladora aqui é uma mulher particularizada, Corina; não é a musa consoladora que se vê no poema “Musa consolatrix”. É a mesma mulher em carne e osso de “Lira chinesa”, do livro *Falenas* (1870), que também segue indiferente aos apelos do poeta:

Cerraste-me os ouvidos. Namorados

⁶⁹² Salmo de Davi para o cantor-mor sobre Gitite. In: *Bíblia Sagrada*. Ed. Revista e corrigida, 1969, p. 606.

Versos compus de júbilo,
 Por celebrar teu nome, as graças tuas,
 Levar teu nome aos séculos.
 Olhaste, e, meneando a fronte
 Com tuas mãos puríssimas,
 Folhas em que escrevi meus pobres versos
 Lançaste às ondas trêmulas.⁶⁹³

No poema “Última folha”, há um prolongamento do anseio do poeta, que mais uma vez se dirige à musa, que se encontra no alto da montanha. Mas ela aí já não é a mulher do mundo real, é a arte, ponto de chegada do poeta. É como se ele, depois de um caminhar de desilusões, marcado nos poemas que estão emoldurados pelos “Musa consolatrix” e “Última folha”, só encontrasse uma solução na musa consoladora. Essa crença, de que a musa é o único consolo do poeta, é uma nota recorrente, que aparece no livro *Falenas* (1870), do qual trataremos adiante. No poema “Prelúdio”, o poeta nos diz que “A existência é um frívolo combate”, mas as dores do mundo são compensadas pela poesia: “Quando a alma padece, a lira exorta e canta; / E a musa que, sorrindo, os seus bálsamos verte, / Cada lágrima nossa em pérola converte.” No poema “Musa dos olhos verdes” é de novo à musa, “consolo do ancião no extremo alento”, que o poeta recorre:

Tu que junto do berço o infante cinges
 Cos fúlgidos cabelos;
 Tu que transformas em dourados sonhos
 Sombrios pesadelos,⁶⁹⁴

O poema “A última folha”, vindo logo depois dos “Versos a Corina”, arredonda o livro, torna mais coesas as suas partes, eliminando o tom fragmentário e por vezes truncado do primitivo. O tempo que separa as duas edições de *Crisálidas* revela uma obra mais madura e, muito mais do que isso, um poeta, como dissemos acima, crítico dos outros, mas, também, crítico de si mesmo, que não silencia nem mesmo os próprios erros.

6.2. *Falenas*, o começo da maturidade

O desejo de unidade e de maior organização dos poemas e dos livros, impulsionado pela necessidade de se uni-los sob o título *Poesias Completas*, pode ser visto no trabalho cuidadoso do poeta na publicação dos livros seguintes: *Falenas*, *Americanas* e *Ocidentais*. Aí, embora as modificações introduzidas sejam menores que as da segunda edição das *Crisálidas*, o livro que mais terá dado cansaço no escritor para ser introduzido nas *Poesias Completas*,

⁶⁹³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 444.

⁶⁹⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 437.

podemos notar um poeta novamente fazendo valer o *inutilia trumcat*, que o leva a (re)organizar os poemas.

A primeira edição e a última do livro *Falenas* já mostram um Machado de Assis mais seguro da forma dos poemas e sobretudo mais consciente da importância da organicidade deles. De uma coisa ele estava certo a partir de 1870: as partes de um poema formam um conjunto; e esse poema, visto num livro, conjunto maior, deve ser criteriosamente pensado para ser funcional. Essa ideia estava no centro das leituras que ele faria depois da primeira edição de *Crisálidas* (1864), ao estudar Bernardo Guimarães e Fagundes de Varela.

Embora sempre generalizante, a crítica ao livro *Falenas* foi menos desfavorável ao poeta. Exceto Sílvio Romero, vários estudiosos reconheceram nos versos um trabalho mais cuidadoso, em que emergia um poeta puxado ao clássico. Araripe Júnior, sob o pseudônimo de Oscar Jagoanharo, no artigo “*Falenas*”, em 1870, vê em Machado um cultor da forma, “[...] que parece antes oprimir e sufocar o pensamento por mais belo que ele seja, do que elevá-lo e traduzi-lo”.⁶⁹⁵ Nada de elevação. A ideia da justa medida não deixava pender para o exagero do Romantismo no Brasil levado às últimas consequências. A “síntese” do poeta é dada por Araripe Júnior nos seguintes termos:

[...] Machado de Assis significa um poeta clássico-romântico que, em caminho, matizando a sua imaginação com a variedade das cores e dos aspectos das opostas paisagens que foi atravessando, descobriu a existência, em sua alma, de uma região excêntrica e nela firmou as tendas do seu estilo.⁶⁹⁶

A expressão “Opostas paisagens” dá com exatidão o que é a coluna vertebral da poesia de Machado: um jogo dos contrários. Araújo Porto Alegre não a viu assim. A simplicidade da forma e a delicadeza são os pontos principais desse poeta, para ele sucessor de Gonçalves Dias: “A sua musa é delicada, canta melodias que me encantam pela forma e emoção delas.”⁶⁹⁷

De fato, se na primeira edição de *Crisálidas* vemos um poeta sem domínio completo da forma, mas ainda, sem uma visão segura da importância dos poemas no conjunto da obra, a partir de 1870 dá o grande salto, atingindo maturidade poética e crítica, que só irá se avolumando nas obras seguintes.

A primeira edição de *Falenas* não tem a dispersão do livro inicial. Machado parece já ter escrito os 28 poemas pensando no conjunto do livro como um todo. A maioria dos poemas parece ter saído da pena do escritor para o livro, ao contrário do que vemos em *Crisálidas*.

⁶⁹⁵ ARARIPE-JÚNIOR, 1970, p. 222.

⁶⁹⁶ ARARIPE-JÚNIOR, 1970, p. 9.

⁶⁹⁷ PORTO-ALEGRE. *Correspondência*, v. 2, p.19.

“Flor da mocidade”, “Manhã de inverno”, “Quando ela fala” e “Sombras” entram integralmente nas duas edições de *Falenas*. Mas, embora as duas já revelem um poeta mais consciente da forma e da organização dos versos, e esse livro tenha recebido bons aplausos da crítica, exceção feita à de Sílvio Romero, o fato é que Machado não acatou plenamente a voz da crítica. O tempo e o estudo, aliados do operário das letras, vinham de novo mostrar ao poeta que uma obra, para figurar entre as grandes, precisa de mais cuidados.

Na nova edição de *Falenas*, Machado elimina os poemas “Prelúdio”, “Menina e moça”, “Visão”, “A um legista”, “Os deuses da Grécia”, “Estâncias a Ema” e “A morte de Ofélia”, o que, acompanhado de uma nova distribuição dos poemas, dá mais harmonia às partes. O poema “Prelúdio” não é mantido, mas Machado sobe para a sua posição o “A flor da mocidade”. O que teria levado o poeta a abandonar o poema talvez seja a repetição do apelo à musa consoladora presente em “Musa consolatrix” e “Última folha”, de *Crisálidas*, e “Musa dos olhos verdes”, de *Falenas*. O novo poema, que abre o livro, portanto, traz para o centro a brevidade da vida, metaforizada na palavra “flor”. Mas é também um claro esforço do poeta, recorrente na sua obra, como já dissemos, de enriquecer a literatura com novas formas de poesia, como vimos em capítulos anteriores. Referindo-se ao poema “A flor da mocidade” assim ele se expressa em uma de suas notas do livro *Falenas*:

Os poetas clássicos franceses usavam muito esta forma a que chamavam triolet. Depois do longo desuso, alguns poetas deste século ressuscitaram o triolet, não desmerecendo dos antigos modelos. Não me consta se haja tentado empregá-lo em português, nem talvez seja cousa que mereça transladação. A forma entretanto é graciosa e não encontra dificuldade em nossa língua, creio eu.⁶⁹⁸

Dialogar com outras obras, nacionalizá-las, é também o que emerge da sua explicação sobre os poemas “Uma ode Anacreonte” e “Lira chinesa”. Dos poetas que lhe inspiraram este poema, afirma serem “todos contemporâneos” e encontrados por ele no “livro publicado em 1868 pela Senhora Judith Walter, distinta viajante que dizem conhecer profundamente a língua chinesa, e que traduziu em simples e corrente prosa”⁶⁹⁹. A sua (de Machado) “Uma ode de Anacreonte” nasceu da leitura que fizera de uma outra, “Lírica de Anacreonte”, para ele, “tão portuguesmente saída das mãos do Sr. Castilho que mais parece original que tradução.”⁷⁰⁰

Mas nos concentremos agora na funcionalidade da disposição dos poemas no livro. “A flor da mocidade”, na posição em que aparece, indiretamente retoma o poema “Prelúdio”

⁶⁹⁸ ASSIS. Notas às poesias completas de Machado de Assis. In: *Obra completa*, v.3, 2008, p. 603.

⁶⁹⁹ ASSIS. Notas às poesias completas de Machado de Assis. In: *Obra completa*, v.3, 2008, p.604.

⁷⁰⁰ ASSIS. Notas às poesias completas de Machado de Assis. In: *Obra completa*, v.3, 2008, p.604.

(poema eliminado da nova edição das *Falenas*), no centro do qual está a ideia da brevidade da vida do homem na sua marcha de ilusões neste mundo. Marcha marcada pelas lembranças dos sofrimentos passados, como vemos nos poemas “Sombras”, “Ite, missa est” e “Ruínas”. No novo poema de abertura, “Flor da mocidade”, o poeta insiste na brevidade do tempo. A vida do homem é uma erva, que de manhã existe e à tarde já está morta, dizem as *Sagradas Escrituras*. No poema em questão, com suas quadras alegres ou tristes, a vida é também muito breve e o poeta a representa por “flor”, substantivo que será retomado várias vezes por ele em poemas posteriores.

“Quando ela fala” entra na posição do poema “Ruínas” e introduz a leveza do lirismo de Machado, assinalado por Porto-Alegre. Em *Crisálidas*, “Sinhá” e “Corina” são os nomes das mulheres cuja beleza o poeta canta nos seus versos e diante das quais se dobra. Aqui, a beleza da voz da mulher é tal, que tudo se cala quando ela fala. Em vez de encaminhar o leitor para dolorosas lembranças do passado, como vemos no poema “Ruínas”, Machado se concentra no encanto dessa voz, só saindo desse encantamento para, no poema “Manhã de inverno”, trazer o poeta à realidade local.

De fato é o que se dá. Em “Manhã de inverno”, a natureza, como em “A flor da mocidade”, é retomada, mas, novamente aqui, como se pode ver em outros poemas, é para buscar um novo viés de leitura, que não o do nacionalismo raso de muitos poetas do nosso Romantismo. Impossível não notar a ironia a certos vates que repetiam as cores da Europa, na ilusão de que faziam literatura nacional. O amanhecer no Brasil é diferente do estrangeiro; em vez da neve, o poeta nos mostra as névoas e assinala que nenhum gelo “cobre o dorso das montanhas”. O vento daqui é “frio, mas brando”; o sol é vivo e brilhante. Terra cheia de luz, de flores e de sons, o inverno nacional nada tem de europeu, recomenda Machado ao “galhardo moço”, completando adiante que é também outra a nossa “divina comédia”.

Na reordenação dos poemas na nova edição, houve preocupação do poeta com a unidade que nos parece digna de nota. Na primeira edição, ao poema “Ruínas”, seguem imediatamente “Musa dos olhos verdes”, “La marquesa de Miramar”, “Sombras”, “Quando ela fala”, “Visão”, “Manhã de inverno” e “Ite, missa est”. Na nova edição, “La marquesa de Miramar”, “Sombras”, “Ite, missa est”, “Ruínas” e “Musa dos olhos verdes” formam um novo conjunto de poemas, que dialogam um com o outro a partir de algumas ideias centrais, como passado e presente, alegria e tristeza, lembrar e esquecer, o que sob muitos aspectos, como veremos, os aproxima bastante de algumas ideias de *Crisálidas*.

Nesse sentido, no poema “La marquesa de Miramar”, Machado trabalha com a oposição ventura/desventura e conta o drama íntimo vivido pela personagem. Ela era feliz,

mas o tempo de bonança foi cortado pela fortuna, que tudo consumiu sem piedade. A paz por ela vivida e projetada na natureza é cortada pela morte do arquiduque Emiliano, e o que lhe resta é a dor de recordar o tempo bom, cortado pela morte, enquanto a natureza, participante da alegria da marquesa, agora acompanha-a apenas, indiferente à sua dor.

Machado faz valer nesse poema uma lição central da sua crítica, que aparecerá no “Instinto de nacionalidade”: a necessidade de fugir do factual e valorizar a recriação ao escrever uma obra de arte. O externo, para virar literatura, deve se organizar na fatura da obra. Literatura não é história pura. O episódio da marquesa era conhecido, mas cabia ao poeta sair da esfera da simples notícia, visto que isso já estava posto pela história.

Outro aspecto significativo deste texto, e não só dele, e que mostra outra linha de força de *Falenas*, repousa no par falar/calar. Falar pode ser um sinal de libertação; cantar, diz o poema que tomaremos adiante, era receber da musa o alento; calar equivalia a sofrer. No poema “Quando ela fala”, o poeta só consegue “ler” a personagem porque ela se enuncia. No “La marquesa de Miramar”, a angústia da mulher parece emudecê-la e quem nos comunica a sua voz é o poeta, que compensa a lacuna com o que colhe nos documentos sobre a personagem.

Mas se nesse poema tomamos conhecimento do que leva a marquesa a entristecer-se, o mesmo não se dá no seguinte. No anterior, a marquesa ruma as suas lembranças, que o poeta divulga. No poema “Sombras”, a personagem abafa o que a angustia. Não fala. O poeta, diante do acabrunhamento da personagem, pergunta sobre o mal que a entristece: “É saudade ou remorso”? Afirma desconhecer a causa do sofrimento, mas sugere que o consolo viria do esquecimento do passado, da busca de Deus pela oração. Era preciso correr um véu sobre o passado, “olhar para o futuro” e “lançar-se ao céu”.⁷⁰¹ Estaria refletida no poema a frustração amorosa vivida por Carolina, em Portugal? Seria esse passado o grande peso carregado por ela? O corte biográfico da peça é incontestável. Na sua antiga edição, a epígrafe, de Cervantes, suprimida na de 1901, o poeta espanhol chamava a atenção para um passado dolorido. O poeta quer saber o que põe pensativa a sua interlocutora: “*Que tienes? Que estás pensando / Gloria de mi pensamiento?*” No plano real, na carta a Carolina, Machado vai encorajá-la a acreditar no amor, a viver o tempo presente:

Tu pertences ao pequeno número de mulheres que ainda sabem amar, sentir e pensar. Como te não amaria eu? Além disso tens para mim um dote que realça os mais: sofreste. É minha ambição dizer à tua grande alma

⁷⁰¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 434.

desanimada: “levanta-te, crê e ama; aqui está uma alma que te compreende e te ama também”.⁷⁰²

No poema, a personagem tem uma história pessoal que o poeta não quer ou não pode revelar, mas mostra-lhe a necessidade de esquecê-la para se viver o tempo presente. Na *Odisseia*, Ulisses, no seu regresso a Ítaca, precisou vencer várias tentações que o queriam separar de seu passado. Ele supera a sedução de lótus, flor de mel que apagava a memória, o canto da sereia, entre outras. Em uma delas, no entanto, teve apagado de sua mente o plano de retornar para Ítaca e encontrar-se com Penélope, a sua amada. Lembrar é manter o passado vivo no presente. Na *Odisseia* e na *Ilíada*, os ouvintes são conclamados a não se esquecerem da memória de Aquiles e Ulisses. Jesus Cristo, temendo a morte de sua memória, pedia que seus discípulos levassem adiante o gesto de perpetuar os seus feitos. Na *Divina comédia*, de Dante, o rio Letes, que se localiza no inferno, tinha o poder de limpar as almas, fazê-las esquecer os pecados, tornando-as aptas a entrarem no paraíso. Como no batismo cristão, a água limpa, faz a introdução necessária para a nova vida, separa o antigo do novo.

No poema, Machado de Assis sugere que a personagem precisava correr um véu sobre o passado, mas ela conseguiria isso, talvez possamos afirmar, não comendo o lótus, lavando-se no rio Letes ou bebendo infusão de nepente. O modo de esquecer, por ela procurado, tinha como fulcro a oração. Orar era tornar-se menos sensível ao passado. Esse outro modo de tomar o nepente⁷⁰³ teria, segundo o otimismo do poeta, o condão de apagar as dolorosas lembranças: “Volve os olhos à luz, imita aquele exemplo;/ Corre sobre o passado impenetrável véu;/ Olha para o futuro e vem lançar-se ao céu”.⁷⁰⁴

O consolo viria da oração. Mas essa visão se aplicaria também ao próprio Machado? A sua pouca religiosidade, visível na edição das suas *Poesias completas*, não autoriza a ver no escritor esse apego ao divino. O centro de suas palavras é a personagem que, no templo, estava sendo observada por ele. Os poemas “Ite, missa est”, “Ruínas” e “Musa dos olhos verdes” nos ajudam a seguir compreendendo a força da unidade e da coesão na poética machadiana. Mas também lançam novas luzes sobre a religião e um dado biográfico: a necessidade de Machado, também dividido entre um passado de pobreza e um futuro de reconhecimento, que começava a abrir-se para ele, ter que tomar uma decisão.

Iniciemos pelo tema religioso. No primeiro poema, “Ite, missa est”, que é mais precisamente um prolongamento do anterior, percebe-se certa inquietação do poeta com

⁷⁰² ASSIS, 2008, v. 3, p. 1349.

⁷⁰³ PIGEAUD. *Melancolia*, 2008, p. 77-78.

⁷⁰⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 434.

relação à oração. Ela pode ajudar a esquecer o passado, mas o excesso parece fatigar a alma do eu lírico. A repetição de “Ite, missa est” (já está terminada), de certo modo, mostra a impaciência do poeta ante a pessoa que ora:

Pobre servo do altar de um Deus esquivo,
É tarde, beija a cruz;
Na lâmpada em que ardia o fogo ativo,
Vê, já se extingue a luz.
Cubra-te agora o rosto macilento.
Ite, missa est.⁷⁰⁵

Findar a oração e esquecer o passado é o que o poeta pede, desanimado, talvez, diante de oração tão longa a um Deus indiferente. A solução religiosa, que ele dava a sua interlocutora, em dois momentos de “Sombras” e “Ite, missa est”, não servia para o próprio poeta. Outro ponto a se considerar é que Machado de Assis também ruminava o passado e se esforçava para esquecê-lo. É o que vemos em “Ruínas” e “Musa dos olhos verdes”.

A respeito desses dois poemas, é muito acertada, a nosso ver, a afirmação do professor Wilton Cardoso, de que o poeta também se esforçava para esquecer o passado e dar o grande salto da sua carreira. Maria Inês, a madrasta de Machado, segundo Wilton Cardoso, era o “obstáculo” a ser “removido”, para que o poeta “prosseguisse a sua marcha heroica.”⁷⁰⁶ Marcha do tempo feita de chegadas e partidas, lembrar e esquecer: levando adiante a interpretação biográfica de Wilton Cardoso, Carolina chegava à vida de Machado, mas teria que esquecer o passado de dores; Machado recebia Carolina, mas teria, na sua marcha rumo ao sucesso, que esquecer outra mulher,

a pobre mulata, de alma grande e pura, confundida entre os fantasmas de um passado penoso, que cumpria sepultar de vez para que mais seguro se sentisse o romancista no ambiente a que o seu gênio o conduzira, acompanha-o como o espectro paterno de Hamlet e daí por diante dirige os passos de sua obra.⁷⁰⁷

No poema “Ruínas”, o passado aparece, mesmo, como uma página que deve ser esquecida, ideia que é sugerida no próprio provérbio espanhol que serve de epígrafe ao poema: “No hay pájaros em los nidos de antaño”. O consolo, que o poeta quer para si, não está nesse passadismo, tampouco na fé cristã seguida por tantos. A supressão dos poemas religiosos da segunda edição de *Crisálidas* já apontava nesse sentido: “Caridade”, “Dilúvio”, “Mont’alverne” sumiram, só ficando no lugar deles um ressaibo contido de religião na epígrafe de “Sinhá”. O consolo para o poeta vem na clave da poesia. É o que vemos no citado

⁷⁰⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 435.

⁷⁰⁶ CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, 1958, p. 61.

⁷⁰⁷ CARDOSO. *Tempo e memória em Machado de Assis*, 1958, p. 55.

“Musa dos olhos verdes”. Como em *Crisálidas*, o consolo estaria na arte. Escrever era libertar-se, era fazer-se ouvir pela musa que transformaria todas as dores do mundo em alegrias:

Musa dos olhos verdes, musa alada,
Ó divina esperança,
Consolo do ancião no extremo alento,
E sonho da criança;⁷⁰⁸

É esta musa, do “Musa consolatrix”, “Última folha” e “Prelúdio”, que dissipará as sombras da alma do poeta:

Dentro de mim, a noite escura e fria
Melancólica chora;
Rompe estas sombras que o meu ser povoam;
Musa, sê tua a aurora!⁷⁰⁹

A religiosidade volta à tona no poema “Lágrima de cera”, mantendo a coesão com o “Ite, missa est” por reforçar de algum modo a sua crença em formalidades religiosas. Ele não sabe o que a mulher, que entra no templo, rezou, e parece importar-se quase nada com isso. Tem certeza que a mulher não chorara, porque as únicas lágrimas foram as de cera, da vela que ardia. A fé bastava. E é isso que Machado assinala, colocando-se acima da muleta religiosa: “Ela porém não vertia / Uma lágrima sequer. / Tinha fé, — a chama a arder, / — Chorar é que não podia.”⁷¹⁰

Mas é nos dois poemas, que antecedem esses versos, que notamos mais claramente a convicção do poeta, de que a solução não estava nem na religião nem na valorização do passado. Os poemas “Noivado” e “Elvira”, embora continuem a chamar a atenção para a brevidade do tempo, apresentam solução centrada no *carpe diem* defendido pelos nossos árcades, muitos deles, como vimos, admirados por Machado. Viver o tempo presente é um ponto central na feitura desses poemas. No primeiro, há um convite para que a amada aproveite as horas.

Vês, querida, o horizonte ardendo em chamas?
Além desses outeiros
Vai descambando o sol, e à terra envia
Os raios derradeiros;
A tarde, como noiva que enrubesce,
Traz no rosto um véu mole e transparente;
No fundo azul a estrela do poente

⁷⁰⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 436.

⁷⁰⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 437.

⁷¹⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 440.

Já tímida aparece.⁷¹¹

Os elementos da natureza marcam a rapidez do dia que caminha para a noite. Se tudo é breve, é preciso não perder tempo com o passado, ocultando-se na solidão. O romantismo do poema é contido, e nada tem dos excessos dos nossos poetas da época. Também não é a repetição exata do *carpe diem* dos árcades. Quantos réis a mais outro poeta não pagaria ao editor ao escrever um poema que tivesse de convidar a amada a viver o tempo presente? Quantas quadras a mais abriria um Álvares de Azevedo, neste caso? Machado de Assis, parcimonioso, encerra o seu poema com a promessa de profundo amor do eu-lírico:

Pelas ondas do tempo arrebatados,
Até à morte iremos,
Soltos ao longo do baixel da vida
Os esquecidos remos.
Firmes, entre o fragor da tempestade,
Gozaremos o bem que amor encerra,
Passaremos assim do sol da terra
Ao sol da eternidade.⁷¹²

Ouvir, calar, falar são verbos que perpassam vários poemas desse livro. No vários diálogos, há sempre uma preocupação do poeta com uma ideia central: romper com o passado e seguir adiante. No poema “A Elvira” essa tensão outra vez se verifica. Aqui, novamente se trava um diálogo entre os namorados. No entanto, diferentemente do que se dá em “Sombras” e “Ite, missa est”, é a mulher quem pergunta ao poeta sobre o que o aflige e entristece. Apesar do abrigo que a mulher lhe oferece, ele é triste. Daí ela interrogá-lo, pedindo, como ele lhe faz no poema “Sombras”, que lhe confie as suas dores:

Empalideço, tremo;
E no seio da glória em que me exalto,
Lágrimas verto que a minha alma assombram!
Tu, carinhosa e trêmula,
Nos teus braços me cinges, — e assustada,
Interrogando em vão, comigo choras!
"Que dor secreta o coração te oprime?"
Dizes tu. "Vem, confia os teus pesares...
Fala! eu abrandarei as penas tuas!
Fala! eu consolarei tua alma aflita!"⁷¹³

Que dor secreta, não revelada, uniria o casal? A ventura seria tal a ponto de fazê-los esquecer o mal que os corroía? O casal gozava alguma ventura, mas esta era sempre vigiada pelas

⁷¹¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 434.

⁷¹² ASSIS, 2008, v. 3, p. 439.

⁷¹³ ASSIS, 2008, v. 3 p. 439.

sombras de um passado. O poeta mostra-se grato: sabe que o amor que recebe é grande, mas adverte que as vozes amargas do passado vêm lembrá-lo de que a ventura tem pouca dura:

Vida do meu viver, não me interrogues!
 Quando enlaçado nos teus níveos braços
 A confissão de amor te ouço, e levanto
 Lânguidos olhos para ver teu rosto,
 Mais ditoso mortal o céu não cobre!
 Se eu tremo, é porque nessas esquecidas
 Afortunadas horas,
 Não sei que voz do enleio me desperta,
 E me persegue e lembra
 Que a ventura coo tempo se esvaece,
 E o nosso amor é facho que se extingue!
 De um lance, espavorida,
 Minha alma voa às sombras do futuro,
 E eu penso então: "Ventura que se acaba
 Um sonho vale apenas".⁷¹⁴

Duas forças contrárias agem dentro do poeta: o bem, que ele vive, e o passado de dor, que o apavora. Melhor pensar nos opostos que não se excluem, mas se completam. Essa ideia, aliás, constitui o cerne dos cinco poemas seguintes, em que Machado de Assis novamente nos mostra a sua maestria em buscar a unidade dos poemas, estabelecendo aproximação entre eles.

Nos poemas “O verme”, “Um viex pays” e “Luz entre sombras”, adensa-se o olhar dialético de Machado sobre a relação do homem com o bem e o mal, a ventura e a desventura, iniciada por ele, como vimos, nos poemas “Noivado” e “A Elvira”. Esse adensamento, no entanto, não é atingido diretamente nesses poemas; ele é introduzido por dois outros, “Livros e flores” e “Pássaros”, que funcionam como acordes de preparação.

Em “Livros e flores”, a singeleza do poeta o leva a comparar os lábios da mulher a flores e os seus olhos a livros. As metáforas empregadas no curto poema, as rimas, a métrica, tudo reforça a leveza da curta peça que tem seu centro de gravidade em três palavras: lábios, flor e livro. No poema “Pássaros”, reaparece o poeta angustiado com os seus pensamentos “sombrios”, atormentado pelo passado. Mas, em vez do consolo na religião e na arte, é na natureza, iconizada em “Céu”, que o poeta imagina ter alento para as suas dores. Nessa “instância”, os sonhos de amor do poeta estão protegidos e, também aí podem ser revelados os seus pensamentos sombrios, que, como pássaros, voam e se libertam:

Voam também com essas avezinhas
 Meus sombrios, meus tristes pensamentos,

⁷¹⁴ ASSIS, 2008, v. 3, p. 439.

Zombam da fúria dos contrários ventos,
Fogem da terra, acercam-se do céu.⁷¹⁵

Flor, aves, céu, natureza avultam nos dois poemas. Mas essa singeleza, essa poesia um tanto ingênua e sentimental, é apenas uma falsa pista para o leitor desavisado, que Machado vai chamar à realidade logo adiante nos três citados poemas: “Um verme”, “Um viex pays” e “Luz entre sombras”. A posição desses poemas, na última edição de *Falenas*, tem papel fulcral no livro: eles sintetizam toda a tensão, todo o pessimismo de Machado, que antes vinha se desenhando em oposições como bem/mal, ventura/desventura, passado/presente, nacional/estrangeiro.

Em “Um verme”, Machado une o bem e o mal num poema magistral, no qual recusa a unilateralidade. Duas palavras centrais usadas para o seu pensamento dialético são “flor” e “verme” que, apesar de opostas, não se excluem, antes, se complementam formando um todo. Olhar a flor, coisa em si, na sua forma aparente, romântica, podemos dizer, é ver apenas a superfície das coisas, o que Machado recusava. Concentrar-se apenas no verme, acrescentamos, é matar o entorno, no caso a flor, que lhe dá vida. A beleza da flor é transitória, porque traz no seu interior um verme, “asqueroso e feio”, que a destrói para manter-se vivo. O escritor funde ambos e, com isso, conduz o leitor a um novo olhar.

A realidade é marcada por um constante encontro dos contrários e não se resolve na simples forma lado A, lado B. Vimos em capítulos anteriores que Machado elogiava em *Inspirações do claustro*, de Junqueira Freire, justamente a facilidade do poeta em conciliar os opostos. No ensaio “O ideal do crítico” (1865) e, mais tarde, nos “Instinto de nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879), ele já chamava a atenção para a mistura do próprio e do outro na feitura de uma obra, rompendo com o nacionalismo xenófobo ou com nossa mania estrangeira.

“Um viex pays” é outra volta do poeta ao problema da formação da identidade nacional e se liga ao “Manhã de inverno”, de *Crisálidas*. Neste poema, como vimos, o crítico adverte ironicamente que não vê o país na paisagem pintada pelo poeta, ante a qual o leitor se sente um estranho. Tal choque vem do fato de o literato imitar tão cegamente a Europa a ponto de trazer as suas cores cruas para o Brasil. O brasileiro, na ânsia de ser outro, terminava por sacrificar a sua identidade, o que leva Machado a ironizá-lo, chamando-o para as cores do

⁷¹⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 441.

Brasil, que tem outro inverno, tudo ali “preparado co’os sábios olhos / A suprema ciência do empresário.”⁷¹⁶

No “*On viex pays*”, a discussão da identidade nacional se faz ironicamente e, novamente, com a conciliação dos contrários. Em vez de repetir a exaltação, algo pueril de Gonçalves Dias que, na sua “*Canção do exílio*”, exalta o país a partir dos substantivos aves, bosques, flores, sabiá, Machado antecipa-se a modernistas como Oswald e Murilo Mendes e nos dá uma terra de contrastes, deixando claro que está justamente nisto o ponto alto a ser explorado. Escrito em francês, o poema de Machado de Assis retoma a língua francesa, mas não é para adorá-la ou para repetir os romances que nela são escritos, mas sim para tecer com as palavras os problemas do nosso país. Talvez possamos dizer, forçando uma leitura, que a França não deixa de ser o país que é por causa de seus problemas, e nem conseguirá superá-los com a simples mudança da língua. Deixar de amá-lo, só por isso, é criar apenas mais um impasse. No caso do Brasil, silenciar os problemas na ânsia de criar uma identidade nacional, era, para Machado, ocultar aos brasileiros o seu país.

Amar o Brasil, independentemente dos impasses aqui vividos, eis o que Machado procura fazer de um modo diferente daqueles que, estribando-se no nacionalismo ufanista, insistiam em repetir, sem proveito poético, o canto de Gonçalves Dias. Buscando outra senda, o nosso poeta-crítico, sem carregar nas tintas, enumera as nossas dissonâncias; sol, luz, sombra, amor, blasfêmia, riso, dor, a flor, o verme, tudo é tão paradoxal e intenso neste país, mas é justamente isso que desperta o amor do poeta que, na estranha língua do velho mundo, dirá: “*On va dans ce pays de misère et d’ivresse, / Mais on le voit peine, on em sort, on a peur; / Je l’habite pourtant, j’y passe ma jeunesse./ Hélas! Ce pays, c’est mon coeur.*”⁷¹⁷

Posto depois de dois poemas de feição acentuadamente dialéticos, “*Luz entre sombras*”, em que pese valorizar a conciliação dos contrários, apresenta tom mais brando e conciso. O poeta abisma-se em si e ruma seu passado de dores e nelas mesmo encontra alívio. O seu sofrimento intensifica-se no contato com a noite e a natureza, mas é desse quadro adverso que ele retira ânimo. “*Dor que se transforma em glória,/Morte que se rompe em vida*”, eis versos de mais um poema que revela a visão dialética de Machado sobre a realidade. Se o seu critério fosse apenas colecionar poemas, vários de corte antitético poderiam figurar no livro, como é o caso de “*Menina e moça*”, dedicado a Ernesto Cibrão

⁷¹⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 431.

⁷¹⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 442.

que, em “Flores e frutos”⁷¹⁸, discute as antíteses de Machado. Do mesmo modo, se Machado quisesse apenas colecionar os poemas, por certo não deixaria fora do livro os belos “A morte de Ofélia”, “Estâncias a Ema” e “Os deuses da Grécia”. Esses poemas, no nosso entendimento, não apresentam desvios de forma que os desabonem. Teriam sido cortados por repetirem temas, que alongaram demais o livro? Muito provável que, tendo de escolher entre uns e outros textos, o crítico-poeta optou cortar os que, embora bem elaborados, não se ajustavam à coesão, à concisão, à organicidade geral do livro por ele pretendida. Falando assim, nos lembramos logo das singelas, e tantas, quadras de “Estâncias a Ema” e das doces páginas de “A morte de Ofélia”. Os versos não são ruins e estão no nível ou acima dos escritos por vários e velhos poetas do nosso Romantismo. Mas não seria justamente isso que o levou a cortá-los da edição de *Poesias completas*? Sem querer levar muito longe a “arte divinatória”, preferimos seguir crendo que, na organização dos poemas nos livros Machado considerou, sobretudo, o tema de cada peça que fizesse sentido em si e no conjunto dos livros, para se evitar o fragmentário. No caso de *Falenas*, há sempre algum elemento do poema remetendo-o a outro, esteja ele imediatamente próximo, ou mais distante, evitando repetições desnecessárias e dando mais dinamismo ao texto. Os poemas “Lira chinesa”, “Uma ode de Anacreonte” e “Pálida Elvira”, que ocupam as mesmas posições nas duas edições de *Falenas* (1870), trazem de novo essa versatilidade do nosso poeta-crítico que, no seu desejo de renovação da literatura, não hesita, em alguns casos, em traduzir poemas.

“Lira chinesa” é um caso de tradução digno de nota, porque indiretamente chama a atenção de nossos autores para as novas perspectivas abertas pelas outras literaturas. No “O ideal do crítico” (1865), para só ficarmos com um exemplo, Machado fala da necessidade de as letras nacionais se renovarem valendo-se de tudo que fosse escrito sob a rubrica do belo. Ao traduzir a “Lira”, Machado dá mais uma prova de que não se prende aos limites de escolas literárias. Mas, para além disso, dá visibilidade a um novo olhar sobre o problema arte/imitação, tema central de vários de seus textos de crítica literária. Na seção subintitulada “Um poeta a rir”, Machado ri-se, com Há Tiê, de um absurdo observado na natureza: a sua conclusão de que ela, ao copiar as criações dos homens, escraviza-se, do mesmo modo que estes escravizam-se ao copiarem-na. Em vez das obras humanas parecerem com as naturais, são estas que se parecem com aquelas, como vemos nos seguintes versos: “As pontiagudas rochas entre flores, /Do pagode o grave aspecto ostentam... /Faz-me rir ver-te assim, ó

⁷¹⁸ A origem deste poema é explicada por Machado nas suas notas à primeira edição das *Falenas*. Cf. ASSIS, 2008, v. 3, p. 671-672.

natureza, / Cópia servil dos homens.”⁷¹⁹ O poeta desloca o olhar, busca outra perspectiva. É o que se vê na seção seguinte – “A uma mulher”. Aí, a exemplo dos “Versos a Corina”, a mulher de novo não se rende à cantilena do poeta. Mas, em vez de ficar silenciosa, interage com ele, mostrando a tolice de seus argumentos: as cantigas, moduladas na flauta de ébano, as pérolas e os versos. Em resumo, talvez possamos dizer que ela reduz a nada os apelos do trovador do poeta e do joalheiro. Pois não dá ouvido às canções que “modula ao som da “flauta de ébano” e aos versos que ele compôs, para celebrar o “nome” e as “graças”⁷²⁰ da mulher.

No “Pálida Elvira”, o riso atinge uma nota diferente do poema anterior e do “Uma ode a Anacreonte”. Machado mostra um outro modo de desenvolver sua crítica, que consiste em não se dirigir especificamente a um autor. Um narrador em conversa irônica com o leitor, recurso que será usado também em vários de seus romances, vai descortinando a artificialidade do discurso do poetastro, que seduz e depois abandona a tola Elvira. No poema “Uma ode a Anacreonte”, a capa clássica é apenas um discurso que encobre as discussões tolas e rasas das personagens. O leitor deve tirar suas conclusões, mas não há um narrador orientando-o. Talvez possamos dizer que a ideia é deixar que o texto se revele por si mesmo. Já no “Pálida Elvira”, Machado se intromete no poema várias vezes, para virar do avesso o discurso do poetastro, revelando a sua artificialidade: “Sem lança não conheço dom Quixote,/ Sem espada é apócrifo um Rodrigo;/ Herói que às regras clássicas escapa, /Pode não ser herói, mas traz a capa.”⁷²¹

6.3. A coesão das *Americanas*

Se da primeira edição de *Crisálidas* para *Falenas* temos um poeta que amadurece, em *Americanas* e *Ocidentais* podemos dizer que ele atinge o mais alto grau de refinamento, mercê do apuro técnico e da consciência artística que adquire ao longo dos anos.

Os seus poemas, mais do que os de *Falenas*, parecem ter sido pensados para não serem mexidos. A primeira edição de *Americanas* (1875) entrou praticamente inteira na de 1901, só ficando fora o poema “Cantiga do rosto branco”, e a mesma distribuição dos poemas é mantida no último livro, como se a última vontade do autor já estivesse assinalada na primeira edição. *Ocidentais*, embora aproveite seis poemas dos *Cantos ocidentais*, publicados

⁷¹⁹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 443.

⁷²⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 443.

⁷²¹ ASSIS, 2008, v. 3, p. 477.

na Revista Brasileira, não lhes introduz mudanças estruturais, limitando-se a mudá-los de ordem no livro.

Essa pena certa, que se move mais refinada nesses livros, não pode ser vista como obra do acaso. É o consórcio do trabalho, da persistência e da observação das obras dos outros, tudo desembocando num estilo próprio, feito daquela ruminância constante de autores nacionais e estrangeiros, assinalada por Antonio Candido, em que o escritor aproveita as boas, recriando-as e projetando para o futuro.

Americanas, desse modo, como dissemos em capítulos anteriores, é a retomada das tradições de Basílio da Gama, Tomás Antônio Gonzaga, José de Alencar, Gonçalves Dias e tantos outros, dando origem a uma obra que se impõe pela necessidade de “consorciar na literatura o que a história divorciou”. É o que ele, no “Instinto de nacionalidade”, defende como pilar para a nossa formação literária, voltando a fazê-lo na “Advertência” à primeira edição de *Americanas*:

A generosidade, a constância, o valor, a piedade hão de ser sempre elementos de arte, ou brilhem nas margens do Scamandro ou nas do Tocantins. O exterior muda; o capacete de Ajax é mais clássico e polido que o canitar de Itajuba; a sandália de Calipso é um primor de arte que não achamos na planta nua de Lindoia. Esta é, porém, a parte inferior da poesia, a parte acessória. O essencial é a alma do homem.⁷²²

Sílvia Romero, estribando-se nos alemães, pedia renovação da literatura e mandava às favas o índio, argumentando que o negro e sua mestiçagem é que deveriam estar no centro da nova literatura brasileira. No seu discurso sobre raças, o índio deveria ficar à parte, como à parte deveria ficar também a crítica fundada na literariedade. *Americanas* foi uma resposta a essa postura de Romero e, ao mesmo tempo, um acerto de contas de Machado com o indianismo, que ele combateu no ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura”. No “Instinto de nacionalidade”, afirmava que todos os temas eram bem-vindos, se o artista conseguisse guindá-los à condição de arte. É um dos critérios, tirado do citado ensaio, que orienta o seu livro:

O título das *Americanas* explica a natureza dos objetos tratados neste livro, do qual excluí o que podia destoar daquela denominação comum. Não se deve entender que tudo o que aí vai seja relativo aos nossos aborígenes. [...] tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte.⁷²³

⁷²² ASSIS, 2008, v. 3, p. 675.

⁷²³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 675.

A saída é a Arte; não seria a nomenclatura a responsável pela formação de uma literatura, e sim o trabalho constante do escritor com a palavra. Em capítulos anteriores, mostramos esse conselho do escritor aos autores, que ele, crítico severo de si mesmo, procurava seguir.

Comparando *Crisálidas* e *Falenas* com as *Americanas*, Lorie Chieko Ishimatsu vê neste livro uma organização em torno de um tema central e sobretudo a valorização de poemas narrativos, talvez reflexo do interesse de Machado pela ficção.⁷²⁴ A afirmação se sustenta, mas, como estamos notando neste texto, o centro de gravidade dos livros é a unidade, que se revela na busca de uma coesão dos poemas. Essa ideia, aliás, está muito bem marcada nas *Americanas*. Há uma “ordem” orientando o livro. Os poemas notadamente narrativos abrem a coleção, completando-se depois com os menos extensos. A ideia de equilíbrio do livro, de encontro entre as partes, pode ser verificada entre várias peças: no “José Bonifácio”, Machado chama a atenção para os feitos do político para o país e conclui a peça assinalando que ele viverá na memória do povo brasileiro. O poema “Gonçalves Dias” retoma esse mesmo fio: o poeta estava morto, mas continuava vivo na bela obra, que levaria seu nome às gerações futuras. Outra sequência de poemas digna de nota, que está ligada à anterior, inicia-se com “Os semeadores” e fala dos que, a partir do século XVI, aqui trabalharam semeando nos “campos largos, / O doce fruto e a flor” e deveriam ser lembrados. Os poemas seguintes juntam o “bem e o mal” (grifo nosso) dessa terra. “A flor do embiroçu”, que só abre à noite, vem aliar-se às palmeiras de Gonçalves Dias e à “Flor do maracujá” de Fagundes Varela. O embiroçu, que ama a noite, “desabrocha à hora/ Em que o último olhar do sol se estende” e “Vive, embala-se, orvalha-se, recende, / E as folhas cerra quando rompe a aurora.” (ASSIS, 2008, p. 548). Da flor, Machado passa para o fruto. O poema “Lua nova” fala de Jaci, deusa lua, a mãe dos frutos, numa escrita em que, de novo, vai mostrando como a cultura indígena se faz presente no nosso meio. Os pedidos que lhe fazem são os mais variados: “Jaci, doce amada, / Dobra os galhos, carrega esses ramos / Do arvoredo com os filhos que damos / Aos valentes guerreiros, / Que eu vou a buscá-los na mata sombrio.”⁷²⁵ O outro pede renovação das energias para vencer os inimigos e o poema se encerra com os três versos que marcam a fecundidade de Jaci: “Rude embora, - terreno é propício: que onde o germen lançou benefício, / Brota, enfolha, verdeja, abre em flor”⁷²⁶. O poema seguinte, “Sabina”, aparentemente solto, empurra para frente a ideia de flor e semente. Um romance entre a mucama e o filho do patrão tem como resultado um filho (fruto) “diferente” dos

⁷²⁴ ISHIMATSU. *The poetry of Machado de Assis*, 1984, p. 101.

⁷²⁵ ASSIS, 2008, v. 3, p. 549.

⁷²⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 550.

outros, mas que está no cerne de nossa formação, que tem no bojo a mistura de índios, brancos e negros. “A flor da roça”, a “flor do mato”, mais viçosa que as “flores de estufa” das cidades, é só mais um argumento do conquistador Otávio, que se aproveita da jovem mucama para depois abandoná-la e casar-se com outra, “Uma flor desabrochada em seus quinze anos”:

Viu-os chegar Sabina, os olhos secos
 Atônita e pasmada. Breve o instante
 Da vista foi. Rápido fuge. A noite
 A seu trêmulo pé não tolhe a marcha;
 Onde a voz escutou o amado moço.
 Ali chegando: “Morrerá comigo
 O fruto de meu seio; [...]”⁷²⁷

O instinto materno não a deixa suicidar-se. A ingratidão do amado não se transforma em outro mal. E mãe e filho se salvam. O que avulta no poema é a nobreza da mulher, nobreza que está ligada a duas outras mulheres que dão nome aos poemas indianistas “Potira” e “Niâni”. A primeira prefere a morte a ser violada pelo cruel chefe tamoio; Niâni, da tribo guaicuru, para punir a deslealdade do amado, que a trocara por outra, dá a liberdade a um índio que mantinha cativo, com a condição de que ele se chamasse Panenioxe, o nome do ex-noivo.⁷²⁸

As *Americanas* estilham-se e mostram a formação do país: não é apenas a história de uma tribo ou de um branco; elas se tecem de várias cores. Os jesuítas, os políticos, os poetas, os mulatos, tudo emerge vivo desse livro, apresentado por Machado como feito de vários tons. A literatura brasileira se faria com o trabalho de várias gerações, afinal com o trabalho de um e de outro que seguiria se completando. É isso o que ele faz em *Americanas*: um livro em que, unindo os paradoxos, um capítulo vivo de nossa história foi escrito, com poemas que compõem um grande bloco, com partes que funcionam entre si, dando a impressão de que o poeta, e isso se verifica em todos os livros anteriores que estudamos, está compondo um romance.

6.4. Os cantos da morte

O quarto livro que integrou a edição das *Poesias Completas*, de Machado de Assis, foi o citado *Ocidentais*. Para muitos estudiosos, é considerado o melhor pelo fato de o poeta aí alcançar maior refinamento formal e filosófico. Em *Ocidentais*, argumenta Cláudio Murilo Leal, o escritor tem completo domínio dos “segredos do artesanato poético, a par de ter adquirido uma cosmovisão que o permite superar o episódico e construir uma poesia em que

⁷²⁷ ASSIS, 2008, v. 3, p. 555.

⁷²⁸ PRADO, F. Rodrigues. *História dos índios cavaleiros*. Apud ASSIS, 2008, p. 514.

são questionados os metafísicos problemas do Ser e do Mundo” (Leal, 2008, p.144). Ivan Teixeira vê nesses poemas uma “reflexão alegorizada”, já que partilham “da natureza da fábula e da parábola”.⁷²⁹

Não há dúvida de que o livro *Ocidentais* revela a maturidade do escritor, mas, tendo em vista que boa parte dele provém de poemas anteriormente publicados na imprensa, importa aqui um estudo mais atento, que leve em consideração o trabalho do crítico-poeta na preparação do novo livro que integraria as *Poesias completas*. O domínio dos “segredos do artesanato poético” deve ser pensado no trânsito dos poemas já publicados para o livro, lugar em que devem receber cuidado especial por integrarem um conjunto mais duradouro. No caso de *Ocidentais*, Galante de Sousa, já na década de 1950, deslocava o olhar para esse ponto ao notar que o livro *Ocidentais* (1901) foi criado com base em poemas divulgados em décadas anteriores. Para ele, dos 27 poemas do livro, apenas quatro – “Lindóia”, “Antônio José”, “José de Anchieta”, “Felício dos Santos”⁷³⁰ – não foram publicados entre 1869 e 1896.

Um breve olhar sobre o seu entendimento para a publicação das *Poesias completas* deixa claro que os seus poemas foram escritos com todos os cuidados de um autêntico artista da palavra, que não se entrega à pressa nem ao improviso. Embora incentivado por amigos e pressionado por seu editor parisiense, Garnier, não cede à ideia de publicar todas as suas poesias.

A ideia de Azeredo e a de Veríssimo era a de juntar senão tudo o que Machado escreveu, ao menos a maioria dos seus textos. Respondendo ao primeiro, em 7 de novembro de 1899, já acena para a publicação das poesias, tem certa a publicação de seus livros e de um novo, *Ocidentais*, mas fala em coleção, o que difere da ideia de totalidade levada a cabo nos nossos dias, por Cláudio Murilo Leal. O “avultado número de poesias [...] esparsas em jornais e revistas”, apontado por Azeredo, e que dariam “um livro dos mais belos de nossa lírica”⁷³¹, não animou Machado a publicar tudo. Em carta ao editor parisiense, em 30 de outubro de 1899, hesita quanto ao título a ser dado ao quarto volume, mas já está certo quanto aos critérios que seguirá para organizar todos eles:

Minha última coletânea (se eu não encontrar outro título) terá o de *Ocidentais*. Creio que essas quatro coletâneas poderão fazer um só grande volume, em que toda a minha bagagem poética será unificada, especificando as respectivas datas. Que pensa disso? Diga-o, para que eu possa coligir e corrigir a tempo.⁷³²

⁷²⁹ TEIXEIRA, 1987, p.181-182.

⁷³⁰ SOUZA, 1955, p. 102.

⁷³¹ AZEREDO. In: ASSIS, 1969, p.188.

⁷³² *Correspondência de Machado de Assis*, tomo 3, 2011, p. 421. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet.

O escritor, não obstante o exíguo tempo que teria para organizar os livros, fazia uma seleção dos poemas, que nasceria de um trabalho que consistia coligir e corrigir. Como estamos vendo até aqui, a tesoura do crítico falou alto. O resultado foi a reunião da bagagem poética de Machado, cuidadosamente reunida sob um título definitivo, que apontava para o termo de um percurso poético. É isso que Machado anuncia ao citado Azeredo, em 5 de novembro de 1900:

Já lhe disse que tenho um livro no prelo, e de versos. São todos os que estão por colecionar e mais os colecionados, desde os primeiros anos: *Poesias completas*. Devem ter chegado a Paris, mas ainda não recebi comunicação. Creio ou antes estou certo que não darei mais versos. Assim o título definitivo fica ajustado à coleção de todos.⁷³³

Entre os versos por colecionar e os colecionados, “desde os primeiros anos”, estavam os de *Cantos ocidentais*, que desembocariam, enfim, em *Ocidentais*. Publicado em 1880, na Revista Brasileira, *Cantos ocidentais* é composto de seis poemas muito coesos, cada um formando como que um canto e todos eles dialogando entre si. “Uma criatura”, “A mosca azul”, “O desfecho”, “Spinoza”, “*Suave mari magno*” e “No alto” são os poemas que nos convidam para mais um olhar sobre o nosso poeta-crítico.

O primeiro poema, o terceiro em *Ocidentais*, fala de uma “criatura” que “devora os membros e as entranhas/ Com a sofreguidão fome insaciável”. É a retomada do “verme” paradoxal dos poemas “O verme” e “Um viex pays”, que coloca em constante atrito os pares vida/morte, começo/recomeço, tristeza/alegria. A criatura não tem definição, tanto pode ser a vida quanto a morte, e a sua missão, que obedece ao “eterno estatuto”, é devorar os outros e a si mesmo, num trabalho de começo e recomeço.

Esse trabalho ambíguo e insaciável não está apenas na relação da criatura com a natureza. Pode ser visto também na relação homem/animal nos dois poemas seguintes, “A mosca azul” e “Desfecho”, respectivamente o 11º e o 1º em *Ocidentais*. No “A mosca azul”, o poeta não se contenta em contemplar os encantos do inseto brilhante e contador de história; quer ir além, encontrar explicação para tais mistérios e, por causa dessa ganância, o verme interior, dissecar o inseto, encontrando nele apenas o nada. Tratava-se somente de uma mosca, e tudo que em torno dela se construiu foi criação da mente humana, fábrica de tantas ilusões. O mistério da mosca, a sua poesia, toda ela se perde nessa sanha de tudo se explicar, no desejo do homem de querer sempre mais. É o preço a se pagar pela ousadia. Essa ideia, que constitui uma das linhas de força do livro, é levada adiante no poema “Desfecho”, que tem no centro a

⁷³³ ASSIS. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo 3, 2011, p. 515.

figura de Prometeu, símbolo máximo da rebeldia, da busca pela liberdade. Graças a ele, explica Gramsci,

[...] os homens aprenderam a construir suas moradas, a orientar suas vidas pelo ritmo dos céus; dele aprenderam a matemática, o alfabeto; a arte de domar os cavalos e navegar os oceanos; de seus ensinamentos deduziram a medicina, as artes da predição e a extração dos metais preciosos escondidos nas entranhas da terra.⁷³⁴

O Prometeu acorrentado, que tem o fígado devorado pela águia, retomado por Machado, é o desfecho, a punição pela ousadia. Ter ciência e libertar-se tem um preço. Na *Bíblia*, a serpente explica para Eva e Adão o segredo da sabedoria contido nos frutos da árvore proibida, despertando em ambos o desejo de obtê-lo. Deus pune a serpente, pesando sobre ela a maldição de ter que arrastar-se sempre; o homem, que vivia em paz no paraíso, terá que viver do suor do seu rosto, e a mulher padeceria das dores do parto. E como consequência de tudo, perderia a imortalidade. Era pó e a ele retornaria. O castigo de Prometeu, decretado por Zeus, era o de ele viver, por vários anos, acorrentado numa rocha enquanto uma águia, todos os dias, vinha devorar-lhe o fígado, que, por causa disso, nunca sararia, até que Hércules o liberta desse sofrimento, pondo outro para sofrer no seu lugar. Os homens foram punidos com todas as maldades que Pandora, sem saber, lança ao mundo ao abrir a sua caixa.

O mito de Prometeu é retomado por vários autores da antiguidade helênica e nos tempos modernos. Baseado nele, Platão escreve “Protágoras”; Ésquilo, “Prometeu”; e Hesíodo, “Teogonia” e “Os trabalhos e os dias”. Machado revisita o tema, mas mostrando o Titã pedindo clemência e alcançando na morte a solução para as suas dores. Em vez de ser substituído por Quíron, que morre em seu lugar, é o próprio herói que desce ao Hades. O título do poema “Desfecho” resume o que é a realidade: um mundo marcado por constantes desconcertos e tormentos, no qual o homem tem a ciência, mas segue escravo de si mesmo e dos outros. O fogo que humaniza, desumaniza, ilumina e faz descer às sombras.

"Spinoza", "*Suave mari magno*" e "No alto", respectivamente 13º, 10º e 27º em *Ocidentais*, rompem com a inquietação dos poemas anteriores. A visão do poeta parece ser a de que as coisas acontecem naturalmente, obedecendo a uma lógica que por mais manifesta, ninguém consegue explicar. Para não se enlouquecer diante dos desconcertos do mundo era preciso manter um distanciamento dos fatos. A solução não estava no cientificismo, com sua

⁷³⁴ GRAMSCI. *El materialismo y la filosofía del Benedetto Croce*, 1973, p. 77.

ânsia de tudo esclarecer, nem no conformismo religioso, que tentava explicar a vida estribando-se nos argumentos dos deuses ou no de um Deus.

Spinoza chama a atenção para a necessidade do homem, pela razão, romper com as verdades instituídas, tornando-se ele próprio agente que tome posição firmada na sua consciência, e não no que lhe ditam. Com isso terão convicção e não se entregarão ao medo, ao conformismo, à hesitação. Do mesmo modo que Prometeu foi além da autoridade de Zeus, aqui vemos Spinoza, num outro tempo, convidando o homem a uma revolta intelectual que nasceria do contato com a luz. A liberdade não pode nascer onde a religião é feita com a manipulação da verdade por um grupo. Isso cerceia a liberdade e causa instabilidade social:

[...] como se encontram freqüentemente perante tais dificuldades que não sabem que decisão hão de tomar, e como os incertos benefícios da fortuna que desenfreadamente cobiçam os fazem oscilar, a maioria das vezes, entre a esperança e o medo, estão sempre prontos a acreditar seja no que for.⁷³⁵

O poema “Spinoza” aponta para a quietude que deve orientar o homem na sua marcha na terra. O seu trabalho não deve ser interrompido por causa das agitações do mundo. “Soem cá fora agitações e lutas, / Sibile o bafo aspérrimo do inverno, / Tu trabalhas, tu pensas, e executas/ Sóbrio, tranquilo, desvelado e terno”⁷³⁶. O paralelo com o “A um poeta”, de Olavo Bilac, é flagrante. Para o parnasiano, o fazer poético é trabalho de claustro, de sossego, de dedicação intensa.

Mas, no caso de Machado, não há absolutismos. Avanço implica recuo; o discurso segue, por vezes, em ziguezague, embora nele corra subjacente uma lógica que une a aparente dispersão. Para Machado, o fazer filosófico e o poético, arriscando uma interpretação, devem acontecer em liberdade, ou seja, sem as amarras religiosas e políticas. O poeta deve alhear-se dos turbilhões, mas nem tanto a ponto de se esconder numa torre de marfim. É um meio termo, uma renúncia ao classicismo puro e ao realismo, tal como se configurou no Brasil. No poema seguinte, “Suave mari magno”, Machado, sob a capa do filósofo Lucrecio, mas não para cair na sua poesia didática, desloca-se para a rua, onde apresenta ao leitor a cena de um cão que morre lentamente ante os olhares dos passantes curiosos. Lucrecio, assim como Prometeu e Spinoza, é mais uma demonstração do esforço consciente no sentido de libertar o homem das amarras religiosas. Talvez possamos chamá-lo de um novo Prometeu, pois que ele tenta despertar o homem para a razão, colocando em questão o poder atribuído aos deuses.

⁷³⁵ SPINOZA. *Tratado teológico e político*, 1988, p. 111.

⁷³⁶ ASSIS, 2008, v. 3, p. 579.

Sua obra *De rerum natura*, “é principalmente um poema de física, mesmo quando trata de assuntos alheios à física”. Daí a sua conclusão: “Se tudo é matéria, tudo é regido por leis naturais sem que intervenham deuses, demônios ou espíritos, sem que tenha razão de ser qualquer das superstições em curso.”⁷³⁷

Pondo de parte o realismo puro da cena, vale para Machado uma tirada mais universal: a de que se pode suportar com paciência a dor dos outros. A frase do filósofo não é simples enfeite, como era comum nos citadores de plantão: ela é retomada e ampliada. Em vez de apenas descrever uma cena, como faziam alguns poetas da nova geração, Machado vai além, mostrando como nela a vida e suas contradições estão presentes. O absolutismo do descritivismo o incomodava e nisso se aproxima do pensamento de Lukács:

Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com fenômenos puros. Engels recorda que o puro feudalismo só existiu no efêmero reino de Jerusalém. No entanto é evidente que o feudalismo constitui uma realidade histórica e pode logicamente ser objeto de uma indagação. Ora, é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever.⁷³⁸

A morte de uma mosca é um fato corriqueiro, que daria muitos versos naturalistas sobre o aspecto nojento. No poema “Mosca azul”, Machado vai além desse olhar estreito. A criatura que ataca a flor e o fruto e que ataca a si mesma passa despercebida. Machado toma o passageiro, o fugaz, mas é para redimensioná-lo, humanizando-o. É para obrigar o leitor a uma releitura de si mesmo e dos outros. Machado chama-o, obrigando-o, também, a ir além da superfície das coisas, ou seja, do realismo preocupado em apenas fotografar; erro, segundo ele, de muitos dos poetas da nova geração, como vimos no capítulo anterior.⁷³⁹

O bem e o mal do paradoxal “A criatura” são retomados no último poema, “No alto”, que encerra os *Cantos ocidentais*. No último poema das *Crisálidas*, o poeta pede que a musa desça do alto da montanha e vá a seu encontro. A musa consoladora é um ponto de chegada, um abrigo; o autor não explora essa relação bem e mal. No último poema das *Ocidentais* o norte é outro. Por certo, tendo muito presente a lembrança do “Noite na caverna: Macário”, de Álvares de Azevedo, encerra o livro com um poema marcadamente dialético, em que o bem e o mal são pares contraditórios mas combinados. Ariel, que representa o bem, não exclui outra

⁷³⁷ SILVA, Agostinho da. Prefácio. In: *O epicurismo e Da Natureza*, s.d., p. 23.

⁷³⁸ LUKÁCS. *Ensaio sobre literatura*, 1965, p. 50.

⁷³⁹ ASSIS. A nova geração. In: ASSIS, v. 3, 2008.

presença, identificada no poema como má. “Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta. / Para descer a encosta / O outro estendeu-lhe a mão.”⁷⁴⁰

Todos os poemas organizam-se nesse sentido, constituindo a tônica tanto do livro *Cantos ocidentais* quanto do seguinte, *Ocidentais*. Trata-se, como assinalamos atrás, de trabalhos que rompem com os clichês das escolas romântica ou realista/naturalista e principalmente com a ideia dominante, calcada na divisão do mundo a partir de oposições simplistas como certo e errado, bem e mal, passado e presente, entre outras.

Cantos ocidentais não apenas é um livro de corte dialético. Ele também reflete aquela consciência crítica de seu autor, profundo conhecedor da importância da justa medida na produção de uma obra. A primeira edição das *Crisálidas* traz excessos que dificultam o poeta na reelaboração do livro para nova publicação. Nos *Cantos*, não há nenhum excesso nos poemas magistralmente lapidados por Machado. Eles unem temas como amor, vida, morte, ressurreição numa forma bem apurada, que nascem naturalmente. Machado de Assis não teve dúvida de que estava diante de um conjunto de poemas bem construídos, que poderia ser aproveitado na feitura das *Ocidentais*. Mas de que modificações o poeta lança mão ao aproveitar os poemas dos *Cantos ocidentais*? Que efeitos alcança?

Iniciemos nossa leitura pelo título do novo livro. A extensão do anterior e o seu significado – “cantos” – podem tê-lo levado a preferir apenas *Ocidentais*. Emil Staiger explica que “A brevidade é a característica essencial do lírico. Toda canção é breve”.⁷⁴¹ Essa ideia, ajustável aos *Cantos*, destoava se aplicada a *Ocidentais*, livro que vem encorpado com novos poemas. Dos anteriores, Machado mantém os que trazem como coluna mestra a ideia de morte.

A configuração da nova obra estava posta nos *Cantos*, mas era preciso repensá-la na conjuntura do livro, ver quais poemas deveriam ser movidos para se atingir o objetivo que se buscava. A reordenação de vários deles merece atenção maior.

Com a reordenação, os poemas, mesmo apresentando ideias contrárias, formam um todo orgânico muito bem urdido. A coesão e a coerência são buscadas numa estrutura dialética em que os contrários, como dissemos acima, se harmonizam, concorrendo para a ideia final. Os exemplos no novo livro são tantos, por isso vamos nos ater apenas a alguns.

Em *Ocidentais*, o poema “O desfecho”, que trata da morte de Prometeu, passa a abrir o livro, o que, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, coloca a morte como ponto de

⁷⁴⁰ ASSIS, 2008, v. 3, p. 602.

⁷⁴¹ STAIGER, *apud* MOISÉS, 2004, p. 63.

partida. A ideia da repetição, da circularidade, é prolongada pelo acréscimo de dois novos poemas: “Círculo vicioso” e “A Arthur de Oliveira, enfermo”, entre os quais figura o “Uma criatura”. Para uni-los Machado se vale não apenas da ideia de repetição, presente em todos eles, assegurada por palavras como “roer”, “devorar” e “criatura”. Mas é sobretudo numa relação pergunta e resposta que está firmado o livro. Atento a essa oposição, em cujo centro está a insatisfação do homem na terra, Machado parece construir todo o seu livro. Vejamos alguns exemplos. No poema “O desfecho”, Prometeu pede clemência e tem como resposta a morte, que o liberta dos sofrimentos; vida e morte se completam; nos dois poemas seguintes, Machado desloca o olhar para a natureza e indiretamente chama a atenção para a inquietação do homem na terra, que o consome numa busca sem fim. No “Círculo vicioso”, o poeta acena ao leitor que os desejos insaciáveis das personagens repetem, no fim das contas, a mesma ação da águia devorando o fígado do Prometeu, que só tem fim com a morte. No “A criatura” um ser estranho da natureza é apresentado na sua completa voracidade ambígua e insaciável: ele rói a flor, o fruto, e, quando não o faz, rói a si mesmo. No poema seguinte “A Arthur de Oliveira, o enfermo”, o humano volta a ser tratado diretamente. O poeta, que escreve valorizando os contrários, está muito doente e sofre. Machado une esta cena à de Prometeu, do poema inicial: do mesmo modo que ele, o poeta espera uma resposta de Deus. “Preso na dor, o riso antigo / Potente e largo” de Arthur transformara-se num riso amargo, de alguém que, frisemos, como o Prometeu da lenda, também espera a morte, que, também aqui, para Machado (2008, p. 568), é vida: “Como o riso de um Deus enfermo / Que se aborrece da divindade, e apetece / Também um termo.”

As formas verbais “sei” e “sabes” vão unindo os poemas e conduzindo-os para frente. O poeta observa atento, não como um fotógrafo, mas como alguém, repitamos, que vai além da superfície das coisas. No poema seguinte, desconfia da natureza que lhe descrevem e mergulha dentro si para lá tirar outra natureza contraditória. A voz que vem de fora (“Ouço”) descrevendo o exterior não é a mesma interna: “Dentro em mim, vejo à luz de outro sol, outro abismo, / Em que o mundo mais vasto, armado de outro orgulho, / Rola a vida imortal e o eterno cataclismo”.

Nas suas infinitas camadas a realidade se mostra como um mundo misterioso, fechado às especulações do homem. É o que se dá com a morte, que alcança o rico, o pobre, o poeta e as criaturas mais insignificantes e amarra coerentemente um novo conjunto de poemas, que se inicia com a tradução de “O corvo”, de Poe, e se estende até aos dois citados, de *Cantos ocidentais*: “Suave mari magno” e “A mosca azul”.

Fiquemos com apenas alguns casos. No “To be or not to be”, Machado repete com Shakespeare a sua dúvida sobre o “eterno país misterioso, / Donde um viajor sequer há retornado”.⁷⁴² No “Perguntas sem resposta”, é a morte quem inquieta o poeta e a “pálida Maria”, cujo namorado morrera ao cair do cavalo: “Sobem o corpo, vestem-lhe a mortalha, / E a mesma noiva, semimorta e fria, / Sobre ele as folhas do noivado espalha. Pobre Maria”⁷⁴³.

Depois do poema “Lindóia”, que nos fala dos poetas que permanecem entre os vivos com suas obras, Machado traz, em nova ordem e com grande reflexo no sentido do livro, os poemas “Suave mari magno”, “Mosca azul” e “Spinoza”. Só para retomar, lembremos que nos *Cantos* Machado parte das inquietações do homem para a necessidade de ele se encontrar consigo, evitando as loucuras do mundo; adiante, se volta para a rua, onde se dá a cena da morte do cão, o que quebra a linearidade esboçada no poema anterior. A ordem dos poemas, em *Cantos*, que deixa isso evidente, pode ser vista em “Uma criatura”, “A mosca azul”, “O desfecho”, “Spinoza”, “Suave mari magno”.

Na nova configuração, o poema “Spinoza” funciona como o ponto de chegada de uma trajetória de angústias e de dúvidas do homem, que só conseguirá produzir obras se souber manter a serenidade diante das loucuras do mundo. O poema em questão também é um ponto de partida para vários que vêm adiante e que trazem nos títulos os nomes de grandes homens da literatura e da história: “Gonçalves Crespo”, “Alencar”, “Camões”, “José de Anchieta”, “Dante” etc., o que amplia o leque da literatura brasileira, colocando-a em contato com várias outras. Para além disso, persiste o pessimismo quanto à realidade: ela é grande e amarga. Contemplá-la de perto pode ser perigoso. Manter-se à distância, mas de modo a não isolar-se dos problemas de seu tempo, é o pensamento de Machado. O artista não pode perder a capacidade de se espantar, mas não pode, também, por outro lado, chegar ao extremo de deixar esse espanto sufocar a sua obra, tornando-a página confessional ou simples denúncia.

Nessa sua leitura, em que a arte é o centro, não há realidade feita com o sim ou com o não, mas, como estamos vendo, de uma interminável luta dos contrários. O que é a realidade senão o entrecruzamento constante dos contrários? No poema “A criatura” isso está evidente no ser que destrói a flor, o fruto e a si mesmo, seguindo uma ordenação divina. No poema “No alto”, que encerra o livro, Machado volta a nos falar da dificuldade de se pensar o bem e o mal, a morte e a vida como partes separadas.

⁷⁴² ASSIS, 2008, v. 3, p. 575.

⁷⁴³ ASSIS, 2008, v. 3, p. 574.

Machado de Assis se debruça sobre as próprias produções, cortando, sem piedade, tudo o que é excesso, até que a obra fale por si. O passeio pelos livros que as compõem nos mostra o poeta roedor das próprias edições a que nos referimos no começo deste capítulo. Esse trabalho de cortar, que se traduz numa poética da concisão, coloca Machado no centro de uma tradição de poetas que cultivavam a “poética do pouco”, explicada por Ivan Junqueira:

A rigor, o exemplário vem desde Leopardi, cujos Canti somam apenas 40 poemas. O conjunto de *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, totaliza somente 167 poemas, e nele está tudo o que o autor escreveu em verso, se aqui desprezarmos sua irrelevante Juvenília. E é pequena também a obra poética de Valéry, o mais ilustre dos discípulos de Mallarmé. [...] E, se os cito aqui, é porque todos encarnam essa poética do pouco, que teria a coroá-los aquele juízo do poeta expressionista Gottfried Ben, segundo quem o que permanece para sempre de cada grande poeta não chega a oito ou dez poemas dignos desse nome.⁷⁴⁴

Machado vai mais longe, como mostramos. Fazendo uso de um constante *inutilia trumcat*, o poeta não só elimina poemas, como os reorganiza, guiado pela coesão e pelo diálogo constante com as literaturas estrangeiras. Todos os seus livros de poesia respondem ao que ele combateu nos seus textos de crítica: o derramado das expressões, a ânsia e a pressa de tudo publicar, a falta de correção e de invenção, o descuido com a forma, a mania de documentário e o descritivismo dos românticos e dos naturalistas. As formas, por uma necessidade histórico-social, se renovam, e o artista deve trazer para as suas obras essa revolução; no entanto, não pode fazê-lo movido pelo simples didatismo. Trazer para a fatura da obra a natureza, o índio ou a pura realidade, não era novidade, porque isso, por si só, não era arte. Era preciso ir além, o que Antonio Candido, numa retomada do pensamento de José Veríssimo, chama de emoção estética⁷⁴⁵, pois só ela é capaz de assegurar um lugar duradouro para a obra. Apenas com a “invenção”, expressão do Machado, os poetas conseguiriam dar o grande salto produzindo obras duradouras.

As *Poesias completas* marcam a última vontade de Machado e foram limpas para as mãos dos leitores. No entanto, a grandeza da obra leva os estudiosos a saírem à cata de novos poemas, formulando novas edições. É o mesmo que se verifica na crítica literária. As pesquisas sobre a obra de Machado só ganham com esses trabalhos. Neste nosso breve percurso pela poesia procuramos mostrar a ação do poeta-crítico, o roedor das próprias edições, incansável no seu trabalho de buscar a forma mais próxima da perfeição.

⁷⁴⁴JUNQUEIRA. Discurso de posse ao acadêmico Antônio Carlos Secchin. http://www.blocosonline.com.br/abl/discursos/acarlos_secchin/recepcao.php, 2004. Acesso em: 15 de ago. 2016.

⁷⁴⁵CANDIDO. Os elementos de compreensão. In: CANDIDO, 2000, v. 2, p. 34.

Nesse trabalho de roer as próprias entranhas, Machado mostra a marcha inglória do homem na sua peregrinação na terra em busca de explicação, enquanto roda num gigantesco círculo vicioso, no qual dominadores e dominados se prendem coesa e dolorosamente. O grito de liberdade de Prometeu, o fogo que ele revela ao homem não o torna melhor do que os dos tempos antigos. O grito por liberdade, a insatisfação com os desconcertos do mundo, a revolta com os donos do poder, nada resolve. A angústia e a dor na prisão nascem da sua tristeza, por ver o mundo, anos e anos a fio, na sua marcha de desenganos. O poema “Círculo vicioso”, valendo-se de elementos da natureza, mostra o homem preso na insatisfação, na ganância, na constante busca por uma posição que, hierarquicamente, o colocasse acima dos outros e justificasse as suas atrocidades.

“Criatura”, poema seguinte, traz o nome do verme que está em toda parte e dentro do próprio ser humano. Podemos dizer que esse verme, que estava nos manipuladores dos mitos, prossegue nos que, estribando-se na razão, na ciência, perseguem, escravizam e matam, como nos velhos tempos. O homem que destrói a mosca a azul, “na ânsia de descobrir-lhe o segredo de seu mistério”, muito traz dentro de si aquela criatura do poema homônimo. A indiferença à dor alheia é a mesma ideia que está presente no sofrimento de Prometeu, amarrado à pedra, enquanto o seu fígado é devorado pela águia, na dor do cão que morre, enquanto as pessoas espiam, de longe, o sofrimento do animal que exhibe o seu “riso bufão”. Os deuses, a ciência e o próprio Deus nada podem fazer pelo homem entregue à própria sorte. Para Horkheimer e Adorno,

A identidade de tudo com tudo é paga com o não haver nada podendo ser ao mesmo tempo idêntico a si mesmo. O iluminismo dissolve a injustiça da antiga desigualdade, a dominação imediata, porém torna-a, ao mesmo tempo, eterna mediação universal na relação de um ente qualquer a qualquer outro.⁷⁴⁶

Nada há de novo debaixo do sol: o Iluminismo, ainda segundo os autores, é a “angústia mítica que se tornou radical”. O corcel podre do Realismo, lemos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do Machado, é um prolongamento do vigoroso corcel do Romantismo, uma nova edição que não anula os erros da anterior.

A saída para tantas dores não estaria no pessimismo dos românticos, nem no realismo cru e ingênuo. Não estava também na conformada religiosidade. Nem os mitos, nem a emoção, nem a razão e a ciência eram capazes de libertar o homem. “Só as autênticas obras de arte”, explicam Horkheimer e Adorno, “puderam escapar daquilo que, de qualquer maneira, já

⁷⁴⁶ HORKEIMER; ADORNO. Conceito de iluminismo, 1991, p. 12.

são.⁷⁴⁷ Para Machado, somente a arte, que não deveria ser confundida com a reprodução chapada da realidade, conseguiria tornar menos dolorosa a travessia do homem na terra. É o que vemos, no fim desta leitura, em que o poeta, dilacerado pelas dores do mundo, vai deixando ecoar em todos os seus livros: “Dentro de mim, a noite escura e fria / Melancólica chora; / Rompe estas sombras que meu ser povoam; / Musa, sê tu a aurora”.⁷⁴⁸

A literatura, dizia ele no ensaio “A nova geração”, não podia ser uma eterna repetição. Essa lição se aplica à concepção que ele tem da literatura e da crítica: renovar-se de modo consciente, sem cair no absolutismo. Colocando-se contrário à visão historicista da literatura, Machado, na contramão de Romero, desloca o eixo de estudo da literatura para o estético, mas sem se fechar para o externo que se internaliza na fatura da obra.

Esse trabalho, encetado na sua crítica, será ampliado depois por Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Haroldo de Campos, entre outros, que releem e reavaliam o que se escreveu sobre a literatura nacional, dando novos impulsos a esses estudos. Candido retoma os poetas, influenciados por Baudelaire, que são execrados por Machado. O mesmo vale para os poemas pornográficos de Bernardo Guimarães, e para a poesia de tom grandiloquente de Castro Alves. Péricles Eugênio da Silva Ramos amplia a leitura que Machado faz dos poetas da “nova geração”. Para esse crítico, há nessa produção uma poesia ainda sem forma definida, que atingirá a plenitude na década seguinte, sob o nome de Parnasianismo. Os irmãos Haroldo de Campos recuperam a poesia de Sousândrade, que não é sequer citado por Machado,⁷⁴⁹ apontando nela uma renovação não notada pelos críticos anteriores. Os dados biográficos, pouco valorizados por Machado, são retomados por novos estudiosos do século XX, como Lúcia Miguel-Pereira, Edgard Cavalheiro, entre outros, que neles encontram mais um arado, útil no estudo das obras. Os modos de abordagem multiplicam-se. E constantemente os estudiosos são chamados para rever o lugar da obra na literatura. Machado fez isso, passando por movimentos estéticos como o Romantismo e o Realismo/Naturalismo. E muitas vezes recusou a rigidez dos critérios, que podiam empobrecer a literatura. É pensamento que defenderá, num novo contexto, o próprio Candido, em *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*, para quem o crítico deve procurar “apreender o fenômeno literário da maneira mais significativa e completa possível, não só averiguando o sentido de um contexto cultural, mas procurando estudar cada autor na sua integridade estética”.⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ HORKEIMER; ADORNO. Conceito de iluminismo, 1991, p. 13

⁷⁴⁸ ASSIS, 2008, v. 3, p. 437.

⁷⁴⁹ Cf. CAMPOS, H. de; CAMPOS, A de. *Re Visão de Sousândrade*, 2002.

⁷⁵⁰ CANDIDO. Pressupostos, 2000, v. 1, p. 29.

Ruminar as experiências alheias, formar um pecúlio, retomar as boas lições, ampliar as melhores, eis o que resume o intelectual independente. “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum”,⁷⁵¹ ouvimos o crítico nos repetir no fim deste trabalho. Retomar e ruminar é a proposta que está no centro do processo criativo de Machado de Assis, na literatura e na crítica. O resumo que Candido faz de Machado põe em termos definitivos não apenas o escritor, mas também o crítico literário. O trecho é conhecido, mas merece ser citado:

A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo.⁷⁵²

No centro dessa linha evolutiva está a constante preocupação de Machado: a de que a obra literária é reinvenção, transfiguração da realidade externa. A autonomia literária brasileira, na sua concepção, não viria do simples localismo e da repetição de modelos artísticos. Tampouco viria com a invenção de um novo idioma. Para Machado não valia aquele “tudo” e “todos” de Romero. Na “República” machadiana, os poetas e críticos deveriam ter uma nova missão ao falar da terra e do homem do Brasil: retomar as boas lições locais e as de qualquer outra literatura, consorciando-as, com arte. A literatura brasileira não seria identificada pela natureza apresentada de modo chapado, mas no sentimento íntimo que a anima e que necessitava da antena do poeta e do crítico para ser aviventado. Também não poderia ser identificada na deformação, levada às últimas consequências por muitos poetas alinhados ao Realismo/Naturalismo. Muitas vezes rigoroso com os outros, não procedeu diferente ao tratar das próprias obras.

⁷⁵¹ ASSIS, 1962, v.3, p.924.

⁷⁵² CANDIDO, 2000, v. 2, p. 104.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis desenvolve o principal de sua crítica do final da década de 1850 à década de 1870, num século em que, sob a influência do Romantismo e do Realismo, intensificam-se os debates sobre a autonomia literária do Brasil, impulsionada pela independência política, anunciada desde sete de setembro de 1822. Inserindo-se nos grandes debates de seu tempo, os quais tinham à frente nomes como os de Gonçalves de Magalhães, Adolfo de Varnhagen, Santiago Nunes Ribeiro e, mais tarde, os de Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, Machado defende que a formação de uma literatura brasileira seria possível com o trabalho vigilante de uma crítica literária competente, só ela capaz de orientar os autores e leitores comuns.

No final de 1850, atua sobretudo como crítico de teatro, escrevendo trabalhos que vão desembocar no primeiro e principal texto de sua estreia na crítica: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858). Na década de 1860, consciente de que a literatura não se faria sem a presença da crítica, Machado intensifica o seu trabalho no gênero, dedicando-se ao estudo de peças de teatro e de livros de autores românticos. O ponto mais elevado desses anos é o ensaio “O ideal do crítico”. Nos anos 1870, percebemos nos livros que ele estuda, a transição do Romantismo para o Realismo, o novo modelo literário que começa a se manifestar em poetas como Castro Alves, Lúcio de Mendonça, Fontoura Xavier. A literatura e a crítica aí já se orientam pelo cientificismo, que encontra em Sílvio Romero, como vimos, um ferrenho defensor. Machado faz um balanço do que se produziu no país escrevendo dois ensaios emblemáticos sobre a massa literária em formação no país. Em 1873, “Notícia da atual literatura: instinto de nacionalidade”; em 1879, “A nova geração” (1879), os quais, juntando-se aos ensaios “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1859) e “O ideal do crítico” (1865), mais do que encerrar um percurso crítico constituem um olhar atento do escritor sobre os acertos e desacertos da literatura e da crítica em formação no país.

A sua concepção de literatura não envolve tudo o que se produziu sob a rubrica de literatura, daí ele insistir em palavras como “reflexão”, “invenção”, “estudo” e “leis poéticas”, que deveriam, segundo ele, nortear a produção das chamadas obras duradouras. Desse modo, ficavam afastadas da condição de arte as obras que apresentavam a realidade de forma chapada: para ele, a literatura deveria trazer para a sua fatura o seu tempo, o seu meio, mas transformando-os em matéria literária.

Crítica literária para Machado de Assis tinha um sentido moderno, que aliava reflexão, análise, julgamento. Até princípio do século XVIII, a crítica seguia muito presa aos modelos da arte e da técnica ditadas pelos clássicos, que forneciam os critérios com base nos quais a obra era escolhida ou abandonada. Para alcançar o bem, o belo e o bom, a arte deveria guiar-

se pelos modelos ditados por Platão, Aristóteles, Longino, Cícero, Ovídio, etc. O crítico analisava e julgava as obras, mas seguindo uma “crítica técnica” (em grego, *kritike tekhnē*; em latim, *ars critica*), que tinham como fulcro a “habilidade”, “perícia”, “técnica”. Machado de Assis, diferentemente de muitos de seus contemporâneos, apresenta uma visão moderna de crítica: não se escraviza aos ditames clássicos e busca uma crítica que estivesse atenta, tanto às contribuições dos antigos quanto às dos modernos. Do mesmo modo, evita o biografismo do Romantismo e o cientificismo dos realistas.

No Romantismo, a crítica, acompanhando a literatura empenhada, aqui produzida, terá como missão cantar a terra brasileira, auxiliar na criação do sentimento de pertença ao Brasil. Desse modo, no Brasil, conforme assinala João Alexandre Barbosa, entre “história e literatura não havia qualquer hesitação de dependência e a função da crítica[...] era a de indicar a relação de necessidade entre uma e outra.”⁷⁵³ De acordo ainda com Barbosa, “[...] a interpretação da literatura era subsidiária da preocupação maior em identificar traços culturais que serviam de base para uma definição abrangente do país”.⁷⁵⁴ Ou seja: o crítico, ao escolher uma obra, se limitaria a ver se os critérios estavam sendo seguidos, postura que levará muitas a serem incorporadas ao cânone, sem ter valor literário que a justificasse. No caso do Realismo/Naturalismo, o mesmo problema se verificaria: o exagero do novo modelo seria levado ao extremo pelos nossos nacionais, sem que isso implicasse, em muitos casos, o surgimento de obras capazes de contribuir para a formação de uma literatura.

Machado busca outro centro de gravidade. A solução, para ele, viria, de uma crítica que fosse capaz de ir além do simples sentimento de missão e centrasse o seu foco na obra, mostrando até que ponto ela, sem negar o seu comprometimento com a realidade externa, conseguia se colocar acima do utilitarismo cotidiano.

Machado educa o leitor comum e os escritores, mas o faz atento às tradições de autores que se estendem do Arcadismo aos novos, sobretudo poetas, da nova geração. Deslocando o modo de olhar a literatura, não aposta no trabalho de colecionar obras e defende que só a presença de uma crítica séria e competente poderia contribuir para a existência da autonomia literária.

Embora apresente textos em que se detém cuidadosamente no estudo das obras, o que predomina nos seus estudos é o impressionismo crítico, no qual incansavelmente teoriza sobre a literatura e a crítica, apresentando os seus problemas e os modos de obter as soluções. Não

⁷⁵³ BARBOSA, 1990, p. 41.

⁷⁵⁴ BARBOSA, 1990, p. 41.

escreveu nenhuma história da literatura, como fizeram Romero e Veríssimo, mas superou estes e outros de seu tempo, dando variadas provas de seu discernimento artístico. Sua crítica, como exaustivamente se diz, não cabe nos limites de nenhuma escola, mas, analisando-a, podemos ver surgir um crítico que defenderá, em todo momento, o equilíbrio, a proporção, a importância de se estudar as obras meditadas de todos os tempos.

Desde o começo na crítica, compreende que a autonomia literária brasileira não se faria com polêmicas em torno de discussões sobre uma língua brasileira, e sim com um trabalho refletido, centrado em dois pilares: a criação de obras literárias e a presença de uma crítica literária atuante e competente, que pudesse julgar as obras do passado e do presente, servindo de orientação para leitores e autores.

É o que ele faz, deixando como saldo a leitura de três períodos de nossas letras: o Arcadismo, o Romantismo e o Realismo, este último tendo começado a se manifestar no Brasil na década de 1870, no centro dos quais está uma pergunta central, que ganhou força após a nossa independência: teria o Brasil uma literatura capaz de dar-lhe autonomia? No balanço dessa massa literária, aí incluídos historiadores e críticos (embora poucas vezes por ele mencionados), Machado reconhece autores significativos, que formam tradições dignas de serem seguidas. No entanto, traz à tona aspectos centrais que tornam problemático o nosso sistema literário: a crença ou ilusão de nossos autores de que a obra de arte é a reprodução chapada da realidade, e não trabalho de transfiguração; a incapacidade de retomar e fecundar as tradições nacionais e estrangeiras, produzindo obras novas; a velha mania de abandonar as tradições antigas, sempre que uma “nova ideia” surgia; e a crença ou ilusão de que a obra de arte poderia ser feita com ou sem técnica.

Machado de Assis procurou interferir nas visões dos autores lendo as obras e apontando a solução dos problemas. No que se refere a certos poetas românticos, explica que a realidade, ao entrar na fatura da obra, deve receber tratamento tal que a diferencie da que está fora. Nesse sentido, a obra de arte não pode ser vista como uma página da história.

Ao discorrer sobre a imitação, tanto nos poetas românticos quanto nos que se diziam realistas, o nosso crítico também aí nos acena. Para ele, deveria transfigurar, ruminar, o que se apresentava como modelo, viesse do Brasil ou de outro país. Desse modo, os autores, que apenas repetiam o pessimismo do poeta inglês Byron, ou a poesia de Baudelaire, entendida por muitos dos nossos poetas como realista, não estariam fazendo poesia nova, e sim pastiche, cópia.

A sua poética não se faz com a exclusão das obras meditadas. Virar as costas para as obras dos arcades era ser injusto com as grandes obras aí produzidas, do mesmo modo que o

era desprezar as obras meditadas do Romantismo ou do Realismo, simplesmente se apoiando na ruptura entre o antigo e o novo, o nacional e o estrangeiro. Para Machado, a solução, também para esse problema, seria o consórcio, regido pela imaginação, formando um nacionalismo universal.

Arte, para Machado, não significava, como para alguns românticos, abandono das regras, mas também não era escravidão a elas. Emerge na crítica de Machado a importância do equilíbrio, a justiça das partes, que nasceriam de uma prática central: o estudo. Estudar as regras da arte, ter conhecimento da língua são fatores determinantes na qualidade de uma obra duradoura. E não observá-los implicava a publicação de obras incapazes de manter vivo um sistema de obras à altura de formar uma identidade do país.

Para Machado, o que está no centro dos problemas da formação da literatura brasileira é a velha questão da arte como transfiguração da realidade. As letras nacionais se tornariam mais desenvolvidas à medida que os nossos autores conseguissem ir além da simples repetição das cores locais e estrangeiras. Ao transportar para a fatura das obras os elementos de nossa flora e de nossa fauna, os autores faziam uma literatura pobre, que já era desempenhada pela história. No mesmo problema da mimesis caíam os poetas que retomavam de modo cru as experiências estrangeiras e as nacionais, sem fazerem mediação artística: caíam no simples trabalhos de cópia, que nada traziam de enriquecedor para a literatura. O cânone que a duras penas Machado recorta na sua crítica nasce desse garimpo cuidadoso, em que o crítico se esforça para salvar algumas obras.

Na crítica desenvolvida por Machado, vemos um sonho que não se completa: ele pretende para o ofício um posto elevado, mas ao buscar em roda de si material para suas leituras, encontra uns poucos autores, como José de Alencar, Gonçalves Dias, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo e Castro Alves, mais conscientes do fazer literário, enquanto o restante vive na inércia da repetição. Romper esses limites e seguir adiante é o que Machado, paralelamente à crítica literária, procura fazer na crônica, na poesia, no conto, até desembocar no romance; em todas esses gêneros esforçando-se para produzir uma obra que se justificasse pela necessidade, jogando para frente a literatura.

Escritor ruminador das próprias obras, a poesia não é o gênero em que ele se tornou mais conhecido. Mas é nele que mais precisamente se pode ver em ação o poeta-crítico, ruminador das próprias edições. Emendar os poemas, suprimir os que destoavam, aproximar a literatura nacional e a estrangeira, num trabalho de ruminação constante, eis algumas das diretrizes que orientam a poética da concisão e da unidade desse escritor, que nunca deixará de ser crítico.

Coutinho vê em Machado o cultor de uma crítica estética. Da nossa leitura, emerge aquele crítico impressionista de refinado gosto, dado na expressão feliz de José Veríssimo. Machado, como cronista, faz leituras detidas das obras, mas, também, por vezes, limita-se a comentários ligeiros. Mas é com base nessas leituras, que incluem autores de renome e estreates, que consegue apontar a causa do atraso da literatura nacional. Como escritor, Machado se coloca entre os grandes nomes da literatura nacional e universal; como crítico literário, também. No seu trabalho de incentivar as verdadeiras vocações, não aderiu à crítica determinista, que apostava num instrumental científico “capaz de estabelecer um panorama geral das nossas letras”,⁷⁵⁵ não escreveu nenhuma história da literatura, como fizeram Romero e Veríssimo, seus contemporâneos. No entanto, sob a forma de ensaio, fez reflexões profundas sobre a literatura e a crítica brasileiras, muitas das quais se juntarão à de críticos posteriores, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, que, sob outras perspectivas, no século XX, voltam a se debruçar sobre o problema.

Enfim, nesta pesquisa, notamos que Machado desloca o seu eixo de leitura, concentrando-se nos aspectos estéticos das obras. Desse modo, dá um estudo mais exato da literatura brasileira até aquele momento. Para Ferdinand Denis e Almeida Garrett, o Brasil tinha uma literatura falhada pelo fato de os autores se escravizarem aos modelos clássicos, deixando de valorizar a cor local. Romero aposta nas teorias deterministas e propõe uma história da literatura com base no cientificismo. Machado, analisando a receita romântica e a realista, busca outra via. A conclusão dominante, que nasce de todas as leituras do nosso crítico, é de que o Brasil, embora tivesse autores de algum relevo, ainda não possuía uma literatura desenvolvida, à altura de marcar a autonomia do país. O que aqui se produzia mostrava um “instinto”, uma vontade de ter literatura, literatura que continuava a depender de um trabalho constante e árduo das sucessivas gerações, trabalho que ele desenvolve na crítica e na literatura, em tudo fazendo girar a roda literária.

⁷⁵⁵ SCHWARZ. *Que horas são?*, 1987.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin (Org.). *Poesia brasileira: Realismo e Parnasianismo*. 4^a. ed., 3^a. impressão. São Paulo: Editora Ática, 2001. (Série bom livro).
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor. *Ästhetische theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- ADORNO, Theodor. *Théorie Esthétique*. Traduit de l'allemand par MARC Jimenez. Paris: Klincksiek, 1974.
- ADORNO. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.
- ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: _____. *Sonhos d'ouro*. São Paulo: Melhoramentos, [1957].
- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958-60. 4v.
- ALENCAR, José de. Pós-escrito de *Diva*. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americanas, 1974, v. 1.
- ALENCAR, José de. Pós-escrito. In: _____. *Iracema*. São Paulo: Hedra, 2006.
- ALENCAR, Mário de (Org.). Advertência. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1953. (*Obras completas de Machado de Assis*).
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. 2^a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 3 vols. Trad. Ítalo Eugênio Mauro; prefácio de Otto Maria Carpeaux.
- AMADO, Gilberto. Instituições políticas e o meio social no Brasil. In: CARDOSO, Vicente Licínio (Org.). *À margem da história da república*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema das sete faces. In: _____. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943.
- ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento de dialética na experiência intelectual brasileira; Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1958, v. 1; 1960, v. 2; 1963, v.3; 1970, v. 4.
- ARAÚJO, Antonio Martins. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso; uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Machado crítico: a ossatura dialética em análise e síntese*. Itabuna, Bahia: Via Litterarum, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guida a la storia dell'arte*. Firenze: Sansoni, 1974.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica-Arte poética*. São Paulo: Difel, 1964.
- ARNTZEN, Helmut. Nachricht von der Satire. In: _____. *Literatur im Zeit alter der Information*. Aufsätze, Essays, Glossen. Frankfurt, 1971.
- ASSIS, Machado de. Aurora sem dia. In: _____. *Histórias da Meia Noite*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edições críticas de obras de Machado de Assis)
- ASSIS, Machado de. *Chrysalidas*. Rio de Janeiro: Livraria B.L. Garnier, 1864.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Coordenação e orientação de Sérgio Paulo Roaunet; reunida, organizada e comentada por Irene Moutinho e Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL; Biblioteca Nacional. Tomo I (2008); Tomo II (2009); Tomo III (2011); Tomo IV (2012). (Coleção Afrânio Peixoto, 84).
- ASSIS, Machado de. *Crítica Teatral*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. v. 4.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. Organização, introdução, revisão de texto e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1968.
- ASSIS, Machado de. *Crônicas*. In: _____. *Obras completas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: W. M. Jacksons Editores, 1938. v. 2.
- ASSIS, Machado de. In: SOUSA, J. Galante de. (Org.). *Poesia e prosa*. Organização e notas de J. Galante de Sousa. São Paulo: Civilização Brasileira, 1957.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizado por Aluisio Leite, Ana Lima Cecilio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. 4 v.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa; poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário*. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962. 4 v.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- ATAÍDE, Tristão de [Alceu Amoroso Lima]. Machado de Assis, o crítico. In: *Obra completa; poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário*. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962, v. 3.

- AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Campinas: Unicamp, 2002.
- AZEVEDO, Arthur. *Carapuças; O domingo; O dia de finados* (Sátiras I). Introdução, estabelecimento e notas de Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Presença, 1989. (Volume 18 da Coleção Resgate, volume 1 de Sátiras).
- AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (Orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: UNESP, 2013.
- AZEVEDO, Vicente de Paulo. *A vida atormentada de Fagundes Varela*. São Paulo: Livraria Martins, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo; ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. Cotia-SP: Ateliê Cultural, 2007.
- BARBOSA, João Alexandre. Forma e literatura brasileira; de 1800 a 1950. In: JACKSON, D. (Ed.). *Transformations of literature language in latin literature; from Machado de Assis to the vanguard*. Austin: University of Texas, 1987.
- BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- BARBOSA, Ricardo. *Limites do Belo: estudos sobre a estética de Friedrich Schiller*. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BARRETTINI, Célia. [Introdução]. In: HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva 2009.
- BARROS, Frederico Pessoa de. *Poesia e vida de Fagundes Varela*. São Paulo: Editora das Américas. Edameris, 1965.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Organizado por Aluisio Leite, Ana Lima Cecilio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. 4 v.
- BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2^a. ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira; apresentação de Marcelo Jacques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: COELHO, Teixeira. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: BAUDELAIRE. *Obras escolhidas*, v. 3, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, Band VI. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.
- Bíblia Sagrada*. Trad. de João Ferreira de Almeida. Brasília-DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1944.
- BOËCHAT, Maria Cecília. Santiago Nunes Ribeiro e a tradição crítica brasileira. In: CORDEIRO, Marcos Rogério et al. (Orgs.). *Crítica literária em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, 2013.
- BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva 1979.
- BONET, Carmelo M. *Crítica literária*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1969.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BOSI, Alfredo. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 239-256.
- BRANDÃO, Roberto Oliveira (Org.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BROCA, Brito. [Prefácio a Memorial de Aires]. *Machado de Assis e a Política: e outros estudos*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983. (Coleção estética: obras reunidas de Brito Broca, v. 14.)
- BRUNEL, P. et al. (Orgs.). *A crítica literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior; uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Poesia lírica*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971. (Seleção, prefácio e notas de Hernâni Cidade).
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1959.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de. *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Coleção Reconquista Brasil, v. 177-178).
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Notas de Crítica Literária - Ficção (I). *Folha da Manhã*, São Paulo, abr. 2002, p. 5.
- CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Presença da Literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- CARDOSO, WILTON. *Tempo e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Estabelecimentos gráficos Santa Maria, 1958.
- CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL-Editora da Unisinos, 1996.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo, Ática, 1986.
- CARVALHO, Ronald de. *Breve história da literatura*. Rio de Janeiro: F Briguiet & Cia, 1929.
- CASASSANTA, Mario. *Machado de Assis, escritor nacional*. Rio de Janeiro: Federação das Academias de Letras do Brasil, 1939. Separata do livro "Machado de Assis" (conferências).
- CASTAGNINO, Raúl H. *Milícia literária de mayo*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999. 2 v.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura. 1 v., 1961; 2 v., 1963.
- CELSO JÚNIOR, Affonso. *Devaneios*, São Paulo: [s.n.], 1876. p. 5-6. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/02948300page/12/mode/1up>>. Acesso em: 11 set. 2016.
- CÉSAR, Guilhermino (Org.). *Historiadores e críticos do romantismo - 1: a contribuição europeia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos, 1978.
- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* São Paulo: Brasiliense, 1980. Coleção Primeiros Passos.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora Mcgraw Hill, 1974.
- COELHO, Teixeira. (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Trad: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CORDEIRO, Luciano. *Estros e palcos*. Lisboa: Livraria Pacheco & Carmo, 1874.

- CORDEIRO, Marcos Rogério. Narração e reflexão em Machado de Assis: ensaio sobre a poética do romance. In: LULA (Org.). *Machado de Assis: atemporal*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, /MAMM, 2012.
- CORDEIRO, Rogério; WERKEMA Andréa Sirihal; SOARES, Cláudia Campos; AMARAL, Sérgio Alcides Pereira do. (Orgs.). *Crítica literária em perspectiva*. Cotia, SP: Ateliê Cultural, 2013.
- COSTA, Cláudio Manuel da Costa. *Obras*. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 47.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana. Vol 1(1968), vols. 2, 3 e 4 (1969), vol. 5 (1970), vol. VI (1971).
- COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974. Vols. 1 e 2.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- COUTINHO. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. 4ª. ed. Trad. John Green. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesias*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, t. II, 1910. (Edição organizada por Joaquim Norberto).
- DIAS, Teófilo. *Cantos tropicais*. São Paulo: Garraux & Cia; Rio de Janeiro: Livraria de Agostinho Gonçalves & Cia, 1878.
- DIDEROT, Denis. *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*. In: _____. *Oevres esthétiques*. Paris: Garnier, 1968.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora Puc-Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo*. São Paulo: Autêntica; Crisálidas, 2013.
- ELIOT, T. S. *Ensaíes*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- EPICURO; LUCRÉCIO. In: *O epicurismo e Da Natureza*. Tradução, prefácio e notas de Agostinho da Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint / Ediouro, s.d., p. 23.
- ESPINOSA, Baruch. *Éthique*. Trad. Robert Misrahi. Paris: PUF, 1990.

- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.
- FARIA, João Roberto (Org.). *Machado de Assis do teatro; textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Textos, n. 23).
- FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo: Edusp/ Perspectiva, 1993.
- FISCHER, Ernest. A função da arte. In: _____. *A necessidade da arte; uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.
- FOUCAULT, Michel de. *A arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1969.
- FOUCAULT, Michel de. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRANCE, Anatole. “La critique et la science”. In: Fayolle, Roger. *La critique littéraire*. Paris: Armand Colin, 1964.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos da literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2016.
- FREUD. Der Dichter und das Phantasieren. In: *Schriften über Kunst und Künstler*. Einleitung von Peter Gay. Frankfurt /Main: Fischer, 1993.
- FURLAN, Stélio. *Machado de Assis o crítico: enigma de um rio sem margens*. Florianópolis: Editora Momento Atual, 2003.
- GARCIA, Othon M. “Argumentação”. In: *Comunicação em prosa moderna*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 2000.
- GARMES, Hélder. *O Romantismo Paulista. Os ensaios literários e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860*. São Paulo: Ed. Alameda, 2006.
- GOETHE. Selige Sehnsucht. *Westöstlicher Divan*. Hamburger Ausgabe, vol. 2, Hamburg: Wegener Verlag, 1965.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Argumento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, ano 1, n.1, out., 1973.
- GRAMSCI, Antonio. *El materialismo y la filosofía del Benedetto Croce*. Buenos Ayres: Nueva Visión, 1973.
- GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959.
- GUIMARÃES, Bernardo. In: A atualidade. Rio de Janeiro (1859-1864). Arquivo particular/microfilmes Fundação Biblioteca Nacional.
- GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GUTIÉRREZ, Juan Maria. *Críticas y narraciones*. Buenos Aires: El Ateneo, 1928.
- GUTIÉRREZ, Juan Maria. *De la poesía e elocuencia de lastribus de la América y otros textos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2006.

- GUTIÉRREZ, Juan Maria. *La literatura de Mayo y otras páginas críticas*. Buenos Aires: Centro Editor America latina, 1979.
- HEGEL, Georg Wilhem Friedrich. Relações entre o belo artístico e o belo natural. In: _____. *A ideia e o ideal e o belo artístico ou o ideal de Estética*. São Paulo: Editora Nova Cultural/Círculo do Livro, 1996.
- HENNEQUIN, Émile. *A crítica científica*. Tradução de Agostinho Fortes. Lisboa: Tipografia de Francisco Luiz Gonçalves, 1910.
- HERDER, Johann Gottfried. Sur la nouvelle littérature allemande. *Fragment, Lettres sur l'avancement de l'humanité*. In: CAUSSAT, P.; ADAMSKY, D.; CRÉPON, M. *La langue source de la nation: messianismes séculiers en Europe central et orientale* (du XVIIIe au XXe siècle). Lièges; Bruxelas: Mardaga, 1996. p. 77-106.
- HERÓDOTO. L'enquête livre. Préface. Trad. De André Barguet. Paris: Gallimard, 1964.
- HOBBSAWN, E. J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. de Mara Celia Paoli e Ana Maria Quirino. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Editora Martin claret, 2006. Trad. Manuel Odorico Mendes.
- HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Editora Martin claret, 2006. Trad. Manuel Odorico Mendes.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Tradução Zeljko Loparić et al. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; 16).
- HOUASS, Antônio. *Dicionário Houass conciso*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 2011.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução e notas de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HUGO, Victor. *Oevres poétiques. Anthologie*. Paris: Livre Poche, 2002.
- IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (Orgs). *Artefilosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- IMBERT, E. A. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Almedina, 1987.
- ISHIMATSU, L. C. *The poetry of Machado de Assis*. Valencia-Chapel Hill: Albatros Ediciones / Hispanofila, 1984.
- JUNQUEIRA, Ivan. Discurso de posse ao acadêmico Antônio Carlos Secchin. Academia BrasileiradeLetras;http://www.blocosonline.com.br/abl/discursos/acarlos_secchin/recepcao.php, 2004. Acesso em 15 de agosto de 2016.
- KHÉDE, Sônia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- KIELING, Márcia Child. *O crítico Machado de Assis: da tradição à renovação*. (Tese de doutorado). Porto Alegre: PUC/RS, 2010. (Departamento de Linguística e Letras).

- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- LAMARTINE, M. A. *Des destinées de la poésie*. Paris: Librairie de Charles Grosselin, 1834.
- LAMARTINE, M. A. Os destinos da poesia (excertos): 1834. In: LOBO, Luiza. (Org.) *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ; Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- LEAL, Cláudio Murilo. *A poesia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, 2000. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LEAL, Cláudio Murilo. *O círculo virtuoso: a poesia de Machado de Assis*. Brasília: Ludens, 2008.
- LEAL, Cláudio Murilo. *Toda poesia de Machado de Assis*. Organização e prefácio de Cláudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- LEFBEVE, Jean Maurice. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- LEMAÎTRE, Jules. Paul Bourget. In: _____. *Les contemporains études et portraits littéraires –troisieme série*. Paris: Boivin, s.d.[1887].
- LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002. p. 327-340.
- LISBOA, Miguel Maria/ Barão de Japurá. *Romances históricos; por um brasileiro*. Bruxelas: A. Lacroix, Verboeckhoven e Cia, 1866.
- LOBO, Luiza (Org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1965. Coordenação e prefácio: Leandro Konder. Trad. KONDER et. al.
- LULA, Darlan de Oliveira Gusmão (Org.). *Machado de Assis atemporal*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, /MAMM, 2012.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *O império em chinelos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957.

- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981. 4 v.
- MAGALHÃES, Basílio de. *Bernardo Guimarães*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1926.
- MAIA, Alcides. *Machado de Assis; algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912.
- MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- MALLARD, Leticia. *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 vols.
- MASSA, Jean.-M. *A juventude de Machado de Assis: ensaio de biografia Intelectual*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MASSA, Jean-Michel. A França que nos legou Machado de Assis. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: UNESP, 2009.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis - 1839-1870*. 2. ed. revista. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.
- MIRANDA, José Américo. Notas. In: QUEIROGA. *Obras*. Belo Horizonte: Orobó, 1999.
- MIRANDA, José Américo; SOUZA, Roberto Acízelo de; MOREIRA, Maria Eunice (Orgs.). *Joaquim Norberto de Souza e Silva: crítica reunida (1850-1893)*. Porto Alegre: Nova Porva, 2005.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOISÉS, Massaud. Nota preliminar. In: ASSIS, Machado de. *Crônicas, crítica, poesia, teatro*. Organização, introdução, revisão de texto e notas de Massaud Moisés. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 11-14. (Obras escolhidas de Machado de Assis)

- MONTELLO, Josué. *Os inimigos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MURICI, Andrade. A crítica simbolista In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil: romantismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. 4
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- NETTO, José Paulo. Astrojildo: Política e cultura. In: PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros LTDA, [1959].
- NIETSCHE, FRIEDRICH. *Genealogia da moral: uma polémica*. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 2009. Trad., notas e posfácio de Paulo César de Souza. (Companhia de bolso).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Sel. De textos Gérard Lebrun; trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; posfácio de Antonio Candido. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.
- NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINZBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva 2005. p. 51-74.
- OERGEL, Maike. *Culture and identity: historicity in german literature and Thought (1770-1815)*. Berlin, Germany: Dorlemann Satz Gm Bh Co. KG, 2006.
- OLIVEIRA, Alberto. *Póstumas*. Rio de Janeiro: Publicação da Academia Brasileira de Letras, 1944.
- ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso*. Campinas/SP: Pontes, 1996.
- PACHECO, João. *O Realismo (1870-1900)*. 4ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: UNICAMP, 1995.
- PÊCHEUX, Michel. Sobre a (des) construção das teorias linguísticas. *Cadernos de Tradução*, 4, 1998.
- PEREGRINO JÚNIOR, J. Vida, ascensão e glória de Machado de Assis. In: Eugênio Gomes et al. (Orgs.). *Machado de Assis na palavra de Peregrino Júnior, Cândido Mota Filho, Eugênio Gomes e Aloysio de Carvalho Filho*. Salvador: Progresso, 1979.
- PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. 2. ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, [1959].

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PIGEAUD, Jackie. *Melancolia*. Paris: Payot, 2008.
- PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil: textos críticos e teóricos (1820/1920): fontes para a teoria e a história*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.
- PLATÃO. *Diálogos. O banquete – Fédon; sofista – político*. 5ª ed. São Paulo: Nova cultural, 1991. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha; trad. e notas: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleigat e João Cruz Costa. (Coleção Os pensadores).
- POE, Edgar Allan. Carta a B. In: CHIAMPI, Irlema (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- POE, Edgar Allan. O princípio poético. In: CHIAMPI, Irlema (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Apresentação e organização de Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROUST, Marcel. *Contra Sainte-Beuve; Notas sobre crítica e Literatura*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis: curso em seis conferências na Sociedade da Cultura Artística de São Paulo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- QUEIROGA, Antônio Augusto de. *Obras*. Belo Horizonte: Orobó, 1999.
- QUEIROGA, João Salomé. *Arremedos – lendas e cantigas populares*. Rio de Janeiro: Tipografia perseverança, 1873.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). *Poesia simbolista*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1959.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. A renovação parnasiana. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969, v. 3.
- REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Pioneira, 1982.
- REFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

- REIS, Francisco Sotero. *Curso de literatura portuguesa e brasileira: fundamentos teóricos e autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2014. Edição organizada por Roberto Acízelo de Souza.
- RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americanas, 1974. v. 1.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROGER, Jérôme. *A Crítica Literária*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- ROMERO Nelson. [Nota explicativa à quarta edição]. In: ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília/INL, 1980. v. 5.
- ROMERO, Sílvio. *Cantos do fim do século*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878.
- ROMERO, Sílvio. *Ensaio de sociologia e literatura*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos da literatura contemporânea*. Edição organizada por Luiz Antonio Barreto Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- ROMERO, Sílvio. Explicações indispensáveis [Prefácio]. In: BARRETO, Tobias. *Vários escritos de Tobias Barreto*. Aracaju: Editora do Estado do Sergipe, 1926.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980. 5 vols.
- ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert C. Editores, 1897. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01615800page/1/mode/1up>>. Acesso em 11 set. 2016.
- ROMERO, Sílvio. *Valentim Magalhães: estudo*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola de Serafim José Alves – Editor, 1884.
- ROMERO, Sílvio: *Literatura, história e crítica*. Organização de Luiz Antônio Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- SAMUEL, Rogel. *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTIAGO, Silviano. A atração do mundo. In:_____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, João Caetano. *Lições dramáticas*. 3. ed. Rio de Janeiro: SNT, 1962.

- SARMIENTO, Domingo Faustino. In: BARCIA, Pedro Luís (Org.). *Ideário de Sarmiento*. Buenos Aires: Academia Nacional de Educación; San Juan: Fundación Banco Don Juan; Santa Fé: Fundación Novo Banco de Santa Fé; Paraná: Fundación Novo Banco de Entre Rios; Rio Gallegos: Fundación Banco Santa Cruz, 2014.
- SCHELL, Márcio. *Poética do romantismo: Novalis e o fragmento literário*. São Paulo: UNESP, 2010.
- SCHILLER, Friedrich. Werke (National Ausgabe), Bd.20: *Philosophische Schriften*. Erster Teil. Weimar: H. Böhlau, 1962.
- SCHÖENBERG, Arnold. *Tratado de harmonia*. São Paulo: Unesp, 1999.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. Martinha vs. Lucrecia. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA; VICENTE, Sérgio Vicente (Orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCRUTON, Roger. *Uma breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.
- SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo; cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2014.
- SILVA, Joaquim Pereira da. Parnaso brasileiro. In: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA; Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- SOARES, Macedo. Da crítica brasileira. In: COUTINHO (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Americanas, 1974. v. 3.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira; seus fundamentos econômicos*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1940.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. *Do cá e do lá: introdução à imagologia*. São Paulo: FAPESP, 2004.
- SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.
- SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1969.

- SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.
- SPINOZA, Baruch. *Tratado Teológico-Político*. Tradução de Diogo Pires Aurélio. Lisboa : Nacional. 1988.
- STAËL, Madame de. *De la littérature*. Paris: Flammarion, 1991.
- STAËL, Madame de. *De la littérature/De Allemagne: extraits*. Paris: Larousse, 1935.
- STROHSCHENEIDER, Kohrs. *Die romantische Ironie in teorie*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- TAINÉ, H. *Filosofia del arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1944.
- TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- THIBAUDET, Albert. *Physiologie de la critique*. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1948.
- TROVÃO, Lopes. [Carta do Dr. Lopes Trovão a Fontoura Xavier]. In: XAVIER, Fontoura. *Régio saltimbanco*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1877. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01797000page/1/mode/1up>>. Acesso em 11 set. 2016.
- VARELA, Fagundes. *Poesias completas*. Organização de Frederico Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Saraiva, 1956.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Correspondência ativa*. Coligida e anotada por Clado Ribeiro de Lessa. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1961.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1987. 3 v.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. “O Sr. Machado de Assis, poeta”. In: MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- VERÍSSIMO, José. *Letras e literatos; estudos críticos de nossa literatura do dia: 1912-1914*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1936.
- VERÍSSIMO, José. *Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977.

- VERÍSSIMO. O que falta à nossa literatura. In:_____. *Estudos da literatura brasileira*. 2ª série. São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1977.
- VERNANT, Jean Pierre. *individuo, la morte, l'amour*. Paris: Gallimard, 1989.
- VIEIRA, Antonio. *Sermões I*. Direção: Pe. Gabriel C. Galanche, SJ e Pe. Danilo Mondoni. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- VÍTOR, Nestor. *Obra Crítica de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, v. 1 e 3.
- WEBER, Ernesto. *A nação e o paraíso: construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- WELLEK, René. *História da crítica moderna*. São Paulo: EDUSP, 1967. 2 v.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa/América, 1962.
- WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- WIMSATT, William K; BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária: breve história*. Trad. Ivette Centeno e Armando Morais. Prefácio de Eduardo Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- WOLF, Norbert; WALTHER, Ingo F. (Eds.). *Romantismo*. Colonia, Alemanha: Taschen, 2008.
- XAVIER, Fontoura. *Régio saltimbanco*. São Paulo: Casa Garraux C. Hildebrand & C., 1877.
- ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.