



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vagner Leite Rangel

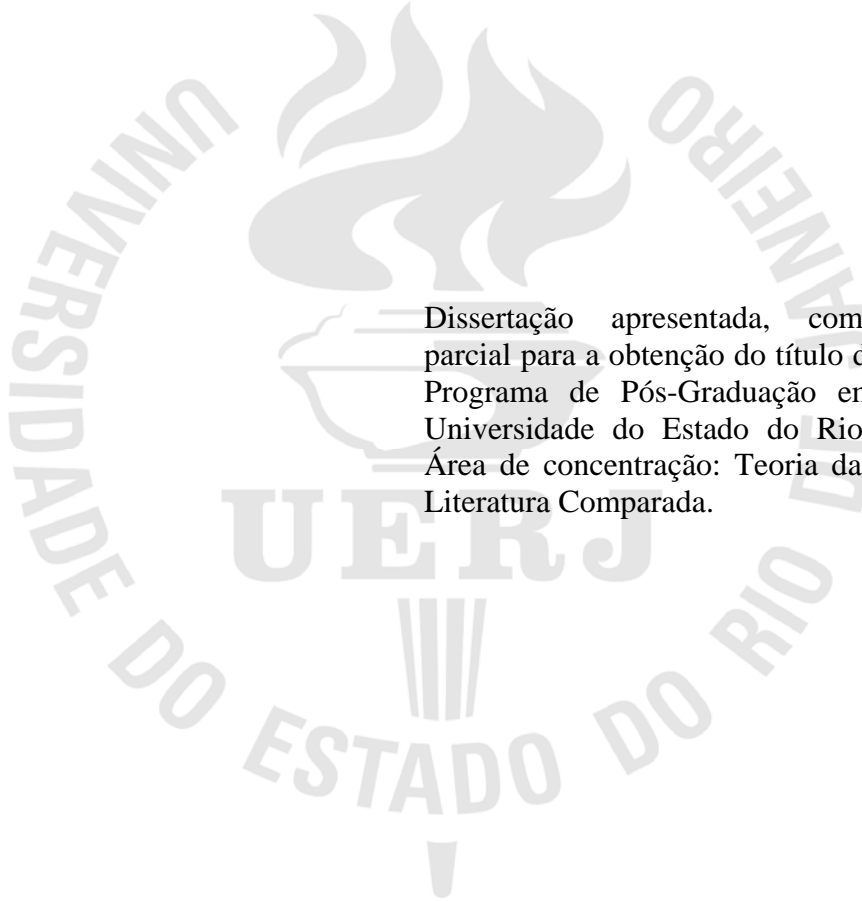
**Entre a cruz e a espada: o autor de *Ressurreição* –
sistema literário e literatura empenhada**

Rio de Janeiro

2016

Vagner Leite Rangel

**Entre a cruz e a espada: o autor de *Ressurreição* –
sistema literário e literatura empenhada**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A848 Rangel, Vagner Leite.
Entre a cruz e a espada: o autor de Ressurreição - sistema literário
e literatura empenhada / Vagner Leite Rangel. – 2016.
187 f.

Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Assis, Machado de, 1839-1908- Crítica e interpretação – Teses.
2. Assis, Machado de, 1839-1908 - Ressurreição – Teses. 3. Literatura
brasileira – História e crítica - Teses. 4. Assis, Machado de, 1839-1908 –
Personagens – Mulheres – Teses. 5. Bocaiuva, Quintino, 1836-1912 –
Crítica e interpretação – Teses. 6. Teatro brasileiro – História e crítica –
Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Vagner Leite Rangel

**Entre a cruz e a espada: o autor de *Ressurreição* –
sistema literário e literatura empenhada**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Aprovada em 25 de março 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dra. Andréa Werkema Sirihal
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dra. Maria Elizabeth Chaves de Mello
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Aos leitores de Machado de Assis e ao Real Gabinete Português de Leitura.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo suporte indispensável.

À minha esposa, sobretudo pelo carinho e abraço em tempos desconfortáveis.

Aos professores de Literatura da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, em São Gonçalo. Em especial: Armando Gens, Leonardo Mendes e Madalena Vaz Pinto.

Ao Real Gabinete Português de Leitura, pela experiência proporcionada: Pesquisador Júnior, meu primeiro projeto de pesquisa.

Ao trio ternura: Bruno Austríaco, Felipe Vigneron e Mariana Cerino, pela partilha.

Aos professores da Pós-graduação da UERJ: Andréa Sirihal Werkema, Maria Antonieta Brandão, Carmen Lúcia Negreiros, Maria Cristina Batalha, João Cezar de Castro Rocha, por terem contribuído para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao João Roberto Faria, pela disponibilidade e carinho com o qual me recebeu, além das palavras de incentivo à pesquisa.

Às revistas acadêmicas, pelo espaço para testar ideias e pela leitura de seus colaboradores.

Por fim, agradeço Maria Cristina Cardoso Ribas pela orientação e confiança indispensáveis para meu amadurecimento acadêmico.

Como qualquer narrativa, um livro não tem fim; apenas ganha um ponto de suspensão. Um livro tampouco principia por sua primeira frase: esta remete a constelações doutras, assim como a constelações de vozes esquecidas, lembradas ou sequer ouvidas. Todo livro é o produto de múltiplos e dispersos diálogos, muitos dos quais o próprio autor ignora.

Luiz Costa Lima, O controle do imaginário (1984, p.7).

RESUMO

RANGEL, Vagner Leite. *Entre a cruz e a espada: o autor de Ressurreição* (sistema literário e literatura empenhada). 2016. 187 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Este trabalho pretende investigar o impacto da crítica teatral de Quintino Bocaiúva sobre a composição de *Ressurreição*, o primeiro romance de Machado de Assis. Para tanto, considerarei a primeira advertência à *Ressurreição*, a configuração do sistema literário oitocentista, e o projeto apresentado pelos autores da *Niterói*, encabeçado por Gonçalves de Magalhães, para a literatura brasileira, observando não só o triunfo do Romantismo, primeiro com a poesia e depois com o romance, mas também a ascensão e a consolidação do teatro nacional, que vai do decênio de cinquenta ao decênio de sessenta. A leitura deste romance, portanto, é proposta em duas direções: relaciona-se com o passado na medida em que responde às críticas de outrora e relaciona-se com o presente e o futuro na medida em que tal resposta representaria a tentativa e aposta ficcional do autor, na prosa de ficção, de fixação no sistema literário oitocentista, que adentrara, mas não consolidara a posição de autor de literatura. Observarei, na leitura proposta, a presença da fábula de Esopo como índice de retificação (passado e presente) e ratificação (presente e futuro) na trajetória literária de Machado de Assis. Em relação à retificação passada, veremos o teatro de Machado de Assis de 1862 (nos palcos) ou 1863 (impresso), comparando com a retificação proposta em *Ressurreição*. Aqui, a figuração e caracterização das personagens femininas desempenham um papel-chave para interpretação proposta, fazendo-nos entender a retificação (passada e presente) e a ratificação (presente e futura): sendo sensivelmente inferiores às personagens do teatro do autor, as personagens daquele romance têm um caráter surpreendentemente resignado, acatando as leis da tradição, ao passo que aquelas têm um caráter progressista, questionando as leis desta mesma tradição. Indaga-se: por que a censura, o recuo?

Palavras-chave: Século 19. Brasil. Sistema literário. Literatura empenhada. Machado de Assis.

ABSTRACT

RANGEL, Vagner Leite. *Entre a cruz e a espada*: the author of *Ressurreição* (literary system and engaged literature). 2016. 187 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This dissertation aims at investigating the impact of Quintino Bocaiúva's criticism on the composition of *Ressurreição*, Machado de Assis's first novel. To do so, I am considering the first preface to the *Ressurreição*, the setting of nineteenth-century literary system and the project presented by the authors of *Niterói*, headed by Gonçalves de Magalhães, to change our literature. I am taking into consideration the triumph of Romanticism, first with poetry and then with the novel but also the rise and consolidation of the national theater, ranging from 1850 until 1860. Reading this novel in two directions: it relates to the past to the extent that responds to Bocaiúva's criticism and to the future to the extent that this response would represent the author's attempt to become a legitimated writer of fiction.

Keywords: Nineteenth century. Brazil. Literary system. Engaged literature. Machado de Assis.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	DO PERÍODO JOANINO À RECONFIGURAÇÃO DAS LETRAS ...	17
1.1	Início dos Oitocentos e o homem de letras	19
1.2	Da tradição de prefácios à prescrição romântica	21
1.3	A deliberação de princípios: <i>Niterói</i>	26
1.4	Perfis literários: de Joãozinho a Jacobina	30
1.5	Entre o neoclássico e o moderno: resquícios	37
2	A INSERÇÃO DE MACHADO DE ASSIS: 1858	45
3	DRAMATURGIA EMPENHADA: DA NAÇÃO À FAMÍLIA	60
3.1	O episódio da Comédia Brasileira	69
3.2	O teatro participante	72
4	ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO DA ESCOLA REALISTA	76
4.1	<i>O país emancipou-se</i>	77
4.2	Emancipação teatral	80
4.3	Teatro moderno é realista	87
4.4	Meios de ascensão e rede de relações	88
4.5	Entre visto e emenda literário: a rede de relações	90
4.6	Alistamento de Jacobinas	94
4.7	Memórias de um Jacobina	96
4.8	Mas qual é o número da bota? Da intolerância à tolerância	100
4.9	<i>Tenho o teatro por coisa séria</i>	102
5	O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS	106
5.1	<i>O caminho da porta</i>	106
5.2	<i>O protocolo</i>	110
6	DA RÉPLICA À TRÉPLICA: PREFÁCIO DE <i>RESSURREIÇÃO</i>	116
6.1	Crítica teatral de oitava?	116
6.2	Do débito ao crédito: calçando as botas	118
7	RELENDO A “GRANDE PINTURA”	126
7.1	Por uma tipologia das personagens	135
8	RECEPÇÃO COEVA DE <i>RESSURREIÇÃO</i>	150

CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS	181

INTRODUÇÃO

Para alegria ou tristeza geral da nação, vamos reabrir o problema, mas entraremos por outra porta, já que se nos afigura como indispensável mudar a chave.

Silviano Santiago

Em 1947, logo após as comemorações e exposições em torno do centenário de nascimento de Machado de Assis, Barreto Filho qualificou *Ressurreição* como o melhor romance da primeira fase devido a “um indiscutível ar de modernidade” (1980, p. 85). Em 1969, Silvano Santiago (2006, p. 431), por sua vez, advertiu:

[...] os críticos posteriores têm esquecido de assinalar [...] que tal apreciação vem *datada* pelo tipo de romance que tinha sucesso na época em que Barreto Filho escrevia. São os anos dos romances introspectivos de Lúcio Cardoso e de Clarice Lispector e em que se põe em xeque a posição e o valor do romance nordestino.

E para mostrar o caráter duvidoso da apreciação crítica e o aparente contrassenso proveniente do esquecimento de críticos e leitores da época, Santiago (2006, p. 431) fez questão de lembrar que “*Machado de Assis, em 1873, tomava inclusive posição reacionária com relação aos jovens brasileiros e à literatura de vanguarda que se fazia na Europa*”. O meu grifo se justifica para destacar que Santiago está se referindo à avaliação registrada em “Instinto de Nacionalidade”, quando o autor de *Ressurreição*, quase um ano após a publicação de seu primeiro romance, afirma sem tergiversar que “Os livros de certa escola francesa, ainda que muito lidos entre nós, *não contaminaram a literatura brasileira*” (ASSIS, 1962, III, p. 805; grifos meus).

Como se vê, o autor de *Ressurreição* está interessado em evitar a contaminação da literatura brasileira – daí a mencionada posição reacionária; conseqüentemente, a prosa de ficção de *Ressurreição* é reacionária. O interesse da pesquisa é reavaliar *Ressurreição* a partir da declarada preocupação com a contaminação literária, porque a não contaminação moral da

literatura brasileira parecia ser não só um objetivo daquela época como também um dos critérios de validação da arte nacional, como se nota num trecho anterior do mesmo ensaio: “*As tendências morais do romance brasileiro são geralmente boas. Nem todos eles serão de princípio a fim irrepreensíveis; alguma coisa haverá que uma crítica austera poderia apontar e corrigir. Mas o tom geral é bom*” (ASSIS, 1962, III, p. 805; grifos meus). Porém, antes de tomar tal posição como preocupação exclusiva de Machado de Assis, não podemos nos esquecer de assinalar que a posição reacionária é um juízo *a posteriori*, pois, segundo os indícios da pesquisa que serão apresentados, o autor de *Ressurreição* seguia uma tendência presente no sistema literário brasileiro desde o advento do Romantismo nacional: a relação entre literatura e moral, a fim de contribuir com a edificação do público brasileiro. Quer dizer, a primeira mudança de chave é: em vez de destacar *Ressurreição* do sistema literário em que ele foi publicado, busquei inseri-lo em tal sistema, para daí desenvolver a pesquisa.

Mas, uma vez que a ideia de edificação via arte nacional não é uma exclusividade posterior ao advento do Romantismo nacional, foi preciso compreender a história nacional de tal ideia, ou melhor: ideal. Então, no primeiro capítulo, apresentarei um estudo do período joanino à reconfiguração das letras nacionais, da passagem de tocha do homem de letras de perfil neoclássico ao homem de letras de perfil romântico, cujo objetivo é mostrar os resquícios da tradição neoclássica, sobretudo no que tange ao ideal de ilustração tingido com as cores do Romantismo e contornos cristãos. Em seguida, no segundo capítulo, o estudo da inserção machadiana no sistema literário no decênio de 1850 tem interesse em mapear as tomadas de posição literária de Machado de Assis, a fim de explicitar as ideias defendidas por ele, porque tais ideias serão empregadas contra o próprio teatro de Machado de Assis de 1862, acusado de não contribuir com a causa literária da época: a formação moral do público. Essa é a segunda mudança de chave: em vez de ignorar a primeira experiência literária de Machado de Assis como aspirante à posição de autor da moderna literatura brasileira, que foi com a publicação de *Teatro* (1863), busquei entender seus possíveis efeitos sobre a composição de *Ressurreição*.

Por causa da importância oitocentista da dramaturgia brasileira moderna, o terceiro capítulo é um estudo sobre a passagem do teatro romântico para o teatro realista, em que a ideia de nação cede espaço à ideia de família – grupo social que será explorado por Machado de Assis, tanto no teatro de 1862 quanto no romance de 1872, além de seu emprego nos contos publicados no *Jornal das Famílias*, neste intervalo de dez anos.

Com os capítulos quatro e cinco, porém, veremos que a denominada arte reacionária seria melhor compreendida, quando consideramos suas intenções e condições históricas de

enunciação, de literatura empenhada (CANDIDO, 2013). Isso porque o breve estudo da escola teatral realista, no capítulo 4, mostra o interesse de autores e críticos de arte em participar da vida nacional e contribuir para a moralização da vida burguesa na capital do império. Não é por acaso que o satírico teatro de Martins Pena não será levado a sério por tais homens de letras. O quinto capítulo, que se ocupa do impacto da escola teatral realista sobre o teatro machadiano, apresenta um estudo mais detalhado das peças que compõem o volume *Teatro: O caminho da porta e O protocolo*. Dois motivos justificam a presença delas: primeiro, a recepção fluminense deste mesmo teatro, que parece ter colocado o então aspirante à posição de autor de literatura brasileira entre a cruz e o fio da espada da literatura empenhada com a edificação do público. O fundamento desta hipótese é simples: embora Machado de Assis comportava-se, desde 1858, como um notável militante da literatura empenhada na imprensa local, ele não compôs peças teatrais empenhadas à maneira dominante. O segundo motivo é observar as orientações que esta mesma recepção teatral propõe ao autor de *O caminho da porta e O protocolo*; orientações que foram desde o tipo de representação e finalidade da arte nacional até a extensão do trabalho ficcional a ser desenvolvido por Machado de Assis – uma grande pintura; por isso intitulei o sétimo capítulo de “Relendo a grande pintura”, capítulo em que me esforcei para interpretar *Ressurreição* de modo sincrônico.

Antes, porém, o sexto capítulo desenvolve a hipótese de um possível impacto da crítica teatral sobre a composição de *Ressurreição*. Se Machado de Assis apoiava o que chamei de literatura empenhada (CANDIDO, 2013), para me referir à literatura comprometida com a formação moral do leitor, desde a sua inserção no sistema literário brasileiro, era de se esperar que a sua aposta teatral apresentasse as orientações das posições defendidas de modo mais contundente. No entanto, para surpresa e decepção da crítica fluminense especializada, não foi o caso, e desde então o teatro de 1863 tem sido consideravelmente ignorado, inclusive pelo próprio autor. Logo, é compreensível a censura parcial por parte da recepção oitocentista. O mais surpreendente deste estudo é constatar que, para além da rejeição de *O caminho da porta e O protocolo*, os mesmos censores solicitavam do autor subordinação ao padrão literário em voga e à missão correspondente a tal padrão: o aperfeiçoamento do ser humano. Então – eis o eixo da pesquisa – a publicação de *Ressurreição* representaria para Machado de Assis a oportunidade de não descuidar daqueles conselhos, empregando seu talento em benefício da referida missão em voga.

Ora, é por causa de tal pressuposição – arte como edificação – que devemos ter cautela ao ler classificações como “reacionário” e afins, porquanto tanto uma coisa quanto outra eram buscadas no meio literário nacional, em respeito ao escopo desta pesquisa, é claro.

Considerando tais dados, o objetivo da pesquisa, ao propor a releitura de *Ressurreição*, é evitar as posições dicotômicas para compreender o moderno, àquela altura da história literária nacional, e o (suposto) reacionário, naquela mesma época, na composição desse romance, porque a modernidade literária brasileira é complexa, uma vez que o Romantismo brasileiro não foi um movimento de negação do *status quo* (CANDIDO, 2013). Mas tal compreensão não recorrerá à hipótese de romance moderno com ares de ambiente romanesco europeu (BARRETO, 1980), nem recorrerá à tese de insegurança ficcional de romancista neófito (SANTIAGO, 2006), nem contentar-se-á com a conclusão de que *Ressurreição*, assim como os demais romances da primeira fase, encerra-se com o propalado “corte tradicional” (ROCHA, 2013, p. 42), para que o leitor não tenha dúvidas sobre o sentido edificante da narrativa. Citei João Cezar de Castro Rocha porque *Por uma poética da emulação* sintetiza leituras semelhantes sobre a forma tradicional de *Ressurreição*. (Não se trata de negar a forma tradicional, mas de aceitar que em 1872 esta é a forma, especialmente porque este é o primeiro romance machadiano. Ou seja, deveríamos, quando o interesse é entender o primeiro romance, comparar o conteúdo de *Ressurreição* com o conteúdo das peças de 1862, *O caminho da porta* e *O protocolo*. Do contrário, corremos o risco de fazer comparações anacrônicas).

Evitei o caminho aberto por Barreto Filho (1980) por causa do processo de ocidentalização da elite fluminense, como explicarei no primeiro capítulo, o que significa que a matéria ficcional de *Ressurreição* era verossímil. A tese de insegurança ficcional (SANTIAGO, 2006) e o desfecho tradicional dos romances da primeira fase (ROCHA, 2013) são caminhos evitados devido à incompatibilidade com enfoque da pesquisa: estudar *Ressurreição* de modo sincrônico, porque tais interpretações são possíveis à medida que mantemos em vista *Dom Casmurro* (1899) – o quarto romance machadiano após *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/81). O enfoque adotado (1808-1873) não permite tal observação já que *Ressurreição* é o primeiro – e único – romance machadiano. E a ideia de que o autor de *Ressurreição*, o Machadinho da primeira fase, estaria convicto da posição reacionária foi abalada, quando aprendi que a configuração do sistema literário referente ao período estudado também poderia ser facilmente classificada como reacionária. E mais: que tal configuração cobrara do autor de *Ressurreição* comprometimento com a formação moral do leitor brasileiro. Em outras palavras: se hoje podemos facilmente classificar *Ressurreição* de romance tradicional ou reacionário, a pergunta que esta pesquisa faz é: poderia não sê-lo?

Esta dissertação objetiva, portanto, oferecer uma leitura sincrônica de *Ressurreição*, em que seu autor buscaria tanto a acomodação quanto a obtenção do visto literário de vez.

Mas leio a acomodação de *Ressurreição* menos como retrocesso e mais como demonstração de interesse pela causa em voga, a literatura empenhada, e, portanto, empenho autoral e subordinação ao padrão. Mas o que chamo de retrocesso só é possível porque considero o estudo de *Teatro* (1863) – livro com as peças *O caminho da porta* e *O protocolo* –, como mostrarei do quinto capítulo em diante, e não porque tenho em vista *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Dom Casmurro*. Minha maior ambição é principiar uma interpretação que possa avaliar a força romanesca do primeiro romance de Machado de Assis, mostrando que ele pode ser mais interessante do que o lugar-comum acadêmico tem sugerido:

Primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição* (metáfora para o amor redivivo) não teve edição em folhetim, tendo sido publicado diretamente em livro, em 1872, portanto, na chamada fase romântica do autor. Narrado em terceira pessoa (ponto de vista externo), a história gira em torno do pretendido casamento de Félix com a viúva Lívia. Como diz Machado na 1ª advertência, trata-se do “esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres”, (ASSIS, 1962, I, p. 114) dos quais resultam os conflitos que impedem Félix, excessivamente ciumento, de se casar com Lívia. *Embora* seja uma narrativa romântica na forma e no conteúdo, já se notam certas tendências embrionárias, que viriam a se cristalizar no Machado realista, tais como o estudo da psicologia dos personagens, as conversas com o leitor, as reflexões filosóficas sobre a vida e o amor, a linguagem sóbria, no geral, salvo algumas concessões ao estilo folhetinesco, e o eterno tema machadiano: o ciúme, com seus inevitáveis triângulos amorosos, no caso, Meneses-Lívia-Félix e Raquel-Félix-Lívia. Aliás, esse Félix de *Ressurreição* antecipa o ciumento-mor da ficção machadiana: o Bentinho de *Dom Casmurro*. (CARVALHO, 2010, p. 305; grifos meus)

Convenhamos: se os méritos de *Ressurreição* existem, eles existem por causa da posterior trajetória literária de Machado de Assis. É como se estivéssemos insinuando, através dessa síntese que tem trânsito livre, que se *Ressurreição* não antecipasse *Dom Casmurro*, *Ressurreição* não teria valor algum, pois seus valores são valores que se justificam à medida que antecipam a obra-prima do autor – vide o emprego da oração concessiva, na passagem citada. Em vez de olhar para a trajetória literária posterior do autor, optei por olhar para trás – o estudo do período joanino, no primeiro capítulo; sua relação com a inserção de Machado de Assis, no segundo capítulo; a efervescência teatral na metade do século 19, do terceiro ao quinto capítulo; a hipótese do impacto da crítica teatral sobre a proposta ficcional de *Ressurreição*, no sexto capítulo; releitura e estudo da recepção coeva, nos capítulos sétimo e oitavo –, para entender a relação de *Ressurreição* com o passado recente e as tomadas de

posição do autor, tanto no exercício crítico-literário quanto na certa quilometragem literária como dramaturgo e contista do *Jornal das Famílias*.

Em vista do exposto, enfatizo que a motivação da pesquisa é propor uma releitura de *Ressurreição* segundo o sentido e destino coevos do romance brasileiro oitocentista: o romance de “tendências morais [...] boas” (ASSIS, 1962, III, p. 805). Romance esse interessado na formação moral do leitor – daí a referência ao sistema literário e ao tipo de literatura brasileira em prestígio na época. Por isso julguei o estudo do teatro de 1862 fundamental, pois esse estudo nos ensina que o autor de *Ressurreição* é tradicional e reacionário, mas esse ser tradicional não é uma exclusividade machadiana, ou substância, seria antes um traço relacional na medida em que também é parte de um pré-requisito do tipo de literatura então em prestígio, a literatura empenhada com a formação moral do leitor. Ora, não é por acaso que o narrador Brás Cubas dará, de saída, “um piparote” e, logo em seguida, um “adeus” aos leitores de suas *Memórias póstumas* (ASSIS, 1962, I, p. 511).

Assim, o primeiro romance de Machado de Assis é interpretado como uma espécie de livro-missão do Romantismo brasileiro, mas tardio, se comparado com semelhantes preocupações que se encontram em “Lede”, prefácio a *Suspiro poéticos e saudades* (1836). Também busquei interpretá-lo como livro-resposta ao sistema literário fluminense posterior ao episódio em torno da recepção teatral de *O caminho da porta* e *O protocolo*, porque além da cobrança feita pela crítica, houve também solicitação de apoio à causa em voga – a arte como missão dos autores de literatura brasileira. E essa chave de leitura foi construída a partir da observação da relação de *Ressurreição* com o seu contexto de publicação. Mas a palavra contexto é aqui entendida tanto como conjuntura, a trajetória literária do autor até 1872, quanto como contexto posterior à publicação do romance, a recepção coeva ao romance e a escrita do texto encomendado por José Carlos Rodrigues: “Notícia atual da literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade”. De modo tridimensional, *Ressurreição* representaria a prestação de contas com o passado, retificando a trajetória do autor; a aposta no presente, ratificando a tomada de posição do autor; e o retorno do autor ao páreo literário, apostando nesse romance para lhe assegurar algum lugar ao sol do sistema literário, em 1872. A publicação de “Notícia atual da literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade” seria a oportunidade de dialogar com os leitores de *Ressurreição* que não viram com bons olhos certa imparcialidade e parcimônia do narrador do romance.

Então, para dar conta da tarefa anunciada, principiaremos um percurso de oito capítulos a fim de pôr em xeque a costumeira leitura de *Ressurreição* e entender sua proposta de uma perspectiva sincrônica, menos influenciada com o desenvolvimento da ficção

machadiana e mais interessada em reabrir o problema com outra chave: a presença do ideal neoclássico no presente romântico, que parece ter influenciado o valor do romance brasileiro oitocentista. Princípio, pois, com o estudo da vida cultural brasileira após a chegada da família real no Rio de Janeiro, porque tal presença, de modo análogo à presença do alferes Jacobina no sítio da tia Marcolina no conto “O Espelho”, reconfigurou o sentido da atividade intelectual entre nós.

1 DO PERÍODO JOANINO À RECONFIGURAÇÃO DAS LETRAS

Mas quase todos sentiam que essa ampla promoção das luzes não se poderia efetuar dentro das restrições materiais e espirituais, impostas não só pelo regime colonial, como pelo próprio governo joanino, depois que se trasladou para aqui. Uns queriam liberdade de opinião e manifestação dentro da união com Portugal; outros sentiam que a consequência natural de tais reivindicações era a separação. Uns e outros viam, contudo, na liberdade uma condição necessária para a vida moderna; só ela permitiria o império da Razão e da Verdade, as grandes abstrações *filosóficas*.

Antonio Candido

O interesse pelo período joanino justifica-se pelo fato de a chegada da família real ter acelerado o processo de ocidentalização do país. Por causa dessa aceleração, antes mesmo do mencionado sentimento de despotismo deflagrado nas referidas “restrições materiais e espirituais” da política portuguesa, a *Formação da literatura brasileira* esclarece como a vinda da família imperial reconfigurou o ambiente intelectual brasileiro: “Exprime, com efeito, não só a grande esperança de liberdade e cultura que então percorreu o Brasil, como a concorrência efetiva de reformas que mudaram o seu panorama e condicionaram novos rumos nas letras, artes e ciências” (CANDIDO, 2013, p. 241). Ou seja, a despeito das restrições, a efetivação do plano de transmigração da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro promoveu, a princípio, alterações de ordem material e espiritual significativas. Um testemunho dessa esperança encontra-se estampado nas palavras do capitão Vicente Vieira Mota. Em 1879, quando interrogado a respeito da insurreição mineira, ele disse que:

[...] ouvindo-lhe dizer algumas vezes; que se no tempo da Aclamação do Senhor d. João quarto, viesse este Príncipe para o Brasil, que a esta hora se acharia a América constituindo um formidável Império; e que ainda seria felicíssimo este continente, se viesse para ele algum dos príncipes portugueses; mas que a sucede assim sempre corria risco de o quererem cá aclamar; e que o melhor de tudo seria mudar a Rainha a sua Corte para a América (apud CARVALHO, 2015, p. 26).

O testemunho do capitão demonstra a existência da esperança antes mesmo da transmigração, o que sugere que a data de 1808 representaria a concretização dos planos portugueses de outrora e, o que mais nos interessa, a revitalização da esperança declarada em 1789. Haverá, a partir de 1808, alterações em três níveis: o simbólico, o espiritual e o material:

A leitura de [prosa de ficção] não era uma novidade para os habitantes da América portuguesa. Foi, no entanto, com a vinda da família real e a criação da Imprensa Régia, por decreto régio, em 13 de maio de 1808, marco de um novo momento histórico e cultural no Brasil, que a circulação dessa literatura de ficção se ampliou. [...] . Desse modo, multiplicou-se paulatinamente o oferecimento de livros a que, anteriormente, os habitantes desse lado do Atlântico só podiam ter acesso através de um longo e penoso processo de importação.

Além disso, [que não é pouco,] no cenário inaugurado no Rio de Janeiro pela transferência da família real portuguesa, era importante criar um ambiente culto e ilustrado na cidade. De um lado, a instalação de uma sociedade de Corte, cujos hábitos e exigências de classe tendiam a difundir-se pela população, influiu fortemente sobre os costumes e valores da terra, uma transformação social que (NEVES & VILLALTA, 2008, p. 10).

Culminará, por exemplo, com a construção do Teatro São Pedro (1813). Também observaremos tal transformação social em *Ressurreição* – a ocidentalização do país, sobretudo de extração francesa e inglesa, em rota de colisão com os costumes locais, isto é, práticas culturais modernizadores *versus* práticas culturais coloniais. Aqui, adianto uma organização fundamental para análise do romance: as gerações distintas: Coronel Moraes, D. Matilde e o falecido esposo de Livia pertenceriam ao tempo do rei D. João VI, enquanto Félix, Livia, Viana, Cecília, Batista, Moreirinha e Raquel pertenceriam ao tempo do rei D. Pedro II – gerações nutridas por costumes nacionais e tradicionais em concorrência com costumes cosmopolitas e modernos. Mas, para entender o conflito geracional, é preciso aceitar que “as modificações que tiveram início com a vinda da Corte introduziram, no estilo de vida colonial, padrões culturais e sociais europeus que alteraram decisivamente a paisagem humana da nova capital do império português” (NEVES & VILLATA, 2008, p.13). E que a alteração dessa paisagem imprimirá verossimilhança à narrativa de *Ressurreição*, desbancando a ideia de romance à maneira europeia, porque teríamos aqui, desde o primeiro quartel do Brasil oitocentista, material ficcional suficiente para o autor de *Ressurreição*, o que explicaria, em parte, o fato de a ambientação do romance ter sido planejada na elite

fluminense. Estando as personagens afeitas aos costumes originais ou estando elas afeitas aos costumes enxertados, as práticas culturais entrarão em conflito, em plena Corte, centro do processo modernizador dos costumes colônias, ou apesar de estarmos nela – o que vai depender do ponto de vista adotado, ressalva que vale tanto para as personagens quanto para o leitor.

Uma vez que a visão de mundo vitoriosa em *Ressurreição* pertence à geração mais antiga, é fundamental revisar o período da história nacional responsável por tal suporte ideológico: a atividade intelectual durante o período joanino e a reconfiguração das letras proposta pela *Revista Niterói* e pelo autor de *Suspiros poéticos e saudades*. Reconfiguração essa que se deu num ambiente cultural marcado pelo seguinte tipo de censura: “[nada] contra a religião, a moral e os bons costumes [deveria ser impresso]” (Cf.: SILVA, p. 177), conforme se lia no aviso de 24 de junho de 1808, referente à impressão régia. Ou seja, da mesma forma que foram introduzidas modificações no estilo de vida e nos padrões culturais coloniais, também foram introduzidos limites culturais.

1.1 Início dos Oitocentos e o homem de letras (a primeira reconfiguração)

Se antes da transladação o homem de letras poderia ser considerado um coadjuvante da vida cultural brasileira, a chegada da família real o torna ator principal, considerado (ou considerando-se) agente social de alguma importância, para reformulação cultural:

A vontade consciente de ter uma literatura nacional e o empenho em defini-la decorrem em boa parte do sentimento de confiança adquirido pelos intelectuais brasileiros durante a fase joanina, quando se estabeleceu realmente no país uma capital científica e literária, ao consolidar-se a preeminência do Rio de Janeiro [...] (CANDIDO, 2013, p. 241).

É como se a transmigração real fosse responsável por colocar a colônia brasileira no mapa, devido à presença de D. João VI, bem como teria promovido, em alguma medida e pelo avesso, a criação da Guarda Nacional, defensora da estabilidade de tal mapa, devido às revoltas posteriores ao regresso de D. João VI. Sítios remotos do país, como o de Tia Marcolina do conto “O espelho”, avultam devido à insurreição de revoltosos, vide a retirada em bando dos escravos, e à importante função desempenhada pelo alferes da Guarda Nacional: defender uma determinada unidade nacional: a unidade da alma, da literatura

brasileira, e do território *nacional*. Não discuto o caráter conotativo do conto, mas a analogia aqui proposta: se o alferes da Guarda Nacional é peça-chave para controlar a unidade geopolítica do território, o alferes da simbólica guarda nacional não será menos importante para, a princípio, fundar a moderna literatura brasileira e, posteriormente, *evitar a sua contaminação*.¹

Do Primeiro ao Segundo Reinado, que tangenciam, aquele indireta e este diretamente, à ascensão do Romantismo, poderíamos dizer, comparando história e ficção brasileiras, que a cena da discussão a respeito da alma, no conto, corresponderia à vontade de definição, no campo literário, do caráter nacional, em que *Jacobina também atua como operário das letras*, esboçando “uma nova teoria da alma humana” (ASSIS, 1962, II, p. 345). Em pouco tempo um *Jacobina das letras* também esboçará uma nova teoria da alma oitocentista, essa de caráter iluminista e cristão, e acentuará o papel do homem de letras e o destino de uma literatura brasileira digna dos prodígios do Cristianismo – refiro-me ao Gonçalves Magalhães de “Lede”.²

Já a “Guarda Nacional foi uma organização paramilitar, criada pela oligarquia escravocrata em 1831” (GUIMARÃES, 2011, p. 212), e o período regencial, perdurando até 1840, ano em que se efetiva os planos de antecipação da maioridade de D. Pedro II, representaria, depois de 1808 e 1822, o período de instabilidade social e política. Segundo João Cezar de Castro Rocha (1999, p. 32), a reconfiguração das letras pós-joaninas, da Regência e do Segundo Reinado, objetivou amenizar “uma série de rebeliões que eclodiram em diversos pontos do país”, – Farroupilhas, no Rio Grande do Sul (1835), Insurreição dos Cabanos, no Pará (1835), Sabinada, na Bahia (1837), Balaiada, no Maranhão (1838).

A exemplo da atuação de *Jacobina*, na Guarda Nacional, encontramos em “Lede”, a posição de Magalhães acerca da mencionada turbulência política: a defesa da unidade geográfica em tempos de insurreições nacionais – vale lembrar que esse texto é publicado cinco anos depois da criação da Guarda Nacional (1831). Nele, o autor de *Suspiros poéticos e*

¹ O termo “alferes” refere-se a um antigo posto de militar oitocentista, abaixo de tenente, que só poderia ser ocupado por brasileiros, a fim deste defender a unidade territorial do país após o retorno de D. João VI, que pôs fim ao Primeiro Reinado (1822-31).

² Segundo Alfredo Bosi (2006, p.97), numa seção da *História concisa da literatura brasileira* intitulada de “O Romantismo oficial no Brasil. Gonçalves de Magalhães”, “Coube a alguns escritores de segunda plana a introdução do Romantismo como *programa* literário no Brasil. O nome de Gonçalves de Magalhães é tradicionalmente lembrado pela baliza da publicação dos *Suspiros poéticos e Saudades* (1836), livro e data que a história fixou para introdução do movimento entre nós. A relevância histórica reside no fato de Magalhães não ter operado sozinho como imitador de Lamartine e Manzoni, mas de ter produzido junto a um grupo, visando a reforma da literatura brasileira. Fundando em Paris a *Niterói*, revista brasiliense (1836) com seus amigos Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva, o autor dos *Suspiros poéticos* promoveu de modo sistemático os seus ideais românticos (nacionalismo *mais* religiosidade) e o repúdio aos padrões clássicos externos, no caso, ao emprego da mitologia pagã.”

saudades não só se mostra preocupado com a periclitante situação do país – porque “o território-continente nunca esteve tão próximo da fragmentação que gerou as inúmeras repúblicas latino-americanas” (ROCHA, 1999, p. 32) – como também se mostra defensor de um determinado ponto de vista: a unidade nacional. Antes de acentuar o ponto de vista defendido pelo reformador das letras nacionais, convém rever as bases da argumentação dele, a fim de entendermos a relação solidária entre história nacional e literatura brasileira, evidenciando, através desta relação, o sentido, a autoridade e o propósito do Romantismo nacional, visto que 1836 demarca, na teoria (*Niterói*) e na prática (*Suspiros poéticos*), “o surgimento oficial do Romantismo brasileiro” (ROCHA, 1999, p. 31).

1.2 Da tradição de prefácios à prescrição romântica

Considerando a tradição de prefácios que informam “o caráter da obra” ao leitor, Magalhães (1836, p. 1) expõe quais critérios deveriam ser empregados para avaliação de *Suspiros poéticos e saudades*:

São poesias de um peregrino, variadas como as cenas da Natureza, diversas como as fases da vida, mas que se harmonizam pela unidade do pensamento, e se ligam como os anéis de uma cadeia; poesias d'alma, e do coração, e que só pela alma e o coração devem ser julgadas (MAGALHÃES, 1836, p. 2).

Apesar de diversa como a vida, a lírica do poeta-peregrino concentra-se na “unidade do pensamento”, revelada adiante:

É um Livro de Poesias escritas segundo as impressões dos lugares [...] as ruínas da antiga Roma; [...] a sorte dos impérios; ora no cimo dos Alpes; [...] ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus, e os prodígios do Cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos; ora enfim refletindo sobre a sorte da Pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida (MAGALHÃES, 1836, p. 2).

A digressão prefacial remete à sorte de Sísifo: a despeito de todo esforço humano, pois estaríamos sempre às voltas com algum empreendimento de última hora para estabilizar “a sorte dos impérios” (MAGALHÃES, 1836, p. 2), a vida assentar-se-ia sobre a nulidade de nossos esforços – um constante pêndulo de fortuna e desfortuna. Ponderava ele o mencionado desmembramento geopolítico do país? De qualquer forma, a Guarda Nacional estava a postos, uma vez que o texto é publicado posteriormente. E restava a fé depositada pelo poeta na “unidade do pensamento” cristão para alterar a sorte da pátria. Fé que facultava ao autor de *Suspiros poéticos e saudades* um argumento específico e duradouro – “a grandeza de Deus, e os prodígios do Cristianismo” (MAGALHÃES, 1836, p. 2). Assim, o poeta, andarilho e cristão, explica a que tipo de sensibilidade o livro se destina:

Quem ao menos uma vez separou-se de seus pais, chorou sobre a campa de um amigo, e armado com o bastão de peregrino, errou de cidade em cidade, de ruína em ruína, como repudiado pelos seus; quem no silêncio da noite, cansado de fadiga, elevou até Deus uma alma piedosa, e verteu lágrimas amargas pela injustiça, e misérias dos homens; quem meditou sobre a instabilidade das coisas da vida, e sobre a ordem providencial que reina na história da Humanidade, como nossa alma em todas as nossas ações; esse achará um eco de sua alma nestas folhas que lançamos hoje a seus pés, e um suspiro que se harmonize com o seu suspiro (MAGALHÃES, 1836, p. 2; grifos meus).

Relacionando-se com o destino da humanidade, *a moderna poesia brasileira, então a mais alta expressão de uma literatura, não seria mais indiferente à sorte humana*. Para tanto, julga que o poeta do cristianismo deveria cuidar de três pontos: o primeiro seria o destino do livro, doravante edificante – “santificar as virtudes, e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da Razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo, e do Belo” (MAGALHÃES, 1836, p. 4). Assim, a sugestão de preocupação com o destino da pátria e dos patrícios insinua que a rebeldia dos separatistas e insurrectos não deveria ser, aos seus olhos, santa, justa ou sequer bela. Evidencia-se, pois, o funcionamento da analogia: empunhando a pena contra os ventos revolucionários contrários à ideia de reforma integralista, como defende em “Lede”, Magalhães desempenha função análoga à função do alferes da Guarda Nacional. Na ficção, este recebe o posto; na realidade, aquele o assume, como se pode perceber na crítica feita à falta de empenhado de Caldas Barbosa (1739-1800). Por esta razão pretende, além de fundar a moderna poesia brasileira, “vingar ao mesmo tempo a Poesia das profanações do vulgo, *indicando apenas no Brasil uma nova estrada aos futuros engenhos*” (MAGALHÃES, 1836, p. 5; grifos meus).

Confessando a ambição de principiar tal escola – a espontânea, cristã e patriótica –, Magalhães lamenta o fato do então falecido Caldas Barbosa não ter compartilhado de sua visão:

Ora, tal não tem sido o fim da maior parte dos nossos poetas; e o mesmo Caldas, o primeiro dos nossos líricos, tão cheio de saber, e que pudera ter sido o reformador da nossa Poesia, nos seus primores d'arte, nem sempre se apoderou desta ideia. Compõe-se uma grande parte de suas obras de traduções; e quando ele é original causa mesmo dó que cantasse o homem selvagem de preferência ao homem civilizado, como se aquele a este superasse, como se a civilização não fosse obra de Deus, a que era o homem chamado pela força da inteligência com que a Providência dos mais seres o distinguira! Outros apenas curaram de falar aos sentidos; outros em quebrar todas as leis da decência! (MAGALHÃES, 1836, p. 4; grifos meus).

Da lamentação (de Caldas não ter sido o reformador e da falta de decoro literário de outros) à profissão de fé, Magalhães assume voluntariamente a tarefa de ser “o reformador da nossa Poesia” (MAGALHÃES, 1836, p. 4). Explica-se, adiante, e justifica os meios empregados, que deveriam ser empregados para promoção das “leis da decência”, pois

Seja qual for o lugar em que se ache o poeta, ou apunhalado pelas dores, ou ao lado de sua bela, embalado pelos prazeres; no cárcere, como no palácio; na paz, como sobre o campo da batalha, se ele é verdadeiro poeta, jamais deve esquecer-se de sua missão, e acha sempre o segredo de encantar os sentidos, vibrar as cordas do coração, e elevar o pensamento nas asas da harmonia até as ideias arquétipas (MAGALHÃES, 1836, p. 4; grifos meus).

Porquanto “O poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede” (MAGALHÃES, 1836, p. 5). Ora, *ele não só visa reformar a literatura, assumindo para si tal tarefa, como também visa legislar sobre a verdadeira literatura nacional: o escritor brasileiro legítimo, doravante, seria aquele que jamais descuidaria de sua missão, que consiste em “encantar os sentidos, [e] vibrar as cordas do coração”* (MAGALHÃES, 1836, p. 4).

Se a imprensa e guarda real portuguesa funcionavam no Brasil com base num decreto régio, a guarda simbólica funcionaria através de decretos literários – emprego o plural (decretos literários) porque o autor de “Lede” ratificará tal posição no ensaio publicado no mesmo ano, na revista *Niterói*. Ditando os caminhos da Arte nacional, tanto em termos de

forma quanto de conteúdo, Magalhães evidencia o outro lado da bandeira hasteada em nome da *missão e tarefa* vislumbradas: a intolerância com a mitologia:

Uma vez determinado e conhecido o fim, o gênero se apresenta naturalmente. Até aqui, como só se procurava fazer uma obra segundo a Arte, imitar era o meio indicado: fingida era a inspiração, e artificial o entusiasmo. Desprezavam os poetas a consideração se a Mitologia podia, ou não, influir sobre nós. Contanto que dissessem que as Musas do Hélicon os inspiravam, que Febo guiava seu carro puxado pela quadriga, que a Aurora abria as portas do Oriente com seus dedos de rosas, e outras tais e quejandas imagens tão usadas, cuidavam que tudo tinham feito, e que com Homero emparelhavam; como se pudesse parecer belo quem achasse algum velho manto grego, e com ele se cobrisse. Antigos e safados ornamentos, de que todos se servem, a ninguém honram! (MAGALHÃES, 1836, p. 6; grifos meus).

Homero não passaria de um Castelo, a personagem de Lima Barreto (1881-1921). É que as figuras da mitologia greco-romana são tomadas como verdadeiros homens que sabiam javanês. Mas este passado inglório, aos olhos de Magalhães, chegara ao fim, porque com o Cristianismo e a fundação do nosso Romantismo, os Castelos de outrora seriam figuras completamente dispensáveis de agora em diante, “Uma vez determinado e conhecido o fim” da proposta de reformulação da Arte nacional (MAGALHÃES, 1836, p. 6).

Prestes a fechar a porta de entrada de seu livro, pois considera o prefácio como tal, Magalhães informa que, ao contrário do último livro publicado, escrito sob orientação neoclássica, “Este Livro é uma tentativa, é um ensaio; se ele merecer o público acolhimento, cobraremos ânimo, e continuaremos a publicar outros que já temos feito, e aqueles que fazer poderemos com o tempo” (MAGALHÃES, 1836, p. 8). Candidatando-se à posição de alferes da mencionada simbólica guarda nacional, Magalhães hesita, vide o emprego das palavras *tentativa* e *ensaio*, mas não vacila em ratificar a vocação do poeta-missionário, afirmando não ter tido outra intenção senão escrever para a terra natal: “É um novo tributo que pagamos à Pátria, enquanto lhe não oferecemos coisa de maior valia; é o resultado de algumas horas de repouso, em que a imaginação se dilata, e a atenção descansa, fatigada pela seriedade da ciência” (MAGALHÃES, 1836, p. 8). Publicado durante a Regência, o livro é como “um grito [de esperança em Deus e no futuro] no meio da tempestade” política que assolava a terra natal (MAGALHÃES, 1836, p. 9). Em terras estrangeiras, escreve:

Tu vais, oh Livro, ao meio do turbilhão em que se debate nossa Pátria; onde a trombeta da mediocridade abala todos os ossos, e desperta todas as ambições; onde tudo está gelado, exceto o egoísmo: tu vais, como uma folha no meio da floresta batida pelos ventos do inverno, e talvez tenhas de perder-te antes de ser ouvido, como um grito no meio da tempestade.

Vai; nós te enviamos, cheio de amor pela Pátria, de entusiasmo por tudo o que é grande, e de esperanças em Deus, e no futuro.

Adeus!

Paris, julho de 1836 (MAGALHÃES, 1836, p. 9; grifos meus).

Claro está o sentido da tentativa de Magalhães: a moderna literatura brasileira, então sinônimo de poesia, reformada e empenhada com a unidade do território nacional.

É interessante observar a lógica empregada pelo autor: a literatura não teria o estatuto de ciência; seria apenas “o resultado de algumas horas de repouso, em que a imaginação se dilata, e a atenção descansa, fatigada pela seriedade da ciência” (MAGALHÃES, 1836, p. 3). A seriedade da ciência não anularia a aparente força do discurso literário, pois, mesmo não sendo científico, o exercício literário, a exemplo da conversação entre “Quatro ou cinco cavalheiros” (ASSIS, 2011, p. 208), torna-se um instrumento de oposição. No conto, o exercício literário opõe-se à rigidez da velha teoria da alma humana. Em “Lede”, opõe-se às insurreições país afora, ao tempo que também é um instrumento de afirmação daquilo que é negado, pelos insurrectos, mas que estava sendo protegido pela Guarda Nacional: a união do território. É nesta relação (indireta e solidária) entre história nacional e fundação da moderna literatura brasileira que se podemos observar a analogia entre alferes reais (refiro-me à criação da Guarda Nacional) e alferes simbólicos em funcionamento (refiro-me ao alferes da ficção e ao perfil do literato empenhado).

Duas frentes operando contra as dissenções: a paramilitar e a literária. Ao pé da letra, como atentou Maria Helena Rouanet (1999, p. 17), a distinção entre frente militar e frente literária procede, mas “A literatura tomou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou, aí, uma função efetiva”, cujos alicerces encontram-se delineados teoricamente na revista *Niterói*, e delineados ficcionalmente na mencionada obra de Magalhães. Ou seja, mesmo sem ainda ter conquistado o “régio diadema” (ALENCAR, 1893, p. 28), o literato-artista veste a farda de alferes e empunha a pena da literatura comprometida com a unidade nacional, o que nos permite aproximar a atuação literária do literato-romântico da atuação literária do literato-joanino.

1.3 A deliberação de princípios: *Niterói*

Seguindo a exposição de Candido a respeito da fundação do Romantismo brasileiro, a publicação da revista *Niterói* pode ser vista como uma espécie de deliberação de princípios sobre a reformulação da Arte nacional, porque não só respalda o ensaio e tentativa de Magalhães como também ratifica seu valor. Na revista, antes mesmo de chegarmos ao ensaio de Magalhães (“Sobre a história da literatura do Brasil”), as considerações iniciais dos autores já atestam os valores defendidos em “Lede”:

A economia política, tão necessária ao bem material, progresso e riqueza das nações, ocupará importante lugar na *Revista Brasiliense*. As Ciências, a Literatura nacional e as Artes que vivificam a inteligência, animam a indústria, e enchem de glória e de orgulho os povos, que as cultivam, não serão de nenhum modo negligenciadas. E desta arte desenvolvendo-se o amor e a simpatia geral para tudo que é *justo, santo, belo e útil*, veremos a pátria marchar na estrada luminosa da civilização, e tocar ao ponto de grandeza, que a Providência lhe destina (*Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 6; grifos do autor).

A nota ao leitor da *Revista Brasiliense*, mais conhecida por *Niterói*, também se justifica pela explicação do destino da revista: Ciências, Literatura e as Artes teriam não só a finalidade de inserir o Brasil “na estrada luminosa da civilização”, mas também o objetivo de “tocar ao ponto de grandeza, que a Providência lhe destina” (*Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 6). Não há referência explícita à grandeza do território brasileiro, mas, a julgar pela posição assumida em “Ledes” e análise de Maria Helena Rouanet (1999) e João César de Castro Rocha (1999), parece ser possível associar o mencionado “ponto de grandeza” (*Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 6) com o cumprimento da tarefa delegada à Guarda Nacional. Essa, por sua vez, encontrava então um corolário simbólico, tanto em *Suspiros poéticos e saudades* quanto na *Niterói*.

Se na poesia encontramos a afirmação da fé cristã e na teoria encontramos a defesa de “tudo que é *justo, santo, belo e útil*” (*Niterói*, n. 1, 1836, p. 6; grifos dos autores), é compreensível a exclusão da mitologia da *literatura conscientemente brasileira* – daí a ideia de deliberação de princípios. Sendo inútil para os fins visados, a reforma literária de extração cristã e iluminista, a mitologia seria um contrassenso. Com os critérios estabelecidos, a literatura, no que tange à formação moral do leitor, seria considerada empenhada à medida que tangenciasse a deliberação de princípios de 1836.

A tônica da nota ao leitor da Revista *Brasiliense* antecipa a matéria do ensaio de Magalhães, cujo primeiro parágrafo anuncia de modo manifesto o sentido do Romantismo brasileiro:

A Literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas ideias, de mais filosófico no pensamento, de mais heroico na moral, e de mais belo na Natureza, é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixões, o despertador de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência. E quando esse povo, ou essa geração desaparece da superfície da Terra com todas as suas instituições, suas crenças, e costumes, a Literatura só escapa aos rigores do tempo, para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter do povo, do qual é ela o único representante na posteridade; sua voz como um eco imortal repercute por toda a parte, e diz: em tal época, de baixo de tal constelação, e sobre tal ponto da terra um povo existia, cujo nome eu só conservo, cujos heróis eu só conheço; vos porém si pretendeis também conhecê-lo, consultai-me, por que eu sou o espírito desse povo, e uma sombra viva do que ele foi (MAGALHÃES, *Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 132; grifos meus).

A relação entre literatura e “quadro animado de suas virtudes”, em que se registraria o sublime de uma nação, corresponde, como observa Rouanet (1999, p. 21), ao

[...] caráter descritivo, que tenta aproximar o texto escrito da arte pictórica, é um traço comum aos movimentos denominados ‘Romantismo’ e perdura na literatura a ele posterior. Já desde o século XVIII, o termo ‘quadro’ é usado com frequência por escritores, críticos e historiadores da literatura para referir-se ao texto.

Mas o caráter pictórico do texto literário não se restringiria à poesia (ROUANET, 1999, p. 21): “Quase cem anos antes, aquele que é considerado o ‘inventor’ do romance moderno, Henry Fielding, se referia a essa forma literária como sendo capaz de fornecer ‘uma espécie de quadro em que a virtude torna-se, por assim dizer, visível’”. Se todo pintor escolhe seus motivos, vimos, brevemente, em três exemplos (“Lede”; nota ao leitor de *Niterói* e “Sobre a história da literatura do Brasil”) os motivos escolhidos para figurarem na palheta dos pintores do Romantismo brasileiro: justiça, santidade, beleza e utilidade. Vimos também o porquê dessa composição: contribuir com a reforma cultural principiada em 1808.

Sendo a literatura o lugar da decência e do excepcional: não será qualquer costume, herói, crença ou prática cultural que integrará aquele quadro – tal ressalva é fundamental para os capítulos seguintes, porque assinala o novo perfil do homem de letras: o literato-artista,

porém não menos mentor, e o termo artista refere-se à preocupação estética dos escritores do Romantismo. Afinal, a deliberação de princípios subsidiará as críticas dirigidas ao teatro de Machado de Assis (1862) e as críticas a *Ressurreição* (1872).

Outro trecho do ensaio de Magalhães merece ser observado para melhor entendermos a proposta de exclusão da mitologia: a distinção entre literatura original, literatura enxertada e literatura mesclada. A primeira, a literatura original, seria a literatura que teve origem e fim num determinado lugar, como a literatura grega, exprimindo, através de seus quadros, o caráter grego. Assim, literatura e pátria estariam em pé de igualdade. A segunda, a literatura artificial, seria a literatura estrangeira, importada, porém, alheia ao caráter da região. Na medida em que a literatura da Grécia representa os valores gregos, ela seria original e legítima; na medida em que é imitada, atualizada e glosada na Europa, “civilização originária do Cristianismo”, ela seria artificial, pois não representaria os valores cristãos, mas outros, estrangeiros e enxertados ali (MAGALHÃES, *Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 133). Assim, em terras europeias, a literatura grega seria tão estrangeira para o povo como o idioma grego. Não haveria, segundo tal perspectiva, relação solidária entre o caráter do povo, a língua desse mesmo povo e a sua literatura, que deveria ser a representação e expressão do que houvesse de mais sublime na região europeia. Para nações como o Brasil, haveria uma terceira forma de literatura: a mesclada –

Mas não são estas às únicas modificações, que entre os diversos povos experimenta a Literatura; outras há, que da natureza mesmo do homem, da civilização, e do progresso dependem; por que seja qual for a modificação, que a Literatura sofre, em acordo acha-se sempre esta modificação com o caráter, e estado de civilização desse povo. Assim a Literatura é variável como são os séculos, semelhante ao Termômetro, que sobe ou desce segundo o estado da atmosfera.

Por uma espécie de contágio, uma ideia lava entre os homens de uma época; reúne-os todos n'uma mesma crença; seus pensamentos se harmonizam, e para um só fim tendem. Cada época representa então uma ideia, que marcha escoltada d'outras, que lhe são subalternas, como Saturno rodeado de seus satélites; ela contém, e explica as outras ideias como as premissas no raciocínio contém, e explicam a conclusão. Essa ideia é o espírito, e o pensamento mais íntimo de sua época, é a razão oculta de todos os factos contemporâneos (MAGALHÃES, *Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 134-5; grifos meus).

Infere-se, pelo exposto até aqui, que o Cristianismo representaria a mundivisão em voga. A religião cristã explicaria o passado e permitiria vislumbrar o futuro, justificando não só a unidade do pensamento vigente, que analisaria o passado, o presente e vislumbraria o fim, mas também a esperança do poeta num futuro nacional menos egoísta. Assim, a

literatura, “representante moral da civilização”, deveria compor quadros segundo o termômetro do século em questão: o 19 (MAGALHÃES, *Niterói*, Tomo I, n. 1, 1836, p. 135).

Na teoria e na prática, a literatura brasileira estaria fixada. E não sem razão:

Depois da Independência o pendor [para literatura empenhada] se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los (CANDIDO, 2011, p. 28).³

A conclusão faculta a Candido a sustentação da ideia de continuidades entre o literato joanino e literato romântico, em respeito ao sentido das letras nacionais como tarefa e missão do literato brasileiro. Continuidade fundamental para a presente pesquisa, pois, além de subsidiar a análise do ideal romântico, motiva a analogia proposta entre o alferes da Guarda Nacional e o alferes da literatura empenhada, chamada de guarda simbólica. Na verdade, esses, quando bem sucedidos no circuito literário, seriam melhor denominados de Jacobinas da literatura empenhada, porque propõem teorias (ficções) brasileiras. Em ambos os casos, os indivíduos parecem estar interessados em defender a mesma causa, de lados diferentes, porém, solidários: a referida união nacional. Os primeiros, empunhando armas de fogo, teriam a missão de reprimir revoltas. Os segundos, empunhando a pena, teriam a missão de difundir ideias modernas: pátria/patriotismo, nação/nacionalismo, futuro/progresso, além da religião cristã, em franca oposição ao temário universalista, então visto como pagão, o que significa excluir a mitologia. Para tanto, uns defendem literalmente a terra natal, solo comum aos indivíduos do território em disputa; outros defendem a terra natal conotativamente.⁴

³ Agradeço ao professor Marcus Vinicius Nogueira Soares por ter apontado que, ao mesmo tempo em que este grupo trabalhava em prol da literatura brasileira, Pereira da Silva atuava também. Segundo ele, uma das diferenças estaria no gênero escolhido por este: o romance, seguindo o exemplo de Walter Scott. Como este diálogo foi travado num evento acadêmico, ainda não há fonte. Cito, pois, o evento: “II COLÓQUIO: O ROMANCE: História, Crítica e Teoria. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, setembro, 2015: http://www.pgletras.uerj.br/downloads/simposioORomance_programacao.pdf

⁴ Chamo a atenção para o fato de ter proposto a analogia com a palavra “alferes”, designadora da função paramilitar, mas preferir propô-la com o nome próprio do alferes, Jacobina. Pois se Jacobina é um deles, ele é mais do que um simples alferes, ao passo que nem todo alferes é um Jacobina, como se depreende do conto. Ou seja, preservo a função de empregado da Guarda Nacional e a inteligência e astúcia do homem que veste a farda, ao tempo que sugiro que um Magalhães, assim como outros, tomarão a função de alferes, mas à maneira de Jacobinas da literatura empenhada, uma espécie de guarda nacional simbólica, cuja inteligência e astúcia são postas a serviço da (reforma) da literatura oficial. Assim, se Jacobina, no conto, propõe seu esboço, Magalhães, na vida, propõe o que vimos. Analogia será empregada doravante.

1.4 Perfis literários: de Joãozinho ao Jacobina da literatura empenhada, ou o prenúncio do cavaleiro das letras

Retomo, nessa seção, a apresentação esquemática dos dois perfis do literato oitocentista: o literato-mentor (Primeiro Reinado e Regência) e o literato-artista (Regência e Segundo Reinado).

Nascido em 1836, Joaquim Maria estaria mais próximo do perfil do literato definido por Magalhães. Considero, porém, o perfil do literato-mentor pelas sucessivas homenagens de Machado de Assis a José Bonifácio: em *Americanas* (1875) publica o poema “José Bonifácio”. Em 1901, com a publicação e seleção de *Poesias Completas*, o poema-homenagem não é preterido. Temos, pois, duas homenagens em momentos de orientação ficcional distintos. Tal permanência da figura de um José Bonifácio na lírica machadiana fundamenta a ideia de homenagem a um homem de letras militante:

José Bonifácio

De tantos olhos que o brilhante lume
Viram do sol amortecer no ocaso,
Quantos verão nas orlas do horizonte
Resplandecer a aurora?
Inúmeras, no mar da eternidade,
As gerações humanas vão caindo;
Sobre elas vai lançando o esquecimento
A pesada mortalha.
Da agitação estéril em que as forças
Consumiram da vida, raro apenas
Um eco chega aos séculos remotos,
E o mesmo tempo o apaga.
[...] (ASSIS, 1962, III, p. 125-6).

Se há disposição autoral de participar, a seu modo, da vida cultural fluminense e de contribuir com o destino moral da moderna literatura brasileira em 1875, ano de publicação do poema que sugere a presença do ideal da ilustração, parece razoável crer que havia disposição semelhante em 1872, ano de publicação de *Ressurreição*, embora nada conste no prefácio. Quer dizer, o poema, além de ser uma homenagem ao patriarca de nossa Independência política, segundo uma certa visão coeva partilhada por Machado de Assis,

também pode ser lido como uma profissão de fé de seu autor. Nesse sentido, vale citar as estrofes seguintes de “José Bonifácio”:

Vivos transmite a popular memória
 O gênio criador e a sã virtude,
 Os que o pátrio torrão honrar souberam,
 E honrar a espécie humana.
 Vivo irás tu, egrégio e nobre Andrada!
 Tu, cujo nome, entre os que à pátria deram
 O batismo da amada independência
 Perpetuamente fulge.
 O engenho, as forças, o saber, a vida
 Tu votaste à liberdade nossa,
 Que a teus olhos nasceu, e que teus olhos
 Inconcussa deixaram.
 Nunca interesse vil manchou teu nome,
 Nem abjetas paixões; teu peito ilustre
 Na viva chama ardeu que os homens leva
 Ao sacrificio honrado.
 Se teus restos há muito que repousam
 No pó comum das gerações extintas,
 A pátria livre que legaste aos netos
 E te venera e ama,
 Nem a face mortal consente à morte
 Que te roube, e no bronze redivivo
 O austero vulto restitui aos olhos
 Das vindouras idades.
 [...] (ASSIS, 1962, III, p. 126).

Assim, observar a passagem de um perfil de homem de letras ao outro é observar a continuidade do ideal que principia com a transmigração régia e parece ter tido o efeito de alçar o homem de letras brasileiro da condição de Joãozinho a Jacobina, processo principiado com a transladação e acentuado com a fundação do Romantismo. Acrescida da analogia com os alferes da Guarda Nacional, temos, com a deliberação de princípios do Romantismo, o prenúncio de uma imagem que aparecerá de modo sugestivo em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: o cavaleiro das letras; ou, como prefiro chamá-lo, para não aumentar o número de imagens no texto, o Jacobina da literatura empenhada.

Ao imprimir visibilidade aos Brasis, tanto o do centro da colônia (o Rio de Janeiro) quanto o da margem (a fazenda de Marcolina), o deslocamento dos agentes, seja a figura régia (D. João VI) seja sua metonímia (os alferes), transformaria um espaço ordinário num espaço extraordinário: “os acontecimentos sociais e intelectuais nele ocorridos contribuirão para configurar o papel social do escritor, atribuindo-lhe posição nova na sociedade e modificando as condições da sua produção” (CANDIDO, 2013, p. 242). No conto, lemos:

Eu pedia-lhe que me chamasse Joãozinho, como dantes; ela abanava a cabeça, bradando que não, era o ‘senhor alferes’. Um cunhado dela, irmão do finado Peçanha, que ali morava, não me chamava de outra maneira. Era o ‘senhor alferes’, não por gracejo, mas a sério, e à vista dos escravos, que naturalmente foram pelo mesmo caminho (ASSIS, 1962, II, p. 347).

À medida que representa a realeza, assumindo função metonimicamente régia, Jacobina não é mais coadjuvante, mas soldado de uma batalha ideológica vencida com o apoio de um Magalhães. Como observado por Maria Helena Rouanet (1999) e João Cezar de Castro Rocha (1999), a fundação do Romantismo contribui para consolidação do ideal de unidade nacional. Aliás, é essa mesma fundação que parece subsidiar a mencionada imagem de cavaleiros da missão romântica, então operários da literatura empenhada; por fim, Jacobinas da simbólica guarda nacional.

Cavaleiros da missão romântica porque, ao considerarmos a observação de Brás Cubas, no capítulo XIV, temos uma alusão pertinente para pensar o casamento da literatura com a história. O título do capítulo – “O primeiro beijo” – pode ser lido como remissão à ingenuidade dos primeiros encontros: a literatura e a política. Teríamos, aí, uma referência à coincidência entre aspirações posteriores à nossa Independência política e às aspirações românticas? Se, conforme ensina Candido (2013), o Romantismo foi logo assimilado e incorporado ao projeto político imperial, é possível pensar que sim. Mas estou menos interessado na resposta e mais interessado em apontar que tal observação não passou despercebida do Machado de 1858, vide os parágrafos iniciais de “O passado, o presente e o futuro da literatura”. Portanto, não poderíamos, também, entender “garção” como sugestão de cavaleiros da literatura empenhada?

O alferes da literatura não poderia ser também o “lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de *botas* e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século” (ASSIS, 1962, I, p. 531; grifo meu)? Assim, “O primeiro beijo” não facultaria a ideia de casamento entre o projeto de construção da história nacional, efetivado com o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1838), e o seu corolário literário, a escola romântica, absorvido pela política imperial? Afinal, como observou João Cezar de Castro Rocha (2001), ao estudar os exemplares de Machado de Assis da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*, a representação e

avaliação da história, apesar de problemática (devido ao passado colonial) e carente de fundamentos (devido ao processo de colonização), tinha a missão de estabelecer, positivamente, as bases de nossa história. Na literatura, a representação e avaliação, mesmo sendo ficcional, não poderia ser diferente. Assim, a deliberação de princípios de 1836 também seria uma caixa de ferramentas para pintar a história de modo positivo. O autor ou obra que desviasse desse tipo de representação correria o risco da censura, conforme se lê no já citado aviso de 24 de junho de 1808: “[nada] contra a religião, a moral e os bons costumes [deveria ser impresso]” (Cf.: SILVA, p. 177). O veto não é necessariamente à ficção, mas ao tipo de representação ficcional, como veremos no estudo da recepção teatral de *O caminho da porta*, *O protocolo e Ressurreição*.

CAPÍTULO XIV / O PRIMEIRO BEIJO

Tinha dezessete anos; pungia-me um bucozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula. Como ostentasse certa arrogância, não se distinguia bem se era uma criança, com fumos de homem, se um homem com ares de menino. *Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século.* O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros (ASSIS, 1962, I, p. 530-1; grifos meus).

Vimos que, antes de “deitá-lo à margem”, foi preciso que outros literatos pavimentassem o caminho dos cavaleiros do Romantismo: antes mesmo de os autores estrangeiros divulgarem o Romantismo no Brasil, o literato-joanino representaria, a partir das mudanças posteriores à transmigração real, a primeira reconfiguração do perfil do literato brasileiro, literato-principiador daquele casamento. Essa parece ser uma possível leitura para a estrofe final de “José Bonifácio”:

Pode o tempo varrer, um dia, ao longe,
A fábrica robusta; mas os nomes
Dos que o fundaram viverão eternos,
E viverás, Andrada!”
(ASSIS, 1962, III, p. 126).

A sugestão de cavaleiro das letras, cavaleiro da literatura empenhada, é posterior ao processo de transfiguração da função do literato no Brasil, tendo a oportunidade de ir de Joãozinho a Jacobina. O perfil do intelectual-mentor, representado aqui por Bonifácio, pode ser considerado o prenúncio daquele cavaleiro, facultando-lhe o mencionando casamento. Na ausência de castelos medievais, ele conta com o apoio institucional. Fundado em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, empregando literatos como Magalhães, opera com uma “missão muito clara: estabelecer a base para a pesquisa e a reunião de documentos relativos à história pátria, a fim de permitir a escrita da história nacional” (ROCHA, 2001, p. 322).⁵ Nos decênios seguintes, a poesia e a prosa consolidarão o ideal estético anunciado e defendido em 1836. Em julho de 1846, no Rio de Janeiro, dez anos depois da publicação de *Niterói e Suspiros poéticos e Saudades*, Gonçalves Dias publica *Primeiros Cantos*. E já no prólogo ele se declara seguidor do caminho aberto por aquele que tomou para si a tarefa e a missão de reformar a poesia nacional: Gonçalves de Magalhães.

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento - o coração com o entendimento - a ideia com a paixão - cobrir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia - a Poesia grande e santa - a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir (DIAS, 1846, p. 6).

As palavras-chave – espontaneidade (“ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso”) e decoro (“purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade”) – indicam a filiação aos preceitos estéticos e teóricos da deliberação de princípios de 1836. Não só segue a nova escola na forma e no conteúdo como também ratifica a consolidação da reforma proposta pelos primeiros românticos. Na década seguinte, mais especificamente em 1857, José de Alencar publicará *O Guarani*. Considerando o programa literário romântico, a literatura brasileira estará fixada em

⁵ Ao comparar o perfil da segunda geração romântica com o perfil da primeira, Candido (2013, p. 368) explica que a primeira foi “um grupo *respeitável*, que conduziu o Romantismo inicial para o conformismo, o decoro, a aceitação pública.” Para o autor, além de ter principiado a estética romântica entre nós, a primeira geração foi responsável por “oficializar a reforma. Amparados pelo Instituto Histórico, instalados nas três revistas mencionadas [*Niterói*, 1836; *Minerva Brasiliense*, 1843; e *Guanabara*, 1849-55], deram-lhe viabilidade, aproximando-a [a reforma romântica] do público e dos figurões, aos quais se articularam em bem montadas *cliques* [grupos], nelas escudando a sua obra e a sua pessoa.” A julgar pelos 51 anos de atividade, o IHGB pode ser considerado uma sentinela da mencionada guarda nacional, a simbólica.

prosa e verso. Até a publicação de *Ressurreição*, o sistema artístico *nacional* também estará consolidado e marcado pelas palavras de Alencar, no prefácio àquele livro:

As notas que vão no fim explicarão algumas cousas que muitos não conhecem, por serem especialíssimas ao interior do Brasil; *aí verá o leitor que a imaginação não fez mais do que dar algum colorido a costumes nacionais, que podem-se tornar uma fonte de poesia para a nossa literatura.* (ALENCAR, 1857, p. 2, grifos meus)

E, como nos ensina a historiografia literária, não só poderia se tornar *uma* fonte para a literatura brasileira como se tornou *a* fonte da literatura nacional.

Além da chegada real e do estabelecimento de centro reguladores, reais e simbólicos – a Guarda Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, e o Conservatório Dramático, símbolos do compartilhamento do poder imperial com o homem de letras, seja no Primeiro Reinado, na Regência ou no Segundo Reinado –, a influência de agentes não-oficiais, como as associações de intelectuais, não cessa.⁶ Segundo Candido (2013, p. 658), o fato de o Romantismo e o nacionalismo terem desbancado a “retórica e a poética dos neoclássicos, que pareciam representar o próprio código da escravidão literária”, não significou, no campo espiritual, “ruptura, mas, de um lado, [...] continuação; de outro, [...] início de um período auspicioso [...]”. Assim, temos uma explicação para existência e permanência da prática de “formação de grupos interessados na difusão do saber e no culto da liberdade”; sendo, pois, uma prática cultural anterior e posterior ao advento do Romantismo:

Nesse tempo, [o joanino, correspondente às nossas Luzes] tais associações desempenham não apenas funções hoje atribuídas aos agrupamentos partidários, mas algumas das que se atribuem hoje ao jornalismo, às sociedades profissionais, à Universidade. Assim foi que congregaram e poliram os patriotas, serviram de público às produções intelectuais, contribuíram para laicizar as atividades do espírito, formularam os problemas do país, tentando analisá-los à luz das referências teóricas da Ilustração (CANDIDO, 2013, p. 245).

Assim, podemos concluir que a formação do literato, nas primeiras décadas, bem como na juventude de Machado de Assis, o que não significa que ele recebeu esse tipo de educação, basear-se-ia no patriotismo-ilustrado. Ilustrados e patrióticos, os nossos literatos “procuraram fundir no cidadão o intelectual e o político, propondo-lhes como critério de

⁶ José Luís Jobim (2001), ao pesquisar a atuação de Machado de Assis (1860-64) como membro do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), esclarece algumas das funções deste centro regulador: em primeiro lugar, buscava-se a retificação da cena brasileira; em segundo, a censura moral, cuidando que as peças não transgredissem o decoro, afirmado por Magalhães e reiterado por Dias, na poesia. A função de instituições faculta a ideia de que tais agências operam, na esfera ideológica, o papel da Guarda Nacional.

identidade [nacional] e dignidade [a ética da ilustração cristã] a participação nos grandes problemas sociais” (CANDIDO, 2013, p. 246). Em vez de ser apenas um intelectual localizado no Brasil, o Joãzinho do Ocidente, geograficamente distante das metrópoles, buscando inserção no ambiente universal do Neoclassicismo, o homem de letras torna-se, aos poucos, o intelectual brasileiro. De Joãzinho a Jacobina, a segunda reconfiguração do homem de letras brasileiro, a que se dá com o Romantismo, leva o alferes da literatura, cavaleiro do Romantismo, à montaria em plena sociedade de Corte.

Curiosamente, no capítulo “Hoje”, o narrador de *Ressurreição* explora a ausência de tal passado glorioso no desfecho da trama:

No tempo em que os mosteiros andavam nos romances, — como refúgio dos heróis, pelo menos, — a viúva acabaria os seus dias no claustro. A solidão da cela seria o remate natural da vida, e como a olhos profanos não seria dado devassar o sagrado recinto, lá a deixaríamos sozinha e quieta, aprendendo a amar a Deus e a esquecer os homens.

Mas o romance é secular, e os heróis que precisam de solidão são obrigados a buscá-la no meio do tumulto. Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém mais a viu no teatro, na rua, ou em reuniões. Suas visitas são poucas e íntimas. Dos que a conheceram outrora, muitos a esqueceram mais tarde; alguns a desconhecariam agora (ASSIS, 1962, I, p. 192).

As lições de moral e o tom professoral do literato-artista não podem contar com castelos medievais brasileiros. Assim, o autor de *Ressurreição*, cavaleiro tardio do Romantismo, explica ao leitor, através da máscara narrativa, o destino das mulheres que desejavam atravessar o bojador da sociedade fluminense: o claustro urbano, apesar de todo verniz de modernidade do Rio de Janeiro da época:

Gênero entre todos contemplado foi o *romance*, “a revolução literária do Terceiro Estado” (Debenedetti). Os ingleses, que se anteciparam ao resto da Europa na marcha da Revolução Industrial, já dispunham, no século XVIII, de narradores de costumes burgueses (Fielding, Richardson); os românticos acresceram-lhes a ficção história (Scott, Manzoni, Dumas, Hugo, Herculano) e o romance egótico-passional (Stendhal, Lamartine, George Sand, Garret, Camilo), formas acessíveis ao novo público composto principalmente de jovens e mulheres, e ansioso de encontrar na literatura a projeção dos próprios conflitos emocionais. O romance foi, a partir do Romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade cultura e semiculta do Ocidente. A sua relevância no século XIX se compararia, hoje, à do cinema e da televisão. (BOSI, 2006, p. 97)

Se a farda de Jacobina é, no conto, um signo de proeminência, justificando o alto conceito que se tem de si, é presumível que, do Primeiro ao Segundo Reinado, a pena seria o corolário da farda, legitimando simbolicamente a batalha ideológica em favor da pátria e das reformas literárias, ao tempo que daria sentido aos termos missão e tarefa. Se Jacobina sente-se mais Jacobina com o significado do ato de vestir a farda, o literato sente-se, também, mais literato ao empunhar a pena da literatura empenhada, posto o sentido coevo da atividade intelectual naquela conjuntura. Como o enunciado do conto também se passa no tempo joanino, poderíamos dizer que tanto a pena quanto a farda seriam extensões do poder real, corroborando simbólica (a literatura empenhada) e materialmente (o exército) a integridade do território. Um dos resultados da reconfiguração da atividade intelectual, do período joanino ao romântico, seria a alteração da (auto)imagem do homem de letras:

Nesse estado de coisas, agiu como corretivo o caráter participante com que o intelectual surgiu aqui. A participação na vida social, preconizada ou favorecida pelos ditames *ilustrados*, impediu o divórcio e a segregação, fazendo com que lhe conferissem, e ele se arrogasse, deveres de intervenção na vida pública. Deu-lhe um certo senso de *serviço* e, da parte do público, contribuiu para cercá-lo de uma auréola de relativa simpatia e prestígio (CANDIDO, 2013, p. 247).

Veremos, adiante, que o autor de *Crisálidas* também se enquadra no perfil de poeta participante. Pois “Era no tempo do rei” (ALMEIDA, 2000, p.11), como diz o narrador de *Memórias de um sargento de milícias*, quando a pena empenhada ainda preparava o contorno da atuação militar posterior ao regresso de D. João VI. Assim, antes mesmo da participação no serviço militar, representado pela Guarda Nacional, responsável pela centralização geopolítica, o serviço literário, no período joanino, teria sido responsável pela fortificação das ideias defendidas pela Guarda, ideias também apoiadas pelo serviço literário romântico, cujo senso de missão, visto acima, mostra as duas reconfigurações de perfil do literato brasileiro: do joanino ao romântico.

1.5 Entre o neoclássico e o moderno: resquícios

Antes da ascensão do escritor romântico, de perfil mais artista e menos mentor, houve o escritor joanino, de perfil mais mentor e menos artista, cuja militância literária teria sido igualmente análoga à função do alferes Jacobina: no cerne da reconfiguração da atividade

intelectual brasileira, a partir de 1808, o literato-artista do passado árcade será substituído pelo literato-mentor do período joanino:

[...] a Independência foi o objetivo máximo do movimento *ilustrado* e a sua expressão principal; por isso, nesse momento, o intelectual considerado como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da sociedade, voltado para aplicação prática das ideias (CANDIDO, 2013, p. 249).

É a partir de 1822 que se observa o retorno do literato-artista, porém não menos pedagógico, assumindo o posto do literato-mentor. O papel da geração de um José Bonifácio é importante porque até a época de D. João VI a aplicação de ideias encontrava-se, sobremaneira, em mãos clericais. Menos contemplativo e mais combativo, o conhecimento e a formação do literato-mentor passa pela laicização do saber.

[...] preparando-os para uma concepção mais ousada do papel da inteligência na vida social e das relações entre Metrópole e Colônia. Daí formar-se uma certa mentalidade progressista, que toma consciência do desajuste entre ambas e procurará, a seu tempo, formular a posição brasileira (CANDIDO, 2013, p. 249).

Na reconfiguração do sistema literário e do papel de seus agentes, em que esse é menos artista e mais soldado ilustrado da empresa patriótica, há um declínio da prática da literatura pela literatura à medida que o interesse por práticas culturais mais condizentes com os objetivos promocionais da militância literária cresce. É esse perfil de escritor, o mentor da fase joanina, que permite observar o senso de dever patriótico presente no escritor da geração seguinte, o de perfil romântico, visto em Magalhães e na nota ao leitor de *Niterói*, que se dedica à atualização do saber nacional em três campos então em voga: as ciências, as letras e as artes. Outra diferença do literato-romântico para o literato-joanino tem a ver com os meios de expressão empregados:

[...] os gêneros públicos – oratória, jornalismo, ensaio político-social – avultassem em detrimento das belas-letas, e que neste capítulo [da história brasileira] nos encontremos de algum modo fora da literatura, aonde, aliás, conduziam, no limite, as tendências de militância intelectual da Ilustração (CANDIDO, 2013, p. 250).

Jacobina é um apreciador das belas-letas, mas ele empregará um gênero público, a oratória, para exposição de seu esboço de uma nova teoria da alma humana. Não tolerando ser interrompido até a conclusão do raciocínio, retruca:

— Nem conjectura, nem opinião, redarguiu ele; uma ou outra pode dar lugar a dissentimento, e, como sabem, eu não discuto. Mas, se querem ouvir-me calados, posso contar-lhes um caso de minha vida, em que ressalta a mais clara demonstração acerca da matéria de que se trata (ASSIS, 1962, II, p. 346).

A ocasião parece impor o gênero à proporção que o emprego de gêneros públicos responde satisfatoriamente àquela necessidade. Amante das letras, Jacobina poderia ter emulado os gêneros literários, então rotinizados pela tradição neoclássica nacional, mas não foi o caso. Considerando a realidade nacional, o baixo índice de alfabetização sugere que o gênero público seria a melhor arma a ser empregada por ele, homem de letras de seu tempo, pois o movimento de ilustração da pátria que se quer ilustrada não corresponde, mesmo depois da promoção material e espiritual ensejada pela chegada de D. João VI, à ilustração efetiva de indivíduos de toda sorte. “Além disso, ocorre a circunstância da falta de leitores, o que conferia maior viabilidade ao discurso e ao recitativo, meios mais bem seguros de difusão intelectual” (CANDIDO, 2013, p. 161). Daí, segundo Candido (2013, p. 360-1), o público, acostumado com os gêneros públicos, empregados pela recepção como meio de “aferir o valor intelectual”, acomoda-se como ouvinte das letras nacionais. O escritor, herdeiro de tal prática, preocupar-se-á com o caráter recitativo de seus textos: “O escritor brasileiro se habituou a escrever como se falasse, vendo no leitor problemático um auditor mais garantido”. E o silêncio dos interlocutores de Jacobina sugere que eles poderiam estar aferindo o valor da teoria, ou pasmados com a agudeza do *discurso oral*. Em alguma medida, Machado de 1858 já observara esse problema:

As odes de José Bonifácio são magníficas. As belezas da forma, a concisão e a força da frase, a elevação do estilo, tudo aí encanta e arrebatava. Algumas delas são superiores às de Filinto. *José Bonifácio foi a reunião dos dois grandes princípios, pelos quais sacrificava-se aquela geração: a literatura e a política. Seria mais poeta se fosse menos político; mas não seria talvez tão conhecido das classes inferiores. Perguntai ao trabalhador que cava a terra com a enxada, quem era José Bonifácio; ele vos falará dele com o entusiasmo de um coração patriota. A ode não*

chega ao tugúrio do lavrador. A razão é clara: faltam-lhe os conhecimentos, a educação necessária para compreendê-la. (ASSIS, 1962, III, p. 785; grifos meus)

Acaba, então, concluindo que por aquela discrepância Bonifácio não poderia ter sido exímio na poesia como havia sido na política. Logo, compreende-se a preferência do autor de *Americanas* (1875) pela homenagem à atuação política de José Bonifácio. O militante Bonifácio, aos olhos de Machado, parece ter sacrificado a poesia para se dedicar à política. Pode ser que, a despeito da distância cronológica entre a produção de Bonifácio e o texto de Machado de 1858, a situação do analfabetismo não tenha mudado muito. Mas mudou suficientemente para que a geração romântica tivesse algum público consumidor de literatura: jovens, moças e donas de casa, além de homens, jovens adultos e senhores, que se interessaram pela leitura de romances, estrangeiros e nacionais – já havia até vida noturna teatral (MACHADO, 2001). Assim, se o analfabetismo era algo comum, pois “Com raras exceções, as mulheres nascidas até a década de 1830 foram quase todas analfabetas. [E] Só na segunda metade do século XIX encontra-se um número razoável de mulheres alfabetizadas” (MACHADO, 2001, p.40), poderíamos concluir que a ascensão de determinados gêneros, no Romantismo, como o romance e o teatro, também estaria relacionada com as condições do meio cultural. Ao mesmo tempo em que o romance triunfa, o teatro, como gênero público, porém distinto dos gêneros públicos do período joanino, encontraria terreno fértil, no decênio de 1850, pois transmitiria as ideias da reforma cultural e de modernização de costumes, ao passo que prescindiria do processo de alfabetização, sendo esse indispensável para o romance. Durante a década teatral (1850-1860), o teatro reorganizaria a hierarquia literária oitocentista: o teatro, o romance, e a poesia – dado sugerido pelo próprio Machado em “O passado, o presente e o futuro da literatura”. Assim, o fato de ele ter apostado primeiramente no teatro, para ser um autor de literatura empenhada, deve-se tanto à ascensão do gênero como também à aparente praticidade dele, se comparado com o romance, que requer um leitor, ao passo que o teatro, visto como educativo, só requer uma audiência.

Mas até o advento do Romantismo, o empenho do homem de letras brasileiro do Primeiro Reinado, chamado aqui de literato-joanino ou literato-mentor, consistiria na promoção do ideal de inserção da inteligência nacional no movimento da Ilustração, então em voga no pensamento metropolitano. A literatura desse período seria, portanto, um veículo de comunicação para atingir a finalidade patriótica: “São estes os traços da nossa época das luzes que, cifrando-se afinal na aspiração de Independência e desenvolvimento, *passaram em grande parte às gerações posteriores*” (CANDIDO, 2013, p. 251; grifos meus), bem como o

senso de responsabilidade patriótica, visto em *Suspiros poéticos e Primeiros Cantos*. Por esta razão, o valor estético da literatura produzida com fins ilustrativos é menos importante que seu valor representativo: “a atividade puramente estética, não encontrando ressonância, esmorece, perde qualidade; no caso, os ideais da Ilustração impeliram as energias para os gêneros públicos, suscitando oradores e jornalistas” (CANDIDO, 2013, p. 255). Como se vê, a análise coeva de Machado de Assis foi precisa: o desempenho do literato Bonifácio-poeta estava aquém do desempenhado do literato Bonifácio-político – o mentor era mais hábil que o artista.

Na ficção, o caso de Jacobina também ilustra as palavras de Candido. Orador nato, Jacobina não está interessado em dramas ou poemas, mas sim em expor argumentos ininterruptamente. Mesmo em domicílio residencial, quer o púlpito e o público, mas sem as delongas da emulação. Não se constituindo como uma marca do exercício literário joanino, o culto da literatura pela literatura fica em segundo plano, pois o primeiro está ocupado pela promoção das luzes da razão patriótica: a lírica de Bonifácio não está disponível ao homem comum, por falta de educação, mas seu discurso político está. No Brasil joanino, o literato-mentor buscava o ideal da Ilustração cristã, e não o estético. A mescla desse com aquele data de 1836.

Em 1872, José de Alencar observará com acuidade os resquícios entre a missão do literato-joanino e a sua reconfiguração romântica: “A terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, *ainda não terminou; espera escritores que lhe deem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional [...]*” (ALENCAR, 1872, p. 132; grifo meu). Meio século depois de 1822, o prefácio a *Sonhos D’oro* “se justifica por representar o texto oitocentista mais eloquente no que tange à complementaridade que se estabeleceu entre os esforços de historiadores e o trabalho criativo de escritores na afirmação da nacionalidade” (ROCHA, 1999, p. 52). A explicação de Rocha refere-se às três fases da literatura brasileira, presente em “Benção paterna”. Se a geração do segundo período (1750-1830), a de Bonifácio, não promove a particularização proposta pelo Romantismo, também não é a universalização supostamente pagã do Neoclassicismo: a nova teoria da alma humana, de autoria de Jacobina, que se vale do exemplo daquela senhora sempre às voltas com as novidades disponíveis a cada estação no centro do Rio de Janeiro, é ilustrativa desse movimento intelectual em direção à particularização romântica. A alma, dado universal, sendo retratada de uma perspectiva local, serve de exemplo para exposição e conclusão do alferes. Assim, uma vez que “O Espelho” se passa no tempo do rei, a reflexão da ficção serve como corolário da atitude do literato-joanino: o discurso oral é empregado para exposição de

uma observação indispensável para ilustração do público. É apenas na terceira fase de nossa literatura, a romântica, que o perfil do literato-artista retornará à cena literária, mas agora na versão de cavaleiro do Romantismo, para dar os já mencionados últimos traços à literatura brasileira, imprimindo-lhe a autoridade estética que exercerá posteriormente.

O capítulo da *Formação da literatura brasileira* que estuda o período de transição nas letras brasileiras, em que se observa a passagem da geração de Bonifácio para geração de Magalhães, intitula-se “Resquícios e Prenúncios” (CANDIDO, 2013, p. 279). Resquícios referem-se ao passado literário brasileiro – árcade, universalista e pagão. Prenúncios referem-se ao princípio de um movimento emergente que se efetivará plenamente num futuro próximo – o romântico, patriótico, nacionalista e cristão. Em lugar do acervo clássico, valorizado pelos árcades, valorizar-se-á o nacional – daí o maior empenho do primeiro em ser universal e do segundo em ser nacional. Entre o literato-artista árcade e o literato-artista romântico, há o literato-joanino. Em 1862, ao cruzar as fronteiras entre classicismo (sinônimo de paganismo) e nacionalismo (sinônimo de nacionalismo), o autor de *O caminho da porta* e *O protocolo* será duplamente repreendido: primeiro, será advertido a respeito do paganismo; em seguida, será lembrado do propósito do literato-artista daquela geração e de sua obra: edificar e cristianizar.

O período joanino e regencial representariam o presente em contato com o passado clássico, ao tempo que apresentariam possibilidades para o futuro brasileiro: dissensão ou integração. É aqui que a posição do literato-romântico, continuando o trabalho do literato-joanino, parece desempenhar um papel relevante para a política de manutenção do território brasileiro. E o posicionamento do grupo de autores da *Niterói* e Magalhães corroboram, no plano simbólico, o sentido da analogia com a Guarda Nacional, seja quando comparado com a Guarda da realidade, seja quando comparado com a ficção de “O Espelho”.

Resquícios à parte, a produção literária do literato-romântico é superior à produção literária do literato-joanino (CANDIDO, 2013). O romântico buscará outros meios de expressão, ao passo que joanino, com objetivos outros, não foi além dos meios rotinizados. Não parece ter havido interesse por parte de Jacobina em emular um poema dramático; bastou-lhe a oratória. Com interesse mais político que estético, o literato-mentor produz obras inspiradas em práticas neoclássicas cristalizadas. Nesse ponto, Candido confirma a percepção machadiana de 1858, ao dizer que:

José Bonifácio foi medíocre poeta, apesar da alta envergadura do talento de estadista e homem de ciência. Nas *Poesias avulsas de Américo Elísio* [Elísio era o pseudônimo dele], publicadas em 1825, mas compreendendo versos escritos desde o decênio de 1780, o traço mais notável é a coexistência dum meticuloso neoclássico e dum tradutor inteligente dos pré-românticos ingleses (CANDIDO, 2013, p. 206).

Se serve de atenuante, não custa lembrar que o literato-mentor acumulava inúmeras funções e que a literatura estava em segundo plano, pois o objetivo primário era alinhar o país nos trilhos da civilização ocidental: “conscientes dos problemas do país, [estavam] voltados para aplicação da inteligência ao progresso” (CANDIDO, 2013, p. 206). Assim, o paradigma, tanto para a geração de Bonifácio quanto para o moderno escritor romântico, resume-se no

Cristianismo, concebido como fraternidade, não clericalismo; filantropia, ou seja, disposição de promover o bem dos homens pela razão: eis o lema destes maçons com ou sem batina, que entregam ao jovem Pedro II e aos jovens românticos as rédeas de uma cultura orientada pela razão, a verdade e o culto da natureza (CANDIDO, 2013, p. 69).

Da militância literária pré-romântica, passando pela franco-brasileira, à militância literária estritamente romântica, em que “a vontade consciente de definir no Brasil uma literatura independente, exprimindo a seu modo os temas, problemas e sentimentos da jovem Nação” (CANDIDO, 2013, p. 312), ocorre a segunda reconfiguração nas letras nacionais, cuja marca d`água, a (auto)imagem do homem de letras, fora forjada por Magalhães em “Lede”, o difusor da boa nova pós-joanina. Junto com os autores da *Niterói*, eles poderiam ser considerados os primeiros cavaleiros da literatura empenhada, com “botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias” (ASSIS, 1962, I, p. 531), tomando para si a tarefa de principiar a nova escola no Brasil – daí o emprego da sugestão de Brás Cubas, no citado “O primeiro beijo”.

O paradigma da Ilustração e do Cristianismo permanece incólume. A despeito da ideia de reforma tomar as cores do país, o que muda são os limites da literatura brasileira, demarcados na deliberação de princípios de 1836. Segundo Candido (2013, p. 312),

Para isto foi necessária uma elaboração que se veio realizando desde o período joanino, e apenas terminou no início do Segundo Reinado, graças em grande parte ao Romantismo que, pressupondo ruptura com o passado, chegou num momento em que era bem-vindo tudo que fosse mudança [...]

E pudesse contribuir para defesa da unidade geopolítica. A imagem de um literato ávido por autonomia nas letras, somado ao episódio de nossa Independência política, faz do episódio de 1836 uma ocasião oportuna cuja pertinência, à época, deve ter contribuído para fazer de Magalhães o símbolo da então jovem literatura brasileira: o empenho político converge com o empenho literário, como diziam Rouanet (1999) e Rocha (1999). Assim, para Candido:

O Classicismo terminou por ser assimilado à Colônia, o Romantismo à Independência – *embora* um continuasse a seu modo o mesmo movimento, iniciado pelo outro, de realização da vida intelectual e artística nesta parte da América, continuando o processo de incorporação à civilização do Ocidente (CANDIDO, 2013, p. 312; grifo meu).

A partir dessa exposição da passagem de tocha do literato empenhado com a Independência política brasileira para o literato empenhado com a independência das letras nacionais de “tendências morais [...] boas” (ASSIS, 1962, III, p. 805), observaremos, no capítulo seguinte, a inserção de Machado de Assis no sistema artístico posterior à consolidação do Romantismo brasileiro.

2 A INSERÇÃO DE MACHADO DE ASSIS: 1858

No capítulo anterior, vimos dois pontos de vista sobre o passado literário brasileiro: a visão sincrônica de Gonçalves de Magalhães, que tomou para si a tarefa de reformar as letras nacionais, e a visão diacrônica de Antonio Candido, que destacou certa continuidade entre o ideal neoclássico e o romântico. Para o Machado de Assis de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, mais valeria a explicação de Magalhães que a explicação de Candido, pois este estaria equivocado a partir da conjunção concessiva “embora”.⁷

A explicação de Machado encontra-se no parágrafo de abertura do referido texto:

A literatura e a política, estas duas faces bem distintas da sociedade civilizada, cingiram como uma dupla púrpura de glória e de martírio os vultos luminosos da nossa história de ontem. A *política* elevando as cabeças eminentes da literatura, e a *poesia* santificando com suas inspirações atrevidas as vítimas das agitações revolucionárias, *é a manifestação eloquente de uma raça heroica que lutava contra a indiferença da época, sob o peso das medidas despóticas de um governo absoluto e bárbaro.* O ostracismo e o cadafalso não os intimidavam, *a eles, verdadeiros apóstolos do pensamento e da liberdade; a eles, novos Cristos da regeneração de um povo, cuja missão era a união do desinteresse, do patriotismo e das virtudes humanitárias* (ASSIS, 1962, III, p. 785; grifos meus).

Publicado originalmente em *A Marmota*, em 09 e 23 de maio de 1858, o primeiro texto machadiano sobre historiografia literária apresenta dados que parecem corresponder à nova dinâmica do sistema literário, então visto pela lente da independência literária, então correlata da Independência política, como observado por Alencar em “Benção Paterna”. Correlação, por sua vez, que parece ter motivado a posição do autor de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, enchendo-lhe de convicção de que o projeto de reforma cultural, anunciado por Magalhães em 1836 e pelo grupo de escritores da *Revista Brasiliense*, seria não só necessário como também tangível em vida. Isso porque, além da profissão de fé manifestada deste texto de 1858, Machado afirmará, na advertência de 1901 de seu romance mais cristão, *Helena*, que tanto esse quanto os outros livros que compõem os romances da década de 1870, corresponderiam à “fé ingênua” (ASSIS, 1962, I, p. 270). Há, pois, provas do

⁷ Refiro-me especialmente ao seguinte trecho, ao final do primeiro capítulo: “O Classicismo terminou por ser assimilado à Colônia, o Romantismo à Independência – *embora* um continuasse a seu modo o mesmo movimento, iniciado pelo outro, de realização da vida intelectual e artística nesta parte da América, continuando o processo de incorporação à civilização do Ocidente” (CANDIDO, 2013, p. 312; grifo meu).

empenho autoral, seja na juventude (1858), seja na meia-idade (década de 1870), seja na maturidade (publicação de novas edições, 1901).

Já em relação à disposição de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, o título e a estrutura revelam a mencionada dinâmica: discute-se o passado colonial e a atuação do literato-joanino na primeira seção do artigo (1500-1822); na segunda seção, o presente literário (1822-58) e a influência do Romantismo (1836-58); na terceira seção do artigo, discute-se as formas literárias – o romance, o drama e a poesia – que poderiam contribuir para a ascensão da literatura brasileira. Ou seja, a construção de um futuro literário independente *com o apoio da geração atual* se o escritor de “talento” (ASSIS, 1962, III, p. 785) empregasse seus esforços em favor da mencionada vocação romântica, o empenho dos literatos em construir uma literatura interessada nos temas da ordem do dia e nos problemas que supostamente atrasariam a marcha do progresso nacional. Evidencia-se, assim e ao longo do texto, a consolidação da passagem do literato-mentor para o literato-artista. Esse Machado vale-se de um discurso cujo sentido não só ratifica a deliberação de princípios de 1836 como também incentiva a geração atual, a sua geração, a seguir os passos dos fundadores da nova escola.

Ora, o texto também funciona como autoestímulo. Mas, não sendo autor de obra alguma, ele não passaria de um aprendiz e aspirante à posição de crítico daquele sistema. Aliás, ele mesmo reconheceu tal condição em “O jornal e o livro” (1859, *Correio Mercantil*).⁸ E esse detalhe não é dispensável porque em 1860 ele integrará a equipe de redação do *Diário do Rio de Janeiro*, como veremos no quarto capítulo. Por ora, outro dado da composição de “O passado, o presente e o futuro da literatura” a ser considerado é a sintaxe empregada pelo crítico debutante, que demonstra o privilégio da retórica, talvez os mencionados resquícios do passado, visto no capítulo anterior (1.5 Entre o neoclássico e o moderno: resquícios).

Utilizando-se de torneios linguísticos e imagens hiperbólicas, ele compara a importância dos literatos envolvidos no processo de Independência do Brasil à importância de Cristo, corroborando a tendência da cosmovisão poético-prescritiva de *Niterói*, de *Suspiros poéticos* e *Primeiros Cantos*. Se houve um antes e depois de Cristo, não seria menos verdade a existência de um antes e depois dos homens responsáveis, seguindo a lógica imagética do texto, por nossa Independência política, o que influenciaria nosso calendário literário. Pela primeira vez avulta a figura de José Bonifácio nos textos dele. Em “O passado, o presente e o

⁸ Refiro-me ao seguinte trecho: “Sou dos menos inteligentes adeptos da nova crença, mas tenho consciência que dos de mais profunda convicção. Sou filho deste século, em cujas veias ferve o licor da esperança. Minhas tendências, minhas aspirações, são as aspirações e as tendências da mocidade; e a mocidade é o fogo, a confiança, o futuro, o progresso.” (ASSIS, 1962, III, p. 943)

futuro da literatura” ela tem a função de assinalar o divisor de águas que foi o evento de 1822. Como vimos, tal presença, porém, permanecerá para além da verdadeira juventude do autor e de sua meia-idade, pois permanecerá em *Americanas* (1875), quando tem 35 anos de idade, e mesmo em *Poesias completas* (1901), já então com 62 anos – décadas não alteraram a imagem de Bonifácio.⁹ Considerando tal presença, penso que não podemos simplesmente colocar na conta da juventude a ideia presente na conclusão de 1858: “verdadeiros apóstolos do pensamento e da liberdade” (ASSIS, 1962, III, p. 785).

Assim, é compreensível o porquê de o autor de “O passado, o presente e o futuro da literatura” ser rigoroso a ponto de não fazer concessão alguma aos autores que não inseriram, como dirá quinze anos depois, “nos versos nomes de flores ou aves do país” (ASSIS, 1962, III, p. 807). Se não houve sequer “uma nacionalidade de vocabulário”, não haveria, no ano de 1858, margem para considerar esse ou aquele autor como autor empenhado (ASSIS, 1962, III, p. 807). Curiosamente, a posição sustentada por ele assemelha-se com a posição de Magalhães, quando este revisita o passado à luz do presente, em “Sobre a história da literatura brasileira”:

Não se pôde lisonjear muito o Brasil de dever a Portugal sua primeira educação, que tão mesquinha foi ela, que bem parece ter sido dada por mãos avaras e pobres; contudo boa ou má dele herdou, e o confessamos, a Literatura, e a Poesia, que chegadas à América não perderam seu caráter Europeu. Com a Poesia vieram todos os Deuses do paganismo, espalharam-se pelo Brasil, e dos céus, das florestas, e dos rios se apoderaram. A Poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma Grega, vestida à Francesa, e à Portuguesa, e climatizada no Brasil; é uma Virgem do Helicon, que, peregrinando pelo Mundo, estragara seu manto, talhado pelas mãos de Homero, e sentada à sombra das Palmeiras da América, se apraz ainda com as reminiscências da Pátria, cuida ouvir o doce murmúrio da Castália, e o trepido sussurro do Lodon, e do Ismeno, e toma por um rouxinol o sabiá, que gorjeia entre os galhos da laranjeira. Encantados por este nume sedutor, por esta bela Estrangeira, os Poetas Brasileiros se deixaram levar pelos seus cânticos, e olvidaram as simples imagens, que uma Natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia; semelhante a Armida de Tasso, cuja beleza, artificios, e repelidas, e copiadas vão desmerecendo, além de que, tomo o pássaro da fábula, despimos nossas plumas para apavorarmo-nos com antigas gallas, que não nos pertencem. Em Poesia requer-se mais que tudo invenção, gênio, e novidade; repetidas imitações o espirito embrutece, como a muita arte, e preceitos tolhem, e sufocam o gênio; as primeiras verdades da ciência, como os mais belos ornamentos da Poesia, quando a todos pertencem, a ninguém honram. O que dá realce, e nomeada a alguns dos nossos Poetas não é certamente o uso

⁹ Seria interessante observar a constante presença da figura de José Bonifácio na lírica machadiana. Pelo exposto, é natural comum associarmos a primeira fase do autor à função utilitarista da arte, em que ela serviria aos propósitos morais, e a segunda fase ao questionamento desta visão etc. Nesta divisão, que encontra respaldo na obra do autor, penso que a poesia não estaria excluída, embora nem sempre mencionada. *Ocidentais* (1880) marcaria a retificação da lírica machadiana. Contudo, ao publicar *Poesias completas*, ele, no auge da maturidade (1901), mantém o poema dedicado a José Bonifácio, poema homônimo, publicado em 1875, em *Americanas*. Em coautoria com minha orientadora, escrevi “*Poesias completas* ou páginas de assaz Melancolia?” (*Machado de Assis em Linha*, número 16, dezembro de 2015), desenvolvendo especificamente este tema.

destas ficções; mas sim outro gênero de belezas naturais, não colhidas nos livros, mas que só a Pátria lhes inspirara. Ora tão grande foi a influência, que sobre o Gênio Brasileiro exerceu a Grega mitologia transportada pelos Poetas Portugueses, que muitas vezes Poetas Brasileiros em pastores se metamorfoseiam, e vão apascentar seu rebanho nas margens do Tejo [...] (MAGALHÃES, 1836, p. 146-7).

A literatura brasileira seria mais brasileira à proporção que se inspirasse menos nos livros do Velho Continente e mais na paisagem do Novo Mundo. Não surpreende, pois, a posição do Machado de 1858: uma literatura conscientemente nacional deveria tangenciar os signos básicos do nacionalismo literário – flores, aves, árvores etc. Claro está que esse Machado ou ainda não percebe o anacronismo crítico de 1858 ou prefere tomar a posição dominante, que deveria ser a posição daquela mocidade, a sua geração. De qualquer forma, encontrar no passado referências ao Brasil legitimaria, em 1858, o empenho dos autores árcades preocupados com o nacionalismo. Na ausência de referências, os literatos do presente parecem se vingar dos compatriotas do passado negando-lhes participação no “estado atual do sistema literário” (ASSIS, 1962, III, p. 785). Assim, vistos de 1858, os seguidores de Homero teriam sido vítimas da alienação colonial: “Parece que o terror de uma época colonial inoculava nas fibras íntimas do povo o desânimo e a indiferença” (ASSIS, 1962, III, p. 785). O raciocínio é interessante à medida que nos permite ter uma ideia do entusiasmo injetado pelas sucessivas reconfigurações do sistema intelectual brasileiro que proporcionou a fundação e consolidação do Romantismo nacional: se o terror do colonialismo tinha forças para inocular nas fibras do povo o desânimo e a indiferença, o advento do Romantismo, por sua vez, gerava entusiasmo suficiente para reverter o processo de alienação nacional: o desânimo e o descuido pátrios tornavam-se, a partir de 1822, ânimo e cuidado, tanto em verso quanto em prosa, além de crítico e teatral, como veremos no capítulo seguinte.

Parece que o Machado de 1858 acatava de bom grado o critério de nacionalidade lexical, como ele mesmo colocará a questão em 1873, ano em que, como sabemos, o caráter nacional será defendido de outra forma e o passado árcade revisto. Antes da citação, convém não perder de vista que o ensaio de 1873 é posterior à publicação de *Ressurreição* e publicado logo após a discussão suscitada pelos leitores de *Ressurreição*. Ou seja, mesmo sendo produto de uma encomenda jornalística, o ensaio de 1873 também funciona como um pós-escrito ao romance, pois é o momento de interrogar – mas agora como mais quilometragem literária como autor – certas ideias da crítica, tanto as ideias acatadas por ele em 1858 como as ideias que serviam de munição contra *Ressurreição*. Agora, vejamos a proposta de revisão da posição de 1858 feita em 1873:

Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda 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.

[...]

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano [...]; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. [...] Parece-me, entretanto, que, depois das memórias que a este respeito escreveram os Srs. Magalhães e Gonçalves Dias, não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituir-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. [...]. *A piedade*, a minguem outros argumentos de maior valia, devera ao menos inclinar a imaginação dos poetas para os povos que primeiro beberam os ares destas regiões, consorciando na literatura os que a fatalidade da história divorciou.

Esta é hoje a opinião triunfante. Ou já nos costumes puramente indianos, tais quais os vemos n'*Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, ou já na luta do elemento bárbaro com o civilizado, tem a imaginação literária do nosso tempo ido buscar alguns quadros de singular efeito, dos quais citarei, por exemplo, a *Iracema*, do Sr. J. de Alencar, uma das primeiras obras desse fecundo e brilhante escritor.

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. *Os costumes civilizados*, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, *igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo* (ASSIS, 1962, III, p. 802-3; grifos meus).

Sobretudo quando o autor, atento ao meio e interessado em ter como matéria ficcional a influência dos costumes civilizados sobre a atuação da elite fluminense, pode consorciar na literatura de seu tempo o que a história desse mesmo tempo divorciou: a presença da viúva da sociedade de Corte.

Voltando ao “Instinto de Nacionalidade”, lido aqui como pós-escrito à *Ressurreição*, Machado termina o citado parágrafo assim:

O romance, sobretudo, apoderou-se de todos esses elementos de invenção, a que devemos, entre outros, os livros dos Srs. Bernardo Guimarães, que brilhante e ingenuamente nos pinta os costumes da região em que nasceu, J. de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Franklin Távora, e alguns mais.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura (ASSIS, 1962, III, p. 802-3; grifos meus).

Como já apontara a deliberação de princípios de 1836, o espírito nacional não se limitaria aos assuntos locais. Outros assuntos não seriam menos justos, belos e úteis para a construção da literatura conscientemente brasileira; eles, ao contrário, “[...] igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo”, desde que houvesse “aplicação intelectual” (ASSIS, 1962, III, p. 803). E como duvidar de que o autor de *O caminho da porta* e *O protocolo* levaria, também, o romance a sério?

Se o Machado de “Instinto de Nacionalidade” (1873) não é o Machado de “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), o Machado de *Ressurreição* (1872) não é, também, o Machado de *O caminho da porta* e *O protocolo* (1862). A disposição das datas e a observação de cada episódio sugerem a possibilidade de amadurecimento e aprendizado com as lições da trajetória do ambicioso Joaquim Maria. Conforme a mais recente visão de Jean-Michel Massa (2008, p. 224-25): “A posição adotada pelo jovem Machado de Assis, não declarada nem explícita, é difícil de discernir, de definir, de expor. Lembremos que neste período ele tem entre vinte e trinta anos. É trabalhador, enérgico e quer ter sucesso”. O autor está se referindo à ambição teatral de Machado de Assis. A meu ver, a disposição romanesca enquadrar-se-ia na descrição, a não ser pelas pedras encontradas no meio do caminho, que lhe devem ter ensinado a trocar “a lei dos gênios” pela “leis das aptidões médias” (ASSIS, 1962, I, p. 114), como registrou na primeira advertência à *Ressurreição*. Quer dizer, a confissão às avessas, do prefácio ao primeiro romance, faculta a conclusão de Massa, o homem Machado de Assis não só tinha ambição como também tinha, mesmo sendo decoroso, fumos de “[...] sedutor, ao menos pela sua verve, aposta[n]do no teatro para alcançar a glória. Ele é ambicioso, frequenta as atrizes, vai a todas as *premières* de teatro, escreve em diversas revistas ou jornais recensões de teatro” (MASSA, 2008, p. 222-3). Mas esse Machado descrito até mesmo como sedutor conhecerá, com as resenhas sobre suas peças, o sabor amargo da oposição literária em 1862, quando seu teatro é apreciado pelo sistema literário fluminense. Ora, será mera coincidência o fato de o prefácio à *Ressurreição* apresentar a imagem de um autor menos afeito à lei do gênio romântico e mais afeito à lei do operário da literatura brasileira, como lhe solicitara Bocaiúva em 1862?

Voltemos ao texto de abertura. Um terceiro aspecto de “O passado, o presente e o futuro da literatura” deve ser retomado para maiores explicações: a data de publicação, 1858. Ela é interessante por causa da proximidade cronológica com a mencionada polêmica em torno da publicação de *A Confederação dos Tamoios* (1856) e à publicação de *O Guarani* (1857). Tanto a data do texto de Machado, considerando o exposto, quanto o êxito de Alencar nos ajudam a entender a já mencionada segunda reconfiguração do sistema literário brasileiro:

a direção das letras nacionais posterior ao advento do Romantismo. No lugar do literato mais mentor e menos artista, observa-se o contrário: espera-se um literato menos mentor e mais artista – José de Alencar cobrara certo (des)empenho estético de Gonçalves Magalhães. Apesar do pseudônimo, a cobrança audaciosa evidencia o funcionamento da reconfiguração da expectativa, por parte do sistema literário, de um autor então importante para este mesmo sistema: Magalhães. O leitor de literatura brasileira, sobretudo na posição de crítico, não seria peça menos importante, ou sequer descartável, pois ele enfrenta o reformador dela. Sistema consolidado, o crítico também se torna um Jacobina da literatura empenhada. E, é claro, com interesse próprio.

À medida que se evidencia a nova configuração romântica do literato da Regência e do Segundo Reinado e a importância pública deste como artista, a polêmica suscitada por Alencar serve para termos uma ideia da agitação causada pelo advento do Romantismo: a cena literária está em ebulição. *O sistema literário, bem como o termo literatura, não parecem mais comportar sem polêmica posições literárias arraigadas em formas preteridas. Consequentemente, a legitimação do autor de literatura brasileira implica em certas escolhas autorais, escolhas justificadoras e explicadoras do postulado do Romantismo brasileiro. Do contrário, os agentes do sistema literário expõem os seus argumentos e discutem os postulados em voga. O debate instala-se como forma estratégica legítima e legitimadora da prática literária.* E as armas desta batalha ideológica, forjadas na primeira metade do século, servirão aos Jacobinas da literatura empenhada, na segunda metade do século. Ora, o que significa a troca da lei do gênio, “um talento que se amaneira a todas as formas da concepção” (BOCAIÚVA, apud ASSIS, 1863, p. 80), pela lei da aptidão média senão o reconhecimento de que o sistema literário não o reconheceria apenas pelo talento, mas também pelo empenho em contribuir com a causa em questão?

A consideração de três dados – o curto intervalo entre a polêmica do neófito Alencar e o patriarca Magalhães, a publicação de *O Guarani*, e o texto machadiano de 1858 – são pertinentes por três razões. Primeiro, a retórica machadiana de 1858, que serve às avessas para ilustrar a presença do passado no presente que se supõe tão-só aqui e agora, o citado resquícios. Em segundo, o quadro histórico sintetizado no título do artigo (o passado, o presente e o futuro da literatura) mostra certa consciência histórica (certa porque não escapa ao acentuado anacronismo crítico) e ciência do papel secundário da literatura na fase joanina (Bonifácio era mais político que literato). Em terceiro, essa soma de fatores mostra a preocupação estilística e alguma consciência teórica do autor, então em vias de completar vinte anos de idade. Assim, não é por acaso que outro trecho deste mesmo texto evidencia a

mencionada efervescência da segunda reconfiguração do sistema literário brasileiro, demonstrando a força e eloquência das sementes lançadas em 1836:

A poesia de então [o passado literário] tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas liras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América (ASSIS, 1962, III, p. 785).

A autoridade do argumento romântico, revisitando o passado, e o argumento de autoridade do Romantismo, lendo-o em função do presente, fundem-se na pena do debutante. Credo no anacronismo da independência antes mesmo de ter havido o movimento de independência, Machado reclama do desânimo e da indiferença literária de Tomás Antônio Gonzaga e Basílio da Gama:

A poesia de então tinha um caráter essencialmente europeu. Gonzaga, um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas liras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América.

Todos os mais eram assim: as aberrações eram raras. Era evidente que a influência poderosa da literatura portuguesa sobre a nossa, só podia ser prejudicada e sacudida por uma revolução intelectual (ASSIS, 1962, III, p. 785).

Se o alferes elimina o homem, poderíamos concluir considerando que o tamanho da tarefa principiada por Magalhães e os autores da *Niterói* e o apelo do programa romântico parecem embaçar a visão crítica à proporção que, sendo esse programa aparentemente plausível de ter sido realizado anteriormente, não haveria explicação para o desinteresse dos literatos do passado. Para a mocidade e geração entusiasta da cor local, seguidores de Ferdinand Denis e Almeida Garrett – divulgadores dos alicerces da teoria romântica no Brasil: “o complexo Schlegel-Stäel-Humboldt-Chateaubriand” (CANDIDO, 2013, p. 331) –, a deliberação de princípios de 1836 era como o canto da sereia seduzindo os aspirantes à posição de escritores da nova escola. Geração e mocidade porque ele não foi o único a embarcar na nau do nacionalismo estrito, então comandada por Ferdinand Denis:

O Brasil, que sentiu a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe havia imposto a Europa, experimenta já a necessidade de ir beber inspirações poéticas a uma fonte que verdadeiramente lhe pertença; e, na sua glória nascente, cedo nos dará as obras-primas desse primeiro entusiasmo que atesta a juventude de um povo.

Se essa parte da América adotou uma língua que a nossa velha Europa aperfeiçoara, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia: usadas por nossa longa civilização, foram dirigidas a extremos onde as nações não as podiam bem compreender e onde deveriam ser sempre desconhecidas; não se harmonizam, não estão de acordo nem com o clima, nem com a natureza, nem com as tradições. A América, estuante de juventude, deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela mesma; nossa glória literária não pode sempre iluminá-la com um foco que se enfraquece ao atravessar os mares, e destinado a apagar-se completamente diante das aspirações primitivas de uma nação cheia de energia.

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 (DENIS, 1968, p. 29-30).

Publicado em 1826, quatro anos depois das demandas de 1822, o *Resumo da História Literária do Brasil* caiu como uma luva. Da publicação do *Resumo* à publicação de *Niterói e Suspiros poéticos*, são dez anos. Em 1838 o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro é fundado, Magalhães retorna ao Brasil, assume emprego no IHGB e trabalha na construção de nossa história factual (ROUANET, 1999). Já vimos que, do ponto de vista da ficção, os alicerces da construção de nossa literatura tinham sido erigidos, imprimindo cor local à continuidade da missão principiada com a vinda de D. João VI. Continuidade que, por sua vez, depurava constantemente o patriotismo ilustrado em literatura empenhada, acertando os ponteiros literários da América portuguesa com as capitais culturais. E, como observado por Machado em 1858, “A Europa contemplou de longe esta regeneração” de nossa atividade intelectual, que acertava os ponteiros intelectuais com a marcha da civilização (ASSIS, 1962, I, p. 786). A partir da análise de Maria Helena Rouanet (1968, s/p), que comenta a importância do autor do *Resumo* naquele momento, a observação machadiana estaria correta, pois:

[...] tendo sido proferida por um europeu, esta afirmação equivale a um atestado de legitimação, exatamente como ocorre ainda hoje em termos políticos, quando um país poderoso reconhece a independência de uma ex-colônia ou de um ex-componente de um conglomerado que durante alguns anos tenha funcionado como uma nação única.¹⁰

¹⁰ Não há página porque a apresentação encontra-se disponível em uma página virtual. Disponível em < <http://www.ufrgs.br/cdrom/denis/comentarios.htm> > Acesso em: 13 ago. de 2015.

Ou seja, a revisão da história da literatura ratifica o entusiasmo de 1858. E a descrição da autora encontra fundamento na opinião dos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro:

a obra do velho bibliotecário francês se intitula *Resumo da História Literária de Portugal*, seguido do *Resumo da História Literária do Brasil*. Ou seja: ao introduzir o adjetivo ‘seguido’, Ferdinand Denis estava efetuando, no campo das letras, aquilo que Pedro I havia realizado no plano político, o que lhe valeu a entusiasmada admiração dos brasileiros expressa de forma exemplar por Joaquim Manuel de Macedo e outros membros do IHGB: “[...] apenas roto o grilhão que nos prendia ao jugo da velha Lusitana [*sic*], solto o grito de liberdade, [...], Mr. Ferdinand Denis patenteava à face da Europa essa literatura nascente” (1851, p. 444).

Tal opinião encontra-se registrada na Revista do IHGB de 1851, no n. XIV – um ano antes da publicação de *Memórias de um sargento de milícias* (1852); cinco anos antes da polêmica travada por Alencar (1856); seis anos depois da publicação de *O Guarani* (1857), e sete anos antes da posição assumida por Machado em “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858). Não obstante ser estrangeira, a benção paterna não era portuguesa – detalhe fundamental, porque a França era uma das metrópoles do pensamento em voga (CANDIDO, 2013; ROUANET, 1999).

Como se vê, a nau romântica estava a todo vapor. Seduzido pela força do argumento romântico, o passado clássico que não se traduzisse em vocabulário local serviria como resposta a duas reclamações românticas: alienação do puramente nacional e escravidão literária. Na visão de 1858, nem mesmo Basílio da Gama seria nacional. A vantagem desse sobre Tomás Antônio Gonzaga seria uma questão de grau, mas não de natureza: não seria o puramente nacional mas também não seria europeu.

Para contrabalançar, porém, esse fato cujos resultados podiam ser funestos, como uma valiosa exceção apareceu o *Uruguai* de Basílio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu. Não era nacional, porque era indígena, e a poesia indígena, bárbara, a poesia do boré e do tupã, não é a 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 nossa sociedade?* (ASSIS, 1962, III, p. 785; grifos meus).

Se não andamos para frente, pelo menos não andamos para trás. E o meio do caminho parece suscitar o interesse dele em buscar, na teoria e na ficção, o elemento constituinte da

então jovem sociedade brasileira: a face característica da sociedade pós-1822, uma vez que a geração de Bonifácio tinha mais interesse político que poético (e realizara a sua tarefa da Independência política), a tarefa não só ficou pela metade como também precisava ser concluída, e o sistema literário, como vimos com Alencar, esperava autores que dessem os últimos toques à literatura brasileira. Aqui, a pesquisa encontra dificuldades, pois é difícil aceitar que a busca de 1858 tenha contribuído amplamente para a construção do romance de 1872 – talvez o problema maior seja como determinar e avaliar tal contribuição; de qualquer forma, são anos de experiência literária.

No entanto, o estudo do teatro brasileiro (apresentado no capítulo seguinte), que data do tempo de D. João VI, pode ser uma saída, porque buscava-se acertar os ponteiros de nossos hábitos e costumes com as práticas culturais ocidentais: a portuguesa, a francesa e a inglesa. Assim, entre a estreia crítica de 1858 e a estreia romanesca de 1872 encontramos a experiência teatral no meio do caminho. Mas é o teatro em sua versão realista que atrairá Machado de Assis.

Desse modo, o teatro realista pode ser considerado como o meio do caminho entre o Machado de 1858 e o Machado de 1872. Logo, não haveria um vácuo entre as datas-chave da presença de Joaquim Maria, para esta pesquisa: 1858 (estreia como crítico), 1860 (*Diário do Rio de Janeiro*), 1862 (*O caminho da porta e O protocolo*), 1863 (*Teatro*), 1865 (armação literária para promoção do conto “Confissões de uma viúva moça”), 1870 (*Contos fluminenses*), 1872 (*Ressurreição*) e 1873 (*Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade*). Assim, esse meio tempo teria sido preenchido, e muito bem preenchido, pelo teatro nacional. Portanto, se a face característica de nossa sociedade, a sociedade de Corte organizada posteriormente à transmigração de D. João VI, representaria, mas muito modestamente, a busca do crítico de 1858, sendo vislumbre e possível glosa de 1836, tal modéstia e vislumbre teriam sido consolidados em 1872 e 1873, quando publica seu primeiro romance e seu pós-escrito.

Ainda sobre o citado trecho, há dois dados que se completam: a expressão de uma geração que se quer mais poética e menos política, a qual Machado estaria ligado, e a suposição de que tal geração poderia terminar o trabalho daquela desvendando a face característica de nossa sociedade, pois “O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance *exclusivamente* na realização desse progresso material” (ASSIS, 1962, III, p. 787; grifo meu). Assim como os autores da nota ao leitor da *Revista Brasiliense*, Machado banca a ideia de literatura como veículo de edificação. Ao ratificar a adesão desse Machado ao apelo do programa romântico,

o emprego da primeira pessoa do plural – “O que nós queremos” –, seguido da comunicação incisiva do ideal desta mesma geração para a sociedade – “que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material” –, o texto evidencia que o Brasil de D. Pedro II poderia ter o mérito de haver principiado a era industrial entre nós, mas o Brasil do Segundo Reinado não poderia deixar as letras, então literatura incipiente, à deriva do apoio régio. Se o gigante de pedra da Guanabara queria fazer-se de ferro, não haveria oposição do literato, mas tal empreendimento não poderia relegar a literatura nacional a segundo plano.

A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo. Compreendam-nos! nós não somos inimigo encarniado do progresso material. Chateaubriand o disse: "Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado a outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as ideias". Este pensamento daquele restaurador do cristianismo — é justamente o nosso; — nem é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos (ASSIS, 1962, III, p. 787).

Em primeiro lugar, chama a atenção a referência ao emprego da palavra “talento”, indicando as sucessivas reconfigurações do literato-universal da primeira fase da história literária brasileira, para o literato-mentor da segunda fase, que cede lugar para o literato-artista da terceira, que retoma o caminho aberto pelo primeiro, mas em outro estilo: o romântico. Se o literato da primeira era indiferente para a sociedade e o da segunda era bem acolhido por ela, o da terceira incomoda-se com a suposta indiferença pública. E a razão desse comportamento, segundo ele, seria o privilégio do vapor inglês sobre as letras nacionais:

O predomínio exclusivo dessa realeza parva, 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-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das ideias mais generosas, dos princípios mais salutares, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização (ASSIS, 1962, III, p. 788).

Os eventos-chave da reconfiguração do sistema literário brasileiro parecem legitimizar a indignação do jovem, que não quer deixar a oportunidade da reforma, então conseguida com luta pelos apóstolos da liberdade nacional, passar em branco. Aceita-se o *Fiat* industrial, mas opõe-se ao privilégio desse sobre o *Fiat* literário. Sabia ele que o patrocínio imperial

tangenciava a publicação de *A Confederação dos Tamoios*? Ou teria o Imperador concedido privilégios ao Barão de Mauá, empresário vinculado à construção da primeira estrada de ferro nacional, cuja inauguração fora nas vésperas desta publicação? Talvez alguma, nenhuma, ou as duas hipóteses acrescidas da seguinte reclamação:

No estado atual das coisas, a literatura não pode ser perfeitamente um culto, um dogma intelectual, e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende (ASSIS, 1962, III, p. 788).

É curioso como este trecho poderia servir para descrever, hoje, a polêmica em torno da publicação de *A Confederação dos Tamoios*, oferecendo a explicação machadiana para o empenho de Gonçalves Magalhães, bem como poderia explicar a posição de Alencar, que se utilizou do posto de jornalista para principiar a batalha literária. Não basta mais produzir literatura, é preciso responder à demanda do sistema literário, em que leitores, autores e críticos não seriam facilmente dispensáveis. Após o êxito na polêmica, sabemos que Alencar sairá do anonimato e publicará *O Guarani*; tal estratégia, bem observada por Candido (2013), não deve ter passado despercebido dos contemporâneos de Alencar. Menos ainda dos aspirantes, que teriam, aí, uma lição e tanto.

Na configuração atual do sistema literário, Machado parece ciente de que não há condições de atos literários independentes: “Esta verdade, exceto no jornalismo, verifica-se em qualquer outra forma literária” (ASSIS, 1962, III, p. 788). Recém-recomendado por Quintino Bocaiúva para trabalhar como jornalista no *Diário do Rio de Janeiro* e confiante nas ideias expostas e no ideal do jornalismo – a livre expressão da verdade ilustrada –, Machado parece compreender as razões dos dois agentes literários envolvidos naquela polêmica. Dependente da vida social e preocupado com o futuro do país, o literato-artista não está interessado no culto da arte pela arte, mas sim no culto da arte como missão do literato-romântico. Machado de Assis, filho da geração de Magalhães e militante de uma mocidade confiante no futuro literário nacional, parece ter seguido, a sua maneira, esse culto, a fim de construir uma literatura conscientemente brasileira.

Ele terá o teatro vetado em 1862 e 1863; apostará no romance em 1872. Mas em 1858, ano de sua inserção no sistema literário, a safra do romance brasileiro – talvez por causa da ascensão e consolidação do teatro realista – não era a das melhores:

Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras [o romance e o teatro] 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; apesar mesmo da convivência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as suscetibilidades nacionais.*

Podíamos aqui assinalar os nomes desses poucos que se têm entregado a um estudo tão importante, mas isso não entra na ordem deste trabalho, pequeno exame genérico das nossas letras (ASSIS, III, p. 788; grifos meus).

Apesar de não haver referências explícitas, a sua afirmação parece encontrar respaldo em Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar, esse muito provavelmente. O primeiro, tutor tipográfico de Machado de Assis, que o apresentou a Bocaiúva, publicara *Memórias póstumas de um sargento de milícias* em 1852. Embora o romance de Alencar estivesse na crista da onda literária, correspondendo às expectativas (nutridas e alimentadas) pelo Romantismo, o de Manuel Antônio de Almeida não parece ter sido completamente ignorado, a julgar pela crônica de 15 de fevereiro de 1863:

Com a publicação do IX volume da Biblioteca Brasileira, termino a parte literária da quinzena.

Contém este volume a primeira parte do romance do meu finado amigo Dr. Manoel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. A obra é bem conhecida, e aquela vigorosa inteligência, que a morte arrebatou dentre nós, bastante apreciada, para ocupar-me neste momento com essas páginas tão graciosamente escritas.

Enquanto se não reúnem em volume os escritos dispersos de Manoel de Almeida, entendeu Quintino Bocaiuva dever fazer uma reimpressão das *Memórias*, hoje raras e cuidadosamente guardadas por quem possui algum exemplar. É para agradecer-lhe esta piedosa recordação do nosso comum amigo (ASSIS, 1938, p. 18; grifos meus).

Se era popular entre os leitores de literatura interessados no personagem indígena não se pode saber, mas o fato é que este trecho da crônica de 1863 subsidia a hipótese de que Manuel Antônio de Almeida pode ser incluído na pequena lista machadiana de autores-pesquisadores de modelos romanescos. Observação fundamental à medida que ela nos permite ter consciência de três modelos de romance possíveis, à época: o modelo de costumes, buscado por Manuel; o histórico, por Alencar. Em breve Machado rejeitará os dois

modelos, optando pelo romance de análise. E não podemos esquecer: as escolhas, no atual estado das coisas, não estão isentas de réplicas e trélicas.

Considerando a trajetória machadiana até 1872, a interrogação acerca da face característica daquela sociedade em 1858, e o fato de que “a sociedade é uma mina a explorar” (ASSIS, III, p. 1962, p. 789)”, mais a consciência da pesquisa estética mencionada, a reflexão e inquietação da geração a qual ele está vinculado não são dispensáveis quando aproximadas da advertência de 1872: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, I, 1962, p. 115). Em primeiro lugar, a aproximação é relevante se aceitarmos que o romancista debutante teria inúmeras habilidades para aprimorar, exceto uma: saber a diferença entre romance de costume e romance de análise. Prova disso pode ser encontrada na reciclagem do provérbio dramático do teatro de 1862 no romance de 1872, com a diferença de que no romance ele emprega Shakespeare para bancar a situação dramática, em vez de figuras mitológicas e neoclássicas – então criticadas pelo leitores de 1862, e já execradas pelos fundadores da nova escola. Em segundo, ao explicar o interesse e o modelo do romance, não deixa de explicar o porquê da ausência do puramente nacional em *Ressurreição*, que é sua estreia literária no gênero em ascensão desde *O Guarani*.

Do Primeiro Reinado ao Segundo, há duas reconfigurações no sistema intelectual brasileiro: no primeiro momento, o predomínio da imagem do literato mais mentor; no segundo, do literato mais artista que, não sendo menos mentor que aquele, também é polemista, pois a polêmica passa a ser aceita como legítima. A segunda reconfiguração, por sua vez, dá condições ao literato e ao aspirante à posição de artista de vislumbrar o futuro como tarefa do escritor de talento engajado com a causa romântica. Se o teatro estava em alta, não haveria por que inventar a roda:

Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas ideias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das ideias novas, das reformas, dos princípios dominantes. É assim que o teatro nascerá e viverá; é assim que se há de construir um edifício de proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso (ASSIS, 1962, III, p. 789).

Expostas a inserção no sistema literário e tomadas de posição de Machado de Assis, veremos, no capítulo seguinte, a importância do teatro nacional para ele, porque, da estreia em 1858 até a publicação de 1872, é o teatro, além da poesia, que o permitiu pôr em prática as ideias mencionadas neste capítulo.

3 DRAMATURGIA EMPENHADA: DA NAÇÃO À FAMÍLIA

Uma obra antiga não sobrevive na tradição histórica da experiência estética por questões eternas, nem por respostas permanentes, mas em razão de uma tensão mais ou menos aberta entre questão e respostas, problema e solução, que pode suscitar uma compreensão nova e determinar a retomada do diálogo do presente com o passado.

Hans Robert Jauss

A epígrafe se justifica pela descrição de batalhas ideológicas inerentes aos sistemas artísticos cuja crítica seria viva (CANDIDO, 2013), deixando-o em plena efervescência cultural. Já em relação ao primeiro capítulo e ao capítulo anterior, vimos a discussão sobre o passado literário neoclássico à luz do presente romântico. Em respeito à dramaturgia brasileira, que é o assunto deste capítulo, a epígrafe sintetizaria a situação da cena nacional posterior ao primeiro quartel oitocentista: o teatro pós-joanino, constituído por companhias dramáticas importadas com a chegada de D. João VI e a instalação da Corte. Ele é substituído, a partir de 1833, pelo teatro nacional, então representado pela companhia dramática fundada pelo ator João Caetano (PRADO, 1999). E não é por acaso que a fundação do teatro nacional é posterior à promoção, material e espiritual, de 1808 e a Independência de 1822. O caminho para consolidação do teatro *brasileiro* fora pavimentado pela fase joanina: as encenações de João Caetano, no Teatro São Pedro, consolidam o teatro nacional em 1833. E o Teatro São Pedro, não custa lembrar, foi construído em 1813 como parte das tentativas de estabelecer um ambiente culto e ilustrado na capital após a instauração da família real.

Assim, antes de 1808, o teatro feito no Brasil não é considerado, por Décio de Almeida Prado (1999), teatro brasileiro, pois, como se tratava de dramaturgia empenhada em catequização, não havia teatro na acepção moderna da palavra. Além do caráter sacro, Prado (1999) considera a formação da primeira companhia dramática nacional como princípio do teatro brasileiro, porque, considerando-o como sistema integrado por autores dramáticos, peças, atores e públicos, o sistema teatral não poderia existir sem tal organização autossuficiente. Não havia, portanto, teatro no Brasil antes de 1808, no sentido *stricto* do termo, e não havia teatro brasileiro antes de 1833, já que era realizado por companhias

dramáticas importadas. Assim, quando se diz que o período joanino foi responsável pela promoção das letras nacionais, não podemos dispensar o teatro nacional – peça-chave de alguns momentos de nossa vida cultural oitocentista, como mostra Ubiratan Machado em *A vida cultural no Brasil durante o romantismo*.

A propósito da centralidade do teatro para vida cultural oitocentista, a leitura de Prado (1999) sugere que um dos maiores benefícios da importação dramática seria a criação do hábito teatral e o incentivo à vocação de atores nacionais, como João Caetano. A instauração do hábito formou o citado sistema e estimulou seus agentes: alguns espectadores tornar-se-ão atores; outros, por sua vez, críticos.

Em 1836, João Caetano encena os dramas de Alexandre Dumas e Victor Hugo, introduzindo o Romantismo francês no Brasil. Introdução, por sua vez, que coincide com o ano de publicação da deliberação de princípios de nosso Romantismo. Para João Roberto Faria (2004), o sucesso do ator brasileiro teria chamado a atenção de alguns literatos, que lhe dedicaram obras com o intuito de vê-las encenadas pelo então maior ator brasileiro. E o patriarca do Romantismo literário brasileiro torna-se, em 1838, o patriarca do teatro nacional. Dois anos depois de *Niterói e Suspiros poéticos e saudades*, Gonçalves de Magalhães assina a tragédia *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, que vai ao palco, ainda em 1838, com João Caetano. Ou seja, de 1836 a 1838, o Romantismo brasileiro chegava ao teatro nacional. Como observado por Alfredo Bosi (2006, p. 98), “Do mesmo esforço de programar as nossas letras é fruto o teatro de Magalhães.”

Vimos, nos dois capítulos anteriores, a relação entre independência política e Romantismo brasileiro. Vemos, com essa ressalva e menção ao título da peça de Magalhães, a referência ao temário dos dramas românticos à maneira de Alexandre Dumas e Victor Hugo: a preocupação política com a liberdade, seja da região sob tutela imperial, seja do indivíduo sob o mesmo regime (PRADO, 1999).¹¹

¹¹ Para Candido (2013, p.375), “É provável que a maior influência jamais exercida sobre contemporâneos tenha sido, na literatura brasileira, a de Gonçalves de Magalhães. *Durante pelo menos dez anos ele foi a literatura brasileira*; a impressão de quem lê artigos e prefácios daquele tempo é que só se ingressava nela com o seu visto.” O destaque é para ressaltar a posição de preceptor de Magalhães. Trabalharei, no capítulo seguinte, a relação entre preceptor, agente dominante e a impressão de que esse mesmo agente não é só respeitado pelo que faz, mas também pela condição atingida, imprimindo-lhe a condição de (in)deferir *vistos literários*. Ainda informa (CANDIDO, 2013, p.375) que “De sua parte, Magalhães levou escrupulosamente a sério a tarefa de criar a nova literatura, pretendendo reformar a poesia lírica e a epopeia, dotá-la de teatro, romance, ensaio crítico, histórico, filosófico.” Nesse capítulo, comento a participação dele na formação do teatro *brasileiro*. Ao retomar a relação patriarca-autorização, chamada de visto literário, considerarei o caráter operário desse agente: ao tomar o exemplo de Magalhães, a conquista da posição dominante requer um autor operário das letras, empenhado com a causa em questão, como foi o caso de Magalhães, que “representa a literatura oficial, correspondendo a uma fração importante do gosto da época” (CANDIDO, 2013, p.375). Em alguma medida, esse papel será desempenhado por Quintino Bocaiúva, na cena teatral. Se Magalhães representou a literatura

Se o teatro romântico dominara a cena à medida que respondia às questões posteriores ao evento de 1822, tornando o teatro anterior (o colonial) obsoleto, esse mesmo teatro romântico perderá espaço, nas décadas seguintes, para o teatro realista, então preocupado com os dilemas da rotina burguesa. E o teatro burguês ganhará espaço com a criação do Teatro Ginásio Dramático, que será o concorrente do Teatro São Pedro, reduto de peças neoclássicas e românticas. Ocorrerá, aos poucos, a transição do romantismo teatral para o realismo teatral. Mas as duas escolas coexistirão até a morte de um de seus maiores representantes: João Caetano (1808-63), quando o realismo teatral já domina a cena.

Adiantando a exposição, a data da morte de João Caetano coincide com a data de publicação do primeiro volume de teatro de Machado de Assis: 1863, encenado no ano anterior. Ou seja, observador atento dos tipos de teatros (representação da realidade) disponíveis – romântico, neoclássico e realista – e apreciador dessa escola (FARIA, 2008), a publicação de Machado é sintomática da vitória da escola realista, porque suas escolhas teatrais negam os recursos dramáticos românticos, como o melodrama e a falta de naturalidade dos personagens, ao tempo em que sugerem a crença no intento realista e a vontade de adquirir, como autor (já era crítico teatral), o visto literário da escola realista. Escola que, como veremos mais detalhadamente no capítulo seguinte, tinha uma missão bem clara: participação na vida social brasileira (FARIA, 2004), porquanto a consolidação do realismo teatral significou a busca de outro caminho artístico: em vez de liberdade das nações e dos indivíduos, entra em cena o elogio das virtudes burguesas:

O tema da liberdade, primeiro para as nações, depois para os indivíduos, cede lugar à ideia burguesa de ordem, de disciplina social. Se o núcleo do drama romântico era frequentemente a nação, passa a ser, no realismo, a família, vista como célula *mater* da sociedade (PRADO, 1999, p. 78).

Empenhada, a dramaturgia nacional avança em direção à encenação dos problemas sociais, importando-se com questões relativas aos indivíduos em sociedade:

O realismo, sobrevivendo uma geração depois, após o fracasso das tentativas revolucionárias de 1848, significou, para o escritor de teatro, o fim desses sonhos de grandeza, o retorno ao rebanho e ao senso comum. Ele se reconhece entre um

oficial, poderíamos dizer, *mutatis mutandis*, que Bocaiúva teria representado o teatro realista, para Machado de Assis.

homem entre outros homens, alguém interessado na vida em sociedade, não nas escapadas ao infinito de alguns seres bafejados pela poesia. Victor Hugo, em 1830, legislava para o gênio. Alexandre Dumas Filho, em 1860, pensa no bom cidadão – na prática, o burguês, que nem assume ares superiores de aristocrata, nem possui a curteza de vista do povo (PRADO, 1999, p. 77-8).

É nesse sentido que o realismo teatral preocupar-se-á com a tentativa de fazer do palco uma extensão da vida social, naturalizando a encenação:

O grande artífice do realismo teatral na cena do Ginásio foi o português Furtado Coelho. *Ele havia começado sua carreira de ator no Rio Grande do Sul, em agosto de 1857, e em dezembro de 1858 já estava no Rio de Janeiro, contratado como “primeiro galã” pelo Ginásio.* O sucesso de seus desempenhos em peças de Alexandre Dumas Filho, Émile Augier, Octave Feuillet ou Théodore Barrière foi tão grande que em pouco tempo tornou-se o principal rival de João Caetano, até então sem ameaças à sua glória. *Os críticos e o público encantaram-se com a gestualidade contida, a voz bem-modulada, a naturalidade e os gestos elegantes do ator talhado para os papéis centrais das comédias realistas* (FARIA, 2004, p. 312; grifos meus).

Inaugurado em 1855, Ginásio é o nome pelo qual o Teatro Ginásio Dramático ficou conhecido. Era uma versão brasileira da casa do realismo teatral francês: o *Théâtre Dramatique* de Paris.

Quando as comédias realistas francesas começaram a ser encenadas no Ginásio Dramático, um certo entusiasmo tomou conta de uma boa parcela do público e dos intelectuais. *Não era apenas a última novidade dos palcos parisienses que chegava, mas um tipo de peça que podia ter um enorme alcance social, no sentido de educar a plateia, inculcando-lhe determinados valores, e moralizar os costumes* (FARIA, 2001, p. 87; grifos meus).

João Roberto Faria explica como a escola teatral realista, após ter ganhado espaço cênico, ganha força simbólica, principalmente após a construção de um teatro dedicado ao realismo teatral. Ou seja, o prestígio alcançado pelo teatro, que rouba a cena no texto de estreia de Machado de Assis, também roubou a cena do teatro romântico e cresceu a ponto de ter seu próprio espaço cênico. Em pleno Romantismo literário, o teatro romântico passa a ser preterido por não responder aos dilemas urbanos e às questões sociais da época. Em seu lugar, os literatos passam a defender o teatro realista, mais próximo do cotidiano burguês:

Se inicialmente os intelectuais manifestaram a sua preferência pelo realismo teatral na imprensa, comentando a peça e seus preceitos estéticos, numa segunda etapa arregaçaram as mangas e produziram um repertório que por algum tempo esteve no centro da nossa vida teatral (FARIA, 2001, p. 142).

Uma publicação sintomática do esforço teórico e de mudança de orientação é a publicação de *Estudos críticos e literários: um lance d'olhos sobre a comédia e a sua crítica*, de Quintino Bocaiúva, de 1857. Segundo Prado (1999), Bocaiúva se destacou pela participação na defesa e na consolidação do realismo teatral, e esse livro é mais uma prova disso. Sua publicação é prova de seu empenho artístico e, ao mesmo tempo, uma tomada de posição, ao final do decênio de 1850, em prol da efervescência cultural posterior à influência dos preceitos da escola realista. É uma intervenção manifesta em benefício da arte como instituição formadora e retificadora dos costumes nacionais. Se a deliberação de princípios teóricos e poéticos do Romantismo teve seus representantes, manifestos e obras, algo semelhante se deu com a ascensão dos preceitos da escola teatral realista. Não obstante a disparidade onomástica, a escola realista atualizava e concretizava cenicamente certos preceitos românticos de 1836, como a moralização dos costumes através da representação natural deles. Se em 1808 o processo de ocidentalização dos hábitos e costumes brasileiros estava engatinhando, ao final de 1850 ele já dera alguns passos, conforme descreve Ubiratan Machado (2001) em *A vida literária no Brasil durante o romantismo*.

Assim, é plausível concluir que o vácuo entre o romantismo teatral e os problemas da Sociedade de Corte do Segundo Reinado, organizada nos moldes burgueses, foi preenchido pelo realismo teatral. Em vista das preocupações do realismo teatral brasileiro, poderíamos entendê-lo como uma espécie de literatura empenhada em versão teatral. Isso porque a leitura do mencionado *Estudos críticos e literários: um lance d'olhos sobre a comédia e a sua crítica*, de Bocaiúva, que é um verdadeiro programa sobre o realismo teatral, contempla a deliberação de princípios de 1836, apesar da observada adição: observação de costumes e moralização cênica de modo natural e atual. Outro motivo é que o teatro realista nacional toma para si, devido ao intuito edificante da escola, a tarefa de efetivar a reforma cultural que o Romantismo realizara na literatura. Se a literatura de Gonçalves Magalhães pode ser considerada a pedra-fundamental da literatura brasileira, o teatro de Gonçalves Magalhães, por outro lado, não gozaria desse caráter vanguardista, embora fosse moderno porque não

tinha o intuito sacro. Segundo Padro (1999, p. 44), o dramaturgo Magalhães desempenhou um papel ambíguo:

[...] a posição de Gonçalves de Magalhães dentro da história do teatro brasileiro é das mais ambíguas. Ponto pacífico é que com ele se inicia a nossa dramaturgia moderna. Já não diríamos o mesmo quanto à sua intrincada relação com o romantismo teatral: ele nunca definiu bem se queria ser o último clássico ou o primeiro romântico.

Peças como *Antônio José ou o poeta e a inquisição* serão gradualmente superadas pelas produções de Martins Pena (1815-48) e de Joaquim Macedo (1820-82). Destacando-se como comediógrafo dos costumes locais,

Martins Pena assimilou esses processos tradicionais, na medida em que se foi assenhorando da técnica e dos truques do ofício, mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo. O seu teatro revela um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana, destaque especial para a cidade do Rio de Janeiro (PRADO, 1999, p. 57).

A partir das palavras de Brás Cubas (ASSIS, 1962, I, p. 547), poderíamos dizer que o teatro de Pena, de modo semelhante ao romance de costumes de Manuel Antônio de Almeida, não “sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas”. E parece que as obras de Pena, menos afeitas à representação positiva da realidade nacional, perderam prestígio, aos olhos de Machado de Assis, no momento de separar o “joio do trigo” teatral brasileiro. A explicação oferecida por Candido (2013, p. 531), para dar conta da provável indigestão sistêmica causada por *Memórias de um sargento de milícias*, me parece passível de ser atribuída ao teatro de Martins Pena: “Não se havia de digerir, sobretudo, a surpreendente imparcialidade com que trata os personagens, rompendo a tensão romântica entre o Bem e o Mal por meio de nivelamento divertido dos atos e caracteres.” Acrescentaria que essa síntese também poderia explicar a representação e avaliação da realidade proposta pelo autor de *O caminho da porta* e *O protocolo*, com um ressalva: a tensão estaria aos olhos dos personagens masculino e feminino, esse questionando aquele de modo franco e manifesto. Mais do que a proximidade cronológica entre o trabalho de Manuel, de Pena e de Machado, interessa

destacar que as representações propostas por eles, ao optarem pela imparcialidade da representação ficcional, correram o risco de não corresponder aos preceitos da teoria do romantismo brasileiro (justo, belo, útil), nem aos preceitos do realismo teatral. No tocante à referida relação entre nação, independência, moral e Romantismo, a imparcialidade não é bem-vinda a partir do momento em que “[...] se percebeu a possibilidade de colocar o romance a serviço da construção e difusão de um ideário nacionalista” (ABREU, 2014, p. 42). Márcia Abreu refere-se ao romance. Em vista do exposto, porém, o teatro machadiano poderia ser inserido, como pretendo mostrar no quinto capítulo. A moderna literatura brasileira significaria mais que uma escola literária; significaria a possibilidade de difundir, através da arte, a versão positiva dos valores da nação. Na contramão desse tipo de representação, há o teatro de Martins Pena, o romance de Almeida e o teatro de 1862 de Machado.

Liberdade (para certos temas e posicionamentos) e censura são filhas do mesmo pai: o movimento de independência cultural posterior às datas de 1808 e 1822, o Romantismo e o realismo teatral. É possível que um Martins Pena estivesse bem integrado ao sistema artístico posterior ao advento do Romantismo, mas não disposto à encenação da maquiagem positiva da realidade:

O Martins Pena comediógrafo, seja pelo temperamento, seja pela escrita teatral, nada tinha de romântico [...] Ao contrário, o escritor brasileiro, em suas peças cômicas, satirizou as atitudes exaltadas e as declarações de amor bombásticas. Mas foi romântico, ainda que a contragosto, pela época em que viveu e que retratou com uma mistura inconfundivelmente pessoal de ingenuidade e engenhosidade artística. E tanto mais por possuir em alto grau duas qualidades prezadas pela ficção romântica: o senso da cor local e o gosto pelo pitoresco (PRADO, 1999, p. 60).

Não obstante o romantismo de Pena, havia outra maneira mais adequada para representação da cor local e do pitoresco. Do contrário, o autor poderia ter, naquele sistema, o visto literário confiscado, ou entrar para história literária como alienado e desperdiçador de oportunidades, vide o caso de alguns árcades e Caldas Barbosa. Pouco a pouco, o movimento teatral realista vence a batalha ideológica na capital:

No Brasil, a ascensão do realismo coincidiu com os derradeiros dramas históricos dignos desse nome, antes da decadência definitiva do gênero. Só que estas peças constituíam resquícios românticos, produzidas em geral na província, ao passo que as comédias e dramas etiquetados de realistas apresentavam-se no Rio de Janeiro, na

qualidade de vanguarda teatral, em oposição ao repertório desgastado de João Caetano (PRADO, 1999, p. 78-9).

Se a consagração de João Caetano, no Primeiro Reinado, atraiu um Gonçalves de Magalhães, a aceitação geral do realismo teatral atrai, no Segundo Reinado, um José de Alencar. Como publicara *O Guarani* em 1857, seu maior sucesso até então, a migração de gênero, com *Verso e Reverso*, ainda em 1857, acaba surpreendendo o público, já que o natural seria prosseguir no caminho aberto, pois os romances anteriores – *Cinco minutos* e *A viuvinha* – à maneira de Macedo não lhe deram nomeada literária (MACHADO, 2001). No entanto, Alencar ainda produz mais duas peças: *O crédito* e *Demônio familiar*, sendo essa a responsável por lhe dar nomeada teatral. No ano seguinte, *As asas de um anjo*. Dois anos depois, *Mãe*.¹² Em alguma medida, a migração de gênero revela a força do teatro, o êxito da nova escola e a aceitação pública na época. Segundo Ubiratan Machado (2011), o teatro era febre nacional, seja em sua versão romântica na província, seja em sua versão realista na Corte.

Contudo, segundo Faria (2004), o maior feito teatral do autor de *O Guarani* não foi o fato de ele ter se tornado um homem célebre, em dois gêneros e no mesmo ano. Para além do número de obras produzidas e aceitas com o visto de literatura empenhada, o maior feito dele foi ter se tornado, aos olhos de seus contemporâneos, o primeiro dramaturgo brasileiro à maneira de Alexandre Dumas Filho (1824-95).¹³ Essa conquista contribui para o triunfo do realismo teatral brasileiro – estava lançada a última pá de cal sobre o teatro romântico. E um dos parágrafos do citado livro de Bocaiúva, publicado neste período, serve como testemunho contemporâneo, de caráter categórico e prescritivo, porque ilustra a vitória e a força da deliberação de princípios em versão teatral:

¹² Alencar publicará, nas décadas seguintes, *A expiação* (1867) e *O jesuíta* (1875). Segundo Prado (1999, p. 80), “O desejo de Alencar, como podemos interpretá-lo, seria alcançar um meio-termo entre o drama enfaticamente dramático, descambando para o melodrama, e a comédia enfaticamente cômica, confinando com a farsa – por sinal, os dois gêneros, melodrama e farsa, que imperavam no Brasil.”

¹³ Para termos uma ideia do feito de José de Alencar, vale citar que a produção teatral do autor, apesar de não ser impecável, do ponto de vista técnico (na visão de Prado (1999), tornou-se o critério adotado por Décio de Almeida Prado em *História Concisa do Teatro Brasileiro*, para avaliar o alcance estético do teatro nacional, conforme explicação de Faria (1999). Temos, na literatura e no teatro, uma situação artística interessante: na literatura, Candido (2013) confere maior valor estético a Gonçalves Dias, explicando que o valor de Gonçalves de Magalhães deve-se ao pioneirismo do autor; no teatro, a situação é semelhante: Prado (1999) toma a dramaturgia alencariana como critério de valorização das demais.

Hoje o povo e os literatos simultaneamente não compreendido que o teatro não é só uma casa de espetáculos, mas uma escola de ensino; que seu fim não é só divertir e amenizar o espírito, mas, pelo exemplo de suas lições, educar e moralizar a alma do público; e o que tivesse nos dias presentes a extravagante ideia de querer ressuscitar no teatro essas diatribes atrabiliárias de uma consciência gasta e impura seria com razão repellido da cena pelo consenso soberano das turbas e seu nome entregue ao desprezo (BOCAIÚVA, 1858, p. 14-15).¹⁴

Após ter concorrido com o tipo de teatro representado por Magalhães e João Caetano, o teatro realista não só estaria em sintonia com o projeto de reforma dos costumes e formação da arte empenhada como também estabeleceria um diálogo com a vida social brasileira da época, conquistando o centro da atenção literária dos agentes do sistema literário vigente. E, em vista da posição anterior de Bocaiúva, o autor que não respeitasse tal preceito teria seu nome entregue ao desprezo.

Sabemos que a conquista do teatro, então no centro do sistema artístico, será superada pelo romance. Mas, do início do decênio de 1840 ao final de 1860, o teatro parece ter sido o carro-chefe do sistema artístico brasileiro – estaria na crista da onda cultural. A centralidade do teatro é corroborada por textos da época, por intérpretes clássicos (PRADO, 1999) e contemporâneos (FARIA, 2001). Em relação à primazia do teatro, Jean-Michel Massa (2008, p. 219), no centenário da morte de Machado de Assis, chamou tal período de “a década do teatro”. Mais do que o livro e suas páginas, é o teatro que é visto, de modo literal e conotativo, como o local de comunicação entre os literatos e o público.¹⁵ E seu espaço público torna-se, em vista do programa teatral do realismo, mais do que recreação na Corte: “Consideremos o teatro como um canal de iniciação. O jornal e a tribuna são os outros meios de proclamação e educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes” (ASSIS, 1962, III, p. 793). Essa é a posição de Machado de Assis em “Ideias sobre o teatro” (1859) – um anos após “O passado, o presente e

¹⁴ Observe-se que a estrutura do parágrafo quintiniano, bem como a ideia central, será glosada por Machado em 1859, quando publica “Ideias sobre o teatro”. Vejamos a citação para comprovar a observação: “Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escola, e estabelecer a concorrência de dois princípios. É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade” (ASSIS, 1962, III, p. 789). Em suma, muitas ideias defendidas, na juventude, eram glosas. No capítulo seguinte, retomarei o assunto.

¹⁵ Em “Retrato de um republicano quando jovem”. Faria (1989) enumera os intelectuais que investiram na carreira teatral. O número de literatos é considerável. Alinho-os aqui para dar uma ideia: José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silva Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, França Júnior e Constantino do Amaral Tavares.

o futuro da literatura brasileira”; dois anos depois do mencionado livro de crítica teatral de Bocaiúva e da consagração teatral de Alencar. Como mostram Faria (1989) e Ubiratan Machado (2001), a posição de Machado também é a posição de defensores, dramaturgos e/ou críticos do realismo teatral: Pena, Macedo, Bocaiúva, e Alencar – autores que apostam nos preceitos da escola realista. Portanto, Machado estaria ratificando a adesão de “O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858), quando, nos parágrafos finais, filia-se à escola realista. A simples cronologia informa que as ideias-chave sobre o teatro de Machado de Assis eram ideias de uma geração, como ele reconheceu em “O jornal e o livro”. Para Faria (1989), Bocaiúva representaria, nesse mesmo período, uma espécie de tutor intelectual de Machado, pois, como se pode constatar através da leitura da *Carta a Quintino Bocaiúva* (1863), Bocaiúva era um dos preceptores, literato-patriarca, do teatro realista dominante. Naquela carta encontramos a seguinte afirmação de Machado: “É para a solução destas dúvidas que recorro à tua *autoridade literária*” (ASSIS, 2008, p. 77; grifos meus).

3.1 O episódio da Comédia Brasileira

Considerando o ideal presente nas mencionadas deliberações de princípios literária e teatral, escrever a história do teatro brasileiro, ainda no século XIX, representou um momento de avaliação do empenho dos autores que optaram pelos padrões estabelecidos para construção da arte oficial. Ou seja, escrever a história é passá-la em revista, enaltecendo uns e rebaixando outros, separando o joio do trigo.

Ao comentar a atuação de Machado de Assis como leitor e crítico teatral, Faria (2004, p. 327-8) cita um exemplo interessante a respeito da tensão aberta entre pergunta e resposta, no que tange à efervescência cultural e à crítica viva:

Machado não mudou nada em relação aos primeiros textos críticos. Ao longo dos anos jamais aceitou os recursos do chamado baixo cômico, que lhe pareceram sempre de mau gosto. É isso que explica a ausência de Martins Pena nesse “balanço” do teatro brasileiro de seu tempo. Para ele, apesar de talentoso, o autor de *O noviço* não se serviu dos “modelos mais estimados” da comédia, limitando-se à reprodução das farsas portuguesas. É no estudo das peças de Alencar que se encontra essa breve menção a Pena, na qual o crítico se deixa levar por um preconceito típico da época em que escreveu sobre teatro. Ressalvemos que outros intelectuais compartilhavam com ele a ideia da suposta superioridade da alta comédia em relação às formas mais populares do cômico.

Como se vê, o problema que pode surpreender o leitor de hoje é que Machado não incluiu Martins Pena, o primeiro comediógrafo brasileiro, nem João Caetano, o primeiro grande ator brasileiro, no esboço de uma historiografia teatral.

Ao equívoco de deixar de lado as comédias de Pena somou-se mais um: o de considerar Gonçalves de Magalhães isoladamente como o fundador do teatro brasileiro. A historiografia posterior corrigiu essa injustiça e recolocou o comediógrafo em seu devido lugar. Ambos os autores e mais o ator João Caetano passaram a dividir esse papel histórico. Quanto ao texto de Machado sobre a obra dramática de Magalhães, não precisamos nos alongar. Se os primeiros parágrafos ressaltam justamente o pioneirismo do escritor que escreveu a primeira tragédia de assunto nacional, *Antônio José ou o poeta e a inquisição*, nos demais abundam as restrições. Basta dizer que Machado não lhe reconhece o talento dramático, considerando-o um poeta que não deu certo no teatro. O excesso de lirismo, a oratória dos versos, a hesitação entre o Romantismo e o Classicismo, a frieza e a ausência de paixão em suas duas tragédias – a segunda intitula-se *Olgiato* – são defeitos que o crítico aponta com rigor. Apenas o quinto ato de *Antônio José* merece elogios por ter a capacidade de comover o espectador (FARIA, 2004, p. 328).

Para Machado, três personagens eram merecedores de entrar para história: Magalhães, pelo pioneirismo (primeiro autor brasileiro de uma tragédia nacional); Macedo, posterior (e superior) a Pena, e Alencar, posterior (e superior) a Macedo. Na revisão de Faria (2004), Machado teria incorrido num preconceito de época. Quer dizer, concordou com a chamada deliberação de princípios de 1836 e sua versão teatral: o literato-artista sem religião e sem moral, ou imparcial, seria como o veneno derramado na literatura brasileira, na visão de Magalhães, ou desprezado, na visão de Bocaiúva.

Não sendo um emulador da alta comédia, Pena teria tido o mérito do reconhecimento público em vida, mas o demérito de ter empregado modelos da baixa comédia. O ônus daquele bônus seria a sua exclusão da historiografia teatral machadiana. Daí a relação proposta, anteriormente, entre a suposta situação indigesta de Manuel Antônio de Almeida, com o seu romance e o sistema literário, e a de Martins Pena, com seu teatro frente aos preceitos do realismo teatral. Mas esse Machado, já alferes da simbólica guarda nacional, não perde por esperar: é que o feitiço dessa época voltar-se-á contra o feiticeiro de *O caminho da porta* e *O protocolo*.

O preconceito de época contra Pena indica que a história da literatura oficial parece ser composta por representações literárias positivas, isto é, elas deveriam tangenciar as

sucessivas deliberações de princípios, sejam elas literárias sejam elas teatrais. Quem não respeitá-la teria seu lugar na história negado, como se lê no mencionado livro de Bocaiúva. Assim, Macedo seria a superação de Pena; Alencar, de Macedo. Superação porque, sendo o teatro um gênero e espaço privilegiados – espaço de construção e retificação moral –, Machado estava interessado em estabelecer uma espécie de linhagem da dramaturgia brasileira que serviria aos propósitos imperiais: construir um edifício chamado Comédia Brasileira. Apesar de extensa, vale citar a explicação de Faria (2004, p. 325):

O que há de interessante na sequência do artigo é que Machado história as iniciativas frustradas do passado, as propostas de reforma que ficaram no papel. Em particular, apresenta com alguns detalhes os dois pareceres da comissão formada pelo conselheiro Souza Ramos no final de 1861, à qual já nos referimos. Para ele, ainda era tempo de retomar o parecer assinado por José de Alencar e Cardoso de Meneses e Sousa e implementar as propostas sugeridas. A primeira delas, construir imediatamente “um edifício destinado à cena dramática e à ópera nacional”. Esse edifício, segundo o parecer, deveria se chamar “Comédia Brasileira”. Está claro que o nome inspira-se na *Comédie Française* parisiense, modelo de teatro subvencionado até hoje. A segunda proposta é a criação de um conservatório dramático, com uma função muito clara: julgar as peças que seriam encenadas no novo teatro em seus aspectos morais e literários. Machado, que desde 1859 se batia para que os censores tivessem essa autoridade, aplaudiu a ideia, ainda que o parecer reservasse para os outros teatros a censura puramente moral. Por fim, a terceira proposta previa que a “Comédia Brasileira” seria ocupada pela melhor companhia dramática que se organizasse e com a qual o governo faria um contrato para subsidiá-la.

Depois de tanto escrever sobre o assunto e de ver as propostas de reforma dramática serem seguidamente abandonadas, é curioso ver Machado terminar sua argumentação com esperanças de que algo vai ser feito. Ao mesmo tempo, anuncia que, enquanto a reforma não vem, fará alguns estudos dos nossos principais dramaturgos: “Será uma espécie de balanço do passado: a Comédia Brasileira iniciará uma nova era para a literatura”.

O edifício comportaria uma escola de iniciação teatral e representação das melhores peças nacionais – esse era um projeto para consolidação da cena literária moderna. O episódio interessa à medida que demonstra a recorrente adesão do então jovem crítico ao teatro realista e à posição de Bocaiúva, cuja opinião, categórica e confiante no alcance da nova escola, rechaçava peças que não se integravam à imagem positiva da arte empenhada e ao projeto teatral realista. Hoje, podemos ter uma ideia dessa efervescência cultural lendo um trecho do livro de Bocaiúva, *Estudos críticos e literários*: “Por isso entendo que toda vez que uma obra dramática qualquer não encerre uma lição instrutiva, um ensino proveitoso, um fim moral, devemos negar-lhe o lugar, que pretenda na história da literatura” (BOCAIÚVA, 1858, p. 14-15). Chamo a atenção para argúcia crítica: ciente de outros projetos, Bocaiúva incentiva que o

exercício crítico torne-se um campo de batalha ideológica, protegendo os integralistas e derrubando os separatistas. Assim, o crítico não seria apenas crítico, mas também sentinela da simbólica guarda nacional – função que o Machado leitor de Pena parece ter realizado. E não se pense que a literatura escrita em prosa de ficção estava ausente dessa prescrição (o que me levou à inclusão anterior do romance de Almeida):

A literatura, apresso-me a dizê-lo, é também uma instituição, e como todas as instituições deve dirigir-se por meio de seus recursos a preencher o fim utilitário, que a sociedade tem o direito de exigir de todos os princípios e elementos, que entram e fazem parte integrante de sua organização moral, e que devem, por consequência, concorrer por sua vez para o grandioso fim da perfectibilidade humana, que é o alvo a que miram todas as sociedades modernas e que deve ser procurado à custa de todos os sacrifícios: porque ao menos o exercício dessa operação produz o belo efeito de ativar e desenvolver as faculdades do espírito ao mesmo tempo, que abranda e cristianiza, por assim dizer, os sentimentos do coração humano (BOCAIÚVA, 1858, p. 15-6).

Se o Jacobina de “O Espelho” não admite réplicas, ao expor sua teoria, o Jacobina da Arte nacional empenhada não admite nada menos que ilustração e cristianização. Assim, o alferes Bocaiúva apoia a causa na imprensa, integra a causa quando atua como dramaturgo e a defende quando publica seu *Estudos críticos*. Na teoria e na prática, o teatro participante conta com o esboço de uma nova teoria da arte brasileira: nova à proporção que visava à superação da teoria teatral romântica, já que era semelhante aos preceitos de 1836. O intuito e a visão de mundo cristã permanece.

3.2 O teatro participante

O projeto de construção do edifício Comédia Brasileira não saiu do papel, mas a história de seu planejamento ilustra a vitória do ideal do literato-romântico, a efervescência da atividade cênica, na vida cultural durante o Romantismo, e sobretudo a vitória ideológica dos preceitos defendidos pelo literato-romântico, seja na literatura em sentido estrito (poesia e prosa), seja na literatura em sentido amplo (poesia, prosa e teatro). Com isso, sabemos que a cena teatral não ficou indiferente à reconfiguração do sistema literário desencadeada pelo Romantismo. Ao contrário, a ascensão do teatro realista, que dava vazão ao intento romântico em sua versão teatral, chamou a atenção dos literatos já no início de 1850.

Avançando uma década, Candido descreve o ambiente cultural dos literatos militantes, ambiente em que Machado de Assis publicará *Teatro*, como propício para tornar-se um alferes da simbólica guarda nacional:

Esse decênio de 1860 [...] estimula os sentimentos cívicos com a inauguração da estátua de Pedro I, [...]; com o caso Christie; a Guerra do Paraguai; o início da agitação abolicionista e republicana. [...] De ponta a ponta, percorre-o uma onda de poesia *participante*, que vai eclodir no assomo admirável de Castro Alves (CANDIDO, 2013, p. 563; ênfase no original).

É provável que antes mesmo de uma onda chamada poesia participante, tivéssemos, em nossa vida cultural, outro tipo de onda: a onda do teatro participante, porquanto a participação na vida social remonta ao decênio anterior. Em 1850, os literatos já sentiam-se vocacionados a participarem de questões sociais, inclusive as citadas por Candido: a mentira de bronze ou estátua de bronze; o caso Christie e a Guerra do Paraguai. A atividade intelectual do decênio anterior à descrição de Candido, 1850, não só confirma a consolidação e receptividade do gênero teatral como também mostra o empenho do literato-artista, seja romântico seja realista, em intervir na vida social brasileira. Assim, antes mesmo de a poesia ser participante, o teatro já tinha sido – talvez a segunda onda tenha sido impulsionada pela primeira. De qualquer forma, a aposta teatral machadiana vem à tona num momento de dupla ascensão: teatro e poesia estão empenhados com a vida social brasileira.¹⁶ E, como veremos no capítulo seguinte, a crônica “Velho Senado” é peça-chave para entender o patriotismo militante dos Jacobinas da simbólica guarda nacional, e o patriotismo militante daqueles que seriam sê-lo, pois, situada em 1860, a crônica nos remete ao ano que pode ser considerado como encruzilhada entre o fim da década de 50 e início da de 60 – momentos do teatro participante e da poesia participante. Antes de a onda da poesia ser militante, engajada e empenhada, a crônica testemunha que o teatro realista já o fora. Testemunho que mostrará que a onda romântica, que no teatro ganhava contornos realistas, chegou a ponto de ocupar as três instâncias do sistema literário: críticos, autores e público, letrado e leigo. Houve, portanto, considerável interesse pela ideia de uma literatura oficial edificante e pelo projeto do teatro realista – não discuto aqui o grau e natureza desse interesse, apenas registro o interesse por conta do número significativo de público (MACHADO, 2001).

¹⁶ Princípiei uma reflexão a respeito da integração machadiana neste movimento em “A presença da poesia participante em *Crisálidas*” (Revista Garrafa, n. 34).

Quintino Bocaiúva acreditava que o teatro, à semelhança da imprensa, da tribuna, do púlpito, era um meio de propaganda bastante eficaz. Como as primeiras peças francesas apresentadas no Ginásio apresentavam o retrato de uma sociedade civilizada, moralizada, regida por uma ética impecável, parecia-lhe que este tipo de dramaturgia exercia uma influência benéfica no espírito dos brasileiros. A prova de que muitos intelectuais pensavam a mesma coisa está no principal desdobramento da renovação teatral levada a cabo pelo Ginásio: a formação de um razoável repertório de peças nacionais, escritas sob a inspiração do realismo teatral francês. José de Alencar iniciou esse processo de assimilação em 1857, com quatro peças, mas apenas a partir do meado de 1860 houve efetiva continuidade. Durante cerca de dois anos e meio ocorreu uma extraordinária hegemonia de dramaturgos brasileiros no palco do Ginásio, onde foram encenados sucessivamente José de Alencar, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Sizenando Barreto Nabuco de Araújo, Valentim José da Silva Lopes, Francisco Manuel Álvares de Araújo, França Júnior e Constantino do Amaral Tavares (FARIA, 1989, p. 70).

Contudo, apesar do esforço da geração de 1850 e 1860, a referência ao projeto que não saiu do papel, o edifício Comédia Brasileira, sugere que a dominação da cena teatral não garantiu, de modo institucional, um espaço oficial para o teatro moderno brasileiro, então sinônimo de escola realista. Da mesma forma que um José de Alencar migrou de gênero, a fim de apostar na revolução causada pelos preceitos do realismo formal, ele voltará ao romance, que triunfará (CANDIDO, 2013). Aprendiz como Machado, não alcançando nomeada alguma durante o apogeu do teatro nacional, terão que começar do zero, o que é reconhecido de forma tímida na primeira advertência à *Ressurreição*. Antes, porém, o princípio na prosa de ficção será em um gênero menor, o conto: *Contos fluminenses* (1870); sendo aceito, apostará no romance: *Ressurreição*, dois anos depois.

Recapitulando: observamos o teatro brasileiro do Primeiro Reinado marcado pela ascensão dos dramas históricos do Romantismo, nos quais os valores abstratos, tanto das nações quanto de seus indivíduos, compõem o temário. O moderno teatro brasileiro realista, posterior à conquista da Independência política, surge e aposta noutra direção: propaganda e defesa dos valores burgueses. Valores que, não custa lembrar, dirigiram os literatos nos movimentos de 1808 e 1822.

Se há uma parte do passado neoclássico e iluminista no presente que se quer romântico e particularista, vimos que também há, entre teatro e outras formas literárias, uma estreita relação, no que diz respeito à deliberação de princípios de 1836. Veremos, no capítulo seguinte, o prestígio conquistado pelo teatro realista mais detalhadamente, porquanto aqui ressaltei as relações entre romantismo e realismo teatral, pois as continuidades, como o

interesse pela representação positiva e moralizante da realidade, mereciam ser destacadas para explicar tal continuidade, no que tange à formação de um critério de aferição do empenho autoral. Assim, no que tange ao intento artístico final, o ideal romântico e realista estão próximos.

4 ASCENSÃO E CONSOLIDAÇÃO DA ESCOLA REALISTA

Continuando o exposto no capítulo anterior, este objetiva apresentar em detalhes a ascensão e a consolidação do realismo teatral, ao tempo que nos serve de termômetro do contexto de publicação de *Teatro* – volume I (1863), que “reúne duas peças em um ato: *O caminho da porta* e *O protocolo*. No volume figura, ainda, a *Carta a Quintino Bocaiúva*, de Machado de Assis, e a *Carta ao autor*, de Quintino Bocaiúva” (MACHADO, 2003, p. 45). A seleção se justifica porque, das peças dessa época, apenas aquelas foram publicadas em volume. E essa publicação é significativa porque “O prestígio do teatro era imenso. As suas mil e uma seduções atraíam quase todos os escritores e aprendizes de escritor” (MACHADO, 2003, p. 8). E com Machado de Assis não foi diferente: “O jovem Machadinho não fugiu à regra. O fascínio pelo teatro caminhou *pari passu* com a paixão pela poesia, mas superando-a em interesse” (MACHADO, 2001, p. 8).

Com efeito, e seguindo o raciocínio de Massa (2009), o interesse pelo teatro e poesia coexistiriam. A diferença estaria no poder (de persuasão?) do teatro, então febre fluminense. Em vista da preocupação do Machado de 1858 com o problema da educação pública pela arte, o teatro, prescindindo do processo de alfabetização, alcançaria um público maior, ao passo que a poesia, que requer a alfabetização, promoveria, à revelia da vontade autoral, uma pré-seleção do público. Assim, é plausível que o interesse pelo teatro tenha superado o interesse pela poesia, afinal, a representação cênica prescinde da habilidade de leitura. Todavia, a partir de uma leitura cuidadosa do poema de abertura de *Crisálidas* (1864), “Musa consolatrix”, o teatro seria superior mais por causa do alcance do gênero na época, em comparação com a poesia, do que por causa de outro motivo, como um possível abandono da poesia por parte do autor.

Se o decênio de 1850 foi marcado pela proeminência do teatro participante, o seguinte teria sido, na visão de Candido (2013), marcado pela poesia participante. No entanto, como ele mesmo reconhece, a *Formação da literatura brasileira* não considera o teatro nacional, o que a torna relativamente incompleta, porém não menos indispensável. A julgar pela produção literária que marca a estreia do autor de “O passado, o presente e o futuro da literatura” como *autor de literatura brasileira*, a publicação de *Teatro* (1863) e a publicação de *Crisálidas* (1864), seu primeiro livro de poesia, sugerem a coexistência de ambos os gêneros, o que não só corrobora o raciocínio de Massa, para quem Machado ambicionava a glória literária, como também revela a coexistência do *teatro e da poesia participantes*, pois

apenas um ano separa a publicação de *Teatro* da publicação de *Crisálidas*. No entanto, veremos que a proximidade cronológica de *Teatro* com *Crisálidas* não foi suficiente para que Machado de Assis considerasse *Teatro* como um dos livros que compõe a série de livros da primeira fase, ou literatura conscientemente empenhada. Assim, algo mais teria sido preciso para que *Teatro* fosse também integrado à contribuição machadiana à formação de uma literatura empenhada, porquanto a primeira fase, ao que parece, é um termo análogo à fase ingênua. Apresentarei, adiante, uma interpretação para a exclusão de *Teatro*. Outro assunto que será apresentado é a rede de relações que promoveu a inserção de Machado de Assis, e a glosa machadiana de outros autores, como Quintino Bocaiúva, já que a ascensão e a consolidação do realismo teatral contaram com o apoio de neófitos e aspirantes à vaga de alferes da literatura empenhada.

4.1 *O país emancipou-se*

É a expressão de entusiasmo do nosso autor em 1858, quando via com bons olhos a reconfiguração política e literária da época: “A aurora de 7 de Setembro de 1822 foi a aurora de uma nova era. O grito do Ipiranga foi o – *Eureka* – *soltado pelos lábios daqueles que verdadeiramente se interessavam pela sorte do Brasil, cuja felicidade de bem-estar procuravam*” (ASSIS, 1962, III, p. 786; grifos meus). É esse interesse pela sorte do país, em relação à literatura oficial, a literatura que um Bonifácio representava e a literatura que será representada por Magalhães, que subsidia o empenho desse candidato à vaga de alferes da simbólica guarda nacional. Comentando a inserção da literatura no projeto de reforma cultural posterior à transmigração de D. João VI, Maria Helena Rouanet (1999, p. 17) afirma que:

Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições sobre etnografia – poderia ser instrumento para se atingir o objetivo visado.

E assim parece ter funcionado o sistema intelectual brasileiro posterior à presença régia em solo brasileiro: na poesia, geografia, história, prosa de ficção e teatro. Na segunda parte de “O passado, o presente e o futuro”, Machado expõe o entusiasmo posterior à

Independência política e a conseqüente reconfiguração da atividade intelectual, sendo essa a segunda reconfiguração, que imprimi sentido novo e coevo às nossas letras:

O país emancipou-se. A Europa contemplou de longe esta regeneração política, esta transição súbita da servidão para a liberdade, operada pela vontade de um príncipe e de meia dúzia de homens eminentemente patriotas. Foi uma honrosa conquista que nos deve encher de glória e de orgulho; e é mais que tudo uma eloquente resposta às interrogações pedantescas de meia dúzia de céticos da época: *o que somos nós?* (MACHADO, 2001, p. 294; grifos do autor)

Embora retórica, a interrogação machadiana é uma crítica direta aos descrentes da época. À medida que esse texto partilha da posição dominante no sistema literário reconfigurado, e tem um caráter de prognóstico, o autor ratifica a mencionada explicação de Rouanet (1999): a literatura engaja-se, em sua versão romântica, no projeto de construção nacional posterior ao evento de 1822. O raciocínio machadiano demonstra a explicação da autora: se temos, na política e nas letras, uma orientação oficial, o presente e o futuro da literatura, diferentemente do passado colonial, deveria segui-la. Afinal, “O que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país, se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?” (ASSIS, 1962, III, p. 785). Retomarei essa passagem na íntegra, por ora destaco que esse trecho mostra como sua posição de crítico ratifica tanto o ideal de 1836 quanto o ideal do realismo teatral. O texto, como o título sugere, revisa o passado à luz do presente: 1858, quando a escola teatral realista estava em ascensão. Ao questionar o leitor a respeito da face característica de nossa sociedade, o autor também está endossando o interesse dos dramaturgos do realismo teatral pelo cotidiano burguês.

Já foi posto o caráter da orientação literária e teatral brasileiras, de extração cristã e iluminista, e que esse texto é posterior à polêmica em torno de *A Confederação dos Tamoios* e contemporâneo da efervescência teatral. Também foi posto que instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e o Conservatório Dramático (1843) funcionariam como sentinelas da simbólica guarda nacional. A partir da aparição de agências e agentes reguladores da reforma cultural pós-joanina, tenho insistido na associação entre o papel desempenhado por Jacobina, na Guarda Nacional, e o papel desempenhado pelo homem de letras, no Rio da época, seja ele neoclássico ou seja ele romântico. Nesse ponto, algumas palavras-chave e trechos, extraídos de textos de tais agências e agentes, são pertinentes para

exposição à proporção que são verdadeiros panfletos da boa-nova: o empenho do literato comprometido com a causa nacional – a independência intelectual e cultural.

Em 1839, os princípios do Instituto Histórico são expostos assim:

Sendo inegável que as letras, para além de concorrerem para o adorno da sociedade, influem poderosamente na firmeza de seus alicerces, ou seja pelo esclarecimento de seus membros, ou pelo adoçamento dos costumes públicos, é evidente que [...] as letras [...] devem ministrar grande auxílio à pública administração e ao esclarecimento de todos os Brasileiros (Revista do IHGB, Tomo I, 1, 1839, p. 5-6).¹⁷

Em 1843, um ofício do Conservatório Dramático, solicitando autorização para funcionar, é bastante explícito em relação à função das letras, na construção da pátria imaginada:

Senhor,
A Arte Dramática é por certo uma das mais belas e das mais úteis e a necessidade de dar-lhe alguma direção no Brasil, que seja conducente aos fins a que se ela propõe na emenda dos costumes, na pureza da linguagem e na escola do bom gosto é tão óbvia que não carece de demonstração (BIBLIOTECA NACIONAL, 1843, 1 apud JOBIM, 2001, p. 376).

Por fim, em 1856, a Revista de número 19 do IHGB esclarece as condições necessárias para que o texto nacional recebesse o visto literário: “útil e precioso” para a “pátria” (MACEDO, 1856, p. 96). Faltou o adjetivo “belo” para encontrarmos as mesmas palavras anunciadas em 1836, mas a sugestão é forte. Assim, a revista do IHGB não só ratificaria a deliberação de princípios de 1836, pondo fim à hesitação de Magalhães em “Lede”, que nomeou o livro entre tentativa e ensaio, como também valorizaria *Suspiros poéticos*. Essa posição da revista também legitimaria os preceitos do citado livro de Bocaiúva, *Estudos literários e críticos: lance d’olhos sobre a comédia e sua crítica*. Ou seja, a interrogação machadiana encontrava respaldo afirmativo no evento de 1822, no intuito do IHGB, do Conservatório e no livro de Bocaiúva.¹⁸

¹⁷ Devo tais observações aos estudos coligidos em *Introdução ao Romantismo*. Observe-se que as datas destes textos ora remetem ao período regencial, ora remetem ao Segundo Reinado.

¹⁸ Não foi possível contemplar, devido ao escopo e período desta pesquisa, a produção teórica teatral de José de Alencar.

A emancipação do país, por sua vez, orientaria os literatos em direção à emancipação intelectual da pátria: “Mas após o *Fiat* político, devia vir o *Fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina” (ASSIS, 1962, III, p. 787). Se o passado literário vacilara diante da influência colonial, o presente e o futuro deveriam caminhar segundo a inclinação das agências e agentes reguladores da reforma cultural.

4.2 Emancipação teatral

Naqueles dias, os intelectuais brasileiros buscavam compreender, ansiosamente, o país e a sociedade em que viviam. Na poesia, na ficção, nos folhetins, faziam questão de alardear a identificação e o orgulho do homem com sua terra. Por que logo o teatro seria exceção? (MACHADO, 2001, p. 294)

O Machado da epígrafe é o pesquisador Ubiratan, que sintetiza a discussão proposta pelo outro Machado na série de crônicas e críticas dedicadas ao teatro fluminense (Cf.: FARIA, 2008, p. 135-48). O que há de relevante nessa síntese é a coexistência da verve literária participante nas instâncias formadoras do sistema literário reconfigurado: imprensa, poesia, ficção e teatro. De acordo com Ubiratan Machado (2001, p. 294), João Caetano seria o responsável pelo anacronismo do teatro brasileiro:

Acreditamos que a maior parcela de culpa caiba a João Caetano. Dominando a cena nacional, o grande ator representava apenas tragédias clássicas e dramalhões históricos. Nada mais natural que, com sua ascendência, influenciasse os autores românticos, desejosos de serem representados por ele, a seguirem aquelas trilhas surradas, que nada tinham a ver com nossa realidade (MACHADO, 2001, p. 294).

Pesquisas mais recentes, como a de João Roberto Faria (2008), corroboram a explicação, mas mesmo assim devemos descontar a aparente ponta de frustração de Ubiratan Machado com João Caetano, pois, se o repertório não tivesse relação alguma com a nossa vida social do primeiro quartel oitocentista, não faria sucesso algum. Ora, o país vivia sob o regime colonial até 1822, logo, apesar do anacronismo ideológico das peças, no que tange à efervescência do debate nacional em torno de nossa emancipação intelectual, o passado justificaria a presença de “personagens [como] reis, príncipes, condes, guerreiros; o grande tema, a luta pelo poder” (MACHADO, 2001, p. 294). Até mesmo porque, assim como havia

um João Caetano, também havia um Gonçalves de Magalhães e “os seus amigos” que, segundo Candido (2013, p. 376), “representavam certo meio-termo universal, ajeitado às conveniências da burguesia pensante. Meio-termo entre os clássicos (que ainda constituíam a base da educação e o mais alto exemplo) e o Ultrarromantismo, que por aqui se desenvolveu desde 1850”.

A educação formal, a julgar pelo mencionado comentário de Candido (2013), não mudara. Outro tipo de educação também não mudara: a popular. Em 15 de agosto de 1876, Machado retoma a discussão do problema fundamental que impedia a consolidação da reforma cultural: a alfabetização. O “[...] recenseamento do Império, do qual se coligiu que 70% da nossa população não sabem ler” mostrou que o analfabetismo era dantesco (ASSIS, 1962, III, p. 344-5). O trecho seguinte, pela consciência da distância entre projeto nacional, cujas mencionadas instituições seriam prova material, e realidade nacional de trabalhadores de toda sorte, merece ser destacado, apesar da extensão:

Gosto dos algarismos, porque não são de meias medidas nem de metáforas. Eles dizem as coisas pelo seu nome, às vezes um nome feio, mas não havendo outro, não o escolhem. São sinceros, francos, ingênuos. As letras fizeram-se para frases; o algarismo não tem frases, nem retórica.

Assim, por exemplo, um homem, o leitor ou eu, querendo falar do nosso país, dirá:

— Quando uma Constituição livre pôs nas mãos de um povo o seu destino, força é que este povo caminhe para o futuro com as bandeiras do progresso desfraldadas. A soberania nacional reside nas Câmaras; as Câmaras são a representação nacional. A opinião pública deste país é o magistrado último, o supremo tribunal dos homens e das coisas. Peço à nação que decida entre mim e o Sr. Fidélis Teles de Meireles Queles; ela possui nas mãos o direito superior a todos os direitos.

A isto responderá o algarismo com a maior simplicidade:

— A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não lêem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância. Não saber ler é ignorar o Sr. Meireles Queles; é não saber o que ele vale, o que ele pensa, o que ele quer; nem se realmente pode querer ou pensar. 70% dos cidadãos votam do mesmo modo que respiram: sem saber porque nem o quê. Votam como vão à festa da Penha, — por divertimento. A Constituição é para eles uma coisa inteiramente desconhecida. Estão prontos para tudo: uma revolução ou um golpe de Estado.

Replico eu:

— Mas, Sr. Algarismo, creio que as instituições...

— As instituições existem, mas por e para 30% dos cidadãos. Proponho uma reforma no estilo político. Não se deve dizer: "consultar a nação, representantes da nação, os poderes da nação"; mas — "consultar os 30%, representantes dos 30%, poderes dos 30%". A opinião pública é uma metáfora sem base; há só a opinião dos

30%. Um deputado que disser na Câmara: "Sr. Presidente, falo deste modo porque os 30% nos ouvem..." dirá uma coisa extremamente sensata.

E eu não sei que se possa dizer ao algarismo, se ele falar desse modo, porque nós não temos base segura para os nossos discursos e ele tem o recenseamento (ASSIS, 1962, III, p. 344-5).

Outra pedra no meio do caminho investigatório: como trabalhar com a agudeza dessa crônica e a discricção de *Ressurreição*? A meu ver, deveríamos principiar a resolução do problema aproximando a dicção do cronista da dicção do dramaturgo, pois um traço do discurso irônico, mas polido, agressivo, mas bem comportado, permanece: *a linguagem cifrada e o jogo com as palavras*. Afinal, apesar dos 14 anos de distância (1862-76), a dicção da crônica e do teatro guardam semelhanças notáveis, como observaremos brevemente no próximo capítulo, que estuda *O caminho da porta* e *O protocolo*. No entanto, a dicção da crônica não se aproxima, mas nem de longe, da dicção romanesca, apesar de a cronologia aproximar o romance da crônica. Com isso, podemos pensar que a aposta teatral, *O caminho da porta* e *O protocolo*, não foi bem recebida pelos defensores do realismo teatral por causa do relativo questionamento dos costumes burgueses, o referido feitiço contra o feiticeiro: se Machado condenara o teatro de Pena por causa da falta de compromisso com a deliberação de princípios em voga, o teatro de 1862 fora condenado por razões análogas (vide *Carta ao autor*, de Bocaiúva). Ou seja, caberia ao Machado contista e romancista rever seus pressupostos. O texto da crônica, no entanto, não sendo empregado com o mesmo intuito da prosa de ficção, teatro ou poesia, pôde gozar de maior liberdade. Enfim, a arte (neste caso, *O caminho da porta* e *O protocolo*) não teria a mesma prerrogativa da crônica.

A mesma crônica oferece outras saídas: "As letras fizeram-se para frases; o algarismo não tem frase, *nem retórica*" (ASSIS, 1962, III, p. 344). Destaco o termo *retórica* porque não se trata de reproduzir, aqui, um lugar-comum: contra números não haveria argumentos nem deliberação de princípios. Trata-se, para pensar com Bento Santiago, de observar que um literato-artista romântico, empenhado com a causa e já fixado no sistema artístico (porque essa crônica é de 1876, quando já havia publicado dois romances; três livros de poesia e dois de contos), compreendeu que "o interior não aguenta tinta" (ASSIS, 1962, I, p. 808), nem régia nem romântica, e que as agências reguladoras, oficiais ou não oficiais, funcionariam em benefício de, no máximo, "30% dos indivíduos residentes neste país" (ASSIS, 1962, III, p. 345). Contudo e apesar da falta de "base segura para os nossos *discursos*" literários (ASSIS,

1962, III, p. 345; grifo meu), que são orientados a representarem a realidade positivamente, a literatura continuava empenhada.

A reforma de modernização proposta sem investimento no que havia de mais básico para desbancar os costumes coloniais não passaria de reforma para inglês ver: verniz de modernidade, matéria ficcional que é encontrada tanto em *Teatro* quanto em *Ressurreição*. Se a observação do Machado de 1858 é modesta, e indolor, a do Machado de 1876, – ano de publicação de *Helena*, o mais cristão dos romances da primeira fase, que contradição! – é, para além de irônica, consciente do caráter epidérmico do projeto de reforma cultural.

Retomo, pois, o fio da meada teatral, isto é, o período anterior ao contexto de publicação de *Teatro*.¹⁹ Na cena teatral, a despeito do caráter elitista e tradicional da educação, que pode ter contribuído para a permanência do teatro representado por João Caetano, principiava um movimento de ruptura:

O único autor que escapou da tirania de João Caetano foi Martins Pena. Escrita na mesma época que as peças de Magalhães, Porto-Alegre, Gonçalves Dias e Joaquim Norberto – nas quais não havia nem alusão ao Brasil –, a obra de Pena nos dá uma admirável galeria de daguerreótipos do Brasil plebeu e moleque da primeira metade do século XIX. Em vez de nobres recitando imensas tiradas moralistas, vemos em cena taverneiros, ciganos, tropeiros, escravos, moças casaduras, comerciantes desonestos, negreiros, namorados, a fauna humana que o público podia facilmente identificar, falando sua linguagem de todos os dias. Os diálogos, curtos e incisivos, cheios de segundas intenções, realçavam o humor, um tanto ingênuo, mas que parecia brotar da terra, como uma goiabeira ou pitangueira. O público os saboreava como um garoto guloso (MACHADO, 2001, p. 294).

Descrita está a injustiça machadiana, que excluía Martins Pena da historiografia teatral (FARIA, 2004). Como vimos, os autores-chave para consolidação do Romantismo literário brasileiro não tiveram o mesmo êxito na modernização do teatro nacional, mas sim um autor considerado menor, como Pena, a despeito de preconceitos da época. Assim,

Adotando o realismo romântico [leia-se: realismo teatral], os autores nacionais voltavam os olhos para o Brasil e se dispuseram a discutir questões sociais mais apaixonantes do momento: não apenas a reabilitação da mulher decaída e o direito de o marido matar a esposa adúltera [...], mas também temas essencialmente brasileiros, como a *posição da mulher na sociedade patriarcal*, a influência

¹⁹ Para acentuar a disparidade entre a anotação do cronista e a série de romance principiada com *Ressurreição*, anoto a explicação de John Gledson (1991, p. 159), com a qual concordo: “[...] *Helena* é o único [romance] em que o cristianismo assume papel importante como sanção do sistema familiar.”

desagregadora do escravo sobre a família, etc. (MACHADO, 2001, p. 294; grifos meus).²⁰

Desse modo, o repertório das peças nacionais cresce gradativamente, porque

Tais temas constituíram para o público fluminense motivo de excitação e escândalo, contribuindo para aumentar sensivelmente o interesse pelo teatro [...]. Em nenhuma outra fase da história da cultura brasileira, o palco teve tanto prestígio. Foi uma revolução (MACHADO, 2001, p. 294).

E já foi dito que, embora tal revolução não conste na *Formação da literatura brasileira*, ela contribuiu para formação de nossas letras na medida em que serviu como canal de iniciação, para os aprendizes de escritor, e de veiculação da reforma cultural proporcionada pela onda romântica. Machado, veremos adiante, afirmará que levava o teatro a sério, o que demonstra o empenho dele. Por esta razão a produção teatral machadiana de 1863, bem como a sua recepção, são dados fundamentais para compreender o cuidado tomado pelo autor na escrita da primeira advertência ao romance de 1872.

É fato que a distância entre as datas de publicação de *Teatro* (1863) e de *Ressurreição* (1872) não favorece a relação proposta: a influência da crítica teatral sobre a composição do primeiro romance machadiano. Mas não podemos nos esquecer que a cronológica não é um critério confiável, visto que *Teatro* é de 1863 e *Crisálidas* é de 1864, mas somente esse livro foi inserido na dita primeira fase – expressão que entendo como equivalente de literatura empenhada. Se o critério cronológico fosse confiável, talvez o estudo do teatro machadiano de 1862 não fosse sistematicamente dispensado. Outro exemplo é a mencionada semelhança entre a dicção das peças de 1862 e da crônica de 1876. Assim, a despeito da distância, veremos, nos capítulos seguintes, indícios e provas de que a mencionada advertência de *Ressurreição* e o próprio romance, em termos de representação, respondem às críticas de 1863. Enfim, argumentarei que o autor, que debutará em 1872 em mais um gênero novo para ele, parece ter se emendado segundo as queixas de outrora (1862). Acomodação, por sua vez, perceptível na presença e atualização da fábula em *Ressurreição*. Ao reproduzir o romance

²⁰ A problematização da posição da mulher oitocentista será assunto do *Teatro* de Machado de Assis.

em miniatura, a escolha da fábula e a sua disposição revelam a aceitação autoral da orientação quintiniana: o talento serve ao bem, e não há bem maior que cristianizar.²¹

Assim, se o romance, gênero novo para o estreado, seria um obstáculo, como declara no prefácio de 1872, devido à sua extensão, que põe em dúvida as forças do operário da literatura empenhada, não custa lembrar que ele também empregara tal expediente em 1863, conforme declara em *Carta a Quintino*, supondo então que a alta comédia estaria acima de suas forças. Se os gêneros estavam acima de suas forças, por que não continuar na crítica, em que se destacou desde o início e foi publicamente reconhecido por José de Alencar? Como observado por Massa, ele era ambicioso. Pois mesmo tendo declarado, por duas vezes, a dificuldade para se acomodar aos padrões literários da época, ele não desiste da prosa, já que era poeta reconhecido pelos pares. Se as dificuldades de 1872 podiam pôr tudo em risco, visto que o risco se multiplicava por dois – o romance é um gênero novo e ele pensa não ter condições de cumprir a tarefa solicitada pela crítica, uma obra de fôlego –, a melhor saída (presume-se) seria preparar, no espaço prefacial, a defesa do romance que seria publicado já em formato de livro. No romance, a fábula representaria a retificação da trajetória autoral e o atestado autoral de empenho e comprometimento com as leis tácitas do sistema literário. No capítulo “Hoje”, o narrador, como observou Santiago (2000), não deixará espaço algum para dúvidas. O leitor terminará a leitura sem correr o risco da ambiguidade de não ter entendido a moral da história, problema que um crítico coevo ao teatro do autor disse ter notado, quando terminara a encenação de *O caminho da porta*. Cogitou-se que os espectadores estavam fazendo comentários pitorescos, mostrando desentendimento a respeito da ideia da peça (MACHADO, 2001). Se a linguagem teatral do autor abusava das cifras, a linguagem romanesca abusará da clareza do sentido. Se o risco de não ser entendido era um problema no teatro machadiano, esse deixou de sê-lo em seu romance. Se não há espaço ficcional para dúvidas em *Ressurreição*, se o leitor não participa do jogo ficcional completando as lacunas da ficção, não seria porque essa seria uma das propostas de *Ressurreição*?

E como a teoria do Romantismo nacional e o realismo teatral colocaram *O caminho da porta* e *O protocolo* numa situação delicada, aos olhos da recepção, ele teria então mais um motivo para seguir as orientações contemporâneas (Cf.: MACHADO, 2001, p. 39;45) e o conselho de Bocaiúva, que se encontram em *Carta ao autor* (encontrada em qualquer edição

²¹ A primeira reflexão a respeito da relação entre a crítica quintiniana e a fábula de Esopo foi desenvolvida em “Romantismo, fábula e insegurança machadiana: releitura de *Ressurreição*” (Revista *Scripta Alumni*, n. 13, 2015).

de *Teatro*). O que ele não poderia fazer, em 1872, era repetir as palavras de 1863: “cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer” (ASSIS, 2008, p. 77).

Outra prova de que a distância cronológica não tiraria força da hipótese provém do resultado obtido com a comparação do teatro com o romance, no que tange às personagens femininas. Em 1863, há moral, mas ela é atenuada na medida em que não se subjeta o feminino ao masculino. A meu ver, o sentido de moral da história do teatro de 1863 estaria mais próximo do sentido de moral dos moralistas franceses do século XVII do que a moral da história de 1872. O problema da moral da história de 1872 é o predomínio da resignação, ao passo que o moralismo à maneira francesa de *Teatro* entra em conflito franco com os costumes oitocentistas: “Moralista não quer dizer moralizador, pregador de moral ou censor de costumes. O moralismo nada tem com a moral, mas tem muito a ver com os costumes” (FAORO, 1974, p. 12). Segundo Hugo Friedrich, leitor de Montaigne,

Os moralistas não são educadores, nem professores de ética. São observadores, analistas, pintores do homem. Infinita é sua tarefa. Seu estudo se dedica à complicação total da natureza contraditória e da condição banal e concreta do homem, que não se revela senão quando a ética se retira para deixar o campo livre à observação não preconcebida do real (apud FAORO, 1974, p. 12).²²

Sendo de orientação iluminista, a razão equivale-se a um instrumento intelectual capaz de empoderar a mulher, sobretudo contra a supremacia do patriarcalismo. Ou seja, nas referidas peças encontramos mulheres instruídas, sagazes e responsivas participando intelectualmente do gerenciamento da vida burguesa, o que não é o caso de *Ressurreição*, em que vemos a vitória da tradição. Por esta razão, o teatro machadiano estaria mais próximo do sentido de moral dos moralistas do século 17. Enfim, a moral iluminista enseja lições intelectuais, tanto em *O caminho da porta* quanto em *O protocolo*. Ora, se o acesso feminino à leitura se deu com muita parcimônia e má vontade no século 19 (MACHADO, 2001), ao estudar o teatro machadiano, compará-lo com o romance de 1872, notamos justamente o contrário: as mulheres do teatro são representadas na contramão deste preconceito oitocentista. Em *Ressurreição*, encontramos exatamente o oposto: aceitação da tradição, mesmo se injusta, e visão negativa da leitura, quando realizada pelas mulheres.

²² Não custa lembrar que, na biblioteca de Machado de Assis, foram encontradas as seguintes obras: *Essais*, de Michel de Montaigne (1870), e *Oeuvres complètes*, de La Fontaine, em três volumes (1873).

Mesmo não sendo um dramaturgo realista *stricto sensu*, Machado de Assis explorou a submissão feminina ao domínio masculino. No teatro, o placar pode ter sido favorável à mulher, porém a recepção não foi tão favorável assim. Dez anos depois, no romance, a história é outra: a resignação feminina é exaltada como virtude, seja na juventude, com Raquel, seja na maturidade, com Lívia – então a recepção foi favorável, como analisaremos no oitavo capítulo.

4.3 Teatro moderno é realista

Acompanhando os passos dos dramaturgos do moderno teatro brasileiro, o aprendiz de escritor e aspirante à posição de autor da empenhada literatura brasileira, seguiu então o caminho aberto por Martins Pena, Joaquim Macedo, José de Alencar e Quintino Bocaiúva. Este, vale lembrar, “antes de se tornar o líder republicano que todos conhecem, interessou-se pelo teatro, escrevendo três peças realistas: *Onfália*, *Os mineiros da desgraça* e *A família*” (PRADO, 1999, p. 80), além do já mencionado *Estudos críticos e literários*. Geração (não de idade, mas de ideal), aliás, cujo interesse teórico-cênico volta-se para modernização da cena teatral, o que significava alteração da

[...] maneira de representar, [...] abandonava-se a ênfase clássica, a fala se tornava mais próxima da utilizada no dia-a-dia, a gesticulação muito mais sóbria. Em vez dos melodramas, podia-se participar das dúvidas e perplexidades do homem contemporâneo, com atores usando os mesmos trajes dos espectadores. O palco parecia um prolongamento da vida. Essa identificação do público com o realismo, por influência do traje, foi tão forte que tais peças passaram a ser conhecidas por “dramas de casaca” (MACHADO, 2001, p. 295).

A síntese resume o teatro realista, bem como o teatro de 1862 do nosso autor. No capítulo seguinte, dedicado ao estudo de *O caminho da porta* e *O protocolo*, veremos que o epíteto de “drama de casaca” descreveria perfeitamente o teatro machadiano: desde o vestuário burguês ao ambiente cultural de uma sociedade em transição, passando pela naturalidade das falas, o teatro de 1862 é realista, embora não o seja no sentido estrito de realismo teatral. A meu ver, apesar de cronologicamente próximo à publicação de *Crisálidas* (1864), essa diferença, entre teatro realista e realismo teatral, não seria a razão pela qual (ou razão suficiente para que) o teatro não fosse integrado, mesmo aos olhos do próprio autor, à

literatura da primeira fase, pois o teatro seria empenhado em sentido amplo. A razão seria a falta de empenho, no sentido de literatura com intuito edificante, de *Teatro*.

O teatro realista brasileiro, então o que havia de mais moderno, distinguia-se do teatro romântico, porque aquele era *menos participante*, considerando os dilemas da rotina burguesa. Os dilemas burgueses eram discutidos no tablado realista, vide a situação feminina em *O caminho da porta* e *O protocolo*. Para tanto, algumas características cênicas tornam-se fundamentais: naturalidade na expressão, ausência de referências clássicas, representação de questões coevas à experiência oitocentista, vestuário burguês e verossimilhança estrutural – esses seriam os critérios de valorização do teatro participante. A ruptura proposta por Machado será dupla: referência clássica e personagens femininas questionadoras do discurso masculino. Do ponto de vista dos propósitos do realismo teatral brasileiro, tais desvios seriam falhas. Machado acatou tal leitura. É preciso, para entender tal aceitação (porque não há registro de reclamação), não perder de vista *a rede de relações que o inseriu no sistema artístico que o repreendia*.

4.4 Meios de ascensão e rede de relações

Ao partir da premissa de que a reconfiguração do sistema literário proporcionada pelo advento romântico cooperou, fornecendo os suportes materiais e espirituais, para a inserção machadiana, bem como para sua consolidação, é preciso, a fim de validar a dedução, mapear os meios de ascensão e a rede de relações subjacente à trajetória de Joaquim Maria, então às voltas com a fixação do sobrenome no sistema literário. Mas nosso percurso será breve, posto que outros intérpretes já seguiram tal caminho. Se o faço, é porque creio que a mesma porta que foi aberta ao autor de *Teatro* poderia ser fechada, caso ele não acatasse a opinião pública da crítica fluminense a respeito de *O caminho da porta* e *O protocolo*.

A avaliação de Bocaiúva, que é tão coerente com o realismo teatral quanto radical com os adversários, revela o mecanismo de abertura e fechadura da porta de entrada do sistema literário, uma vez que é deduzível que o literato-representante de um determinado seguimento literário teria prestígio suficiente para (in)deferir os chamados vistos literários. Para os aspirantes à vaga de alferes da literatura empenhada, não haveria muita escolha, caso desejassem se juntar ao círculo de autores portadores do “régio diadema” (ALENCAR, 1893, p. 28). Não que se pudesse inviabilizar a entrada de vez, fechando todas as portas de acesso ao

sistema artístico. Mas, a julgar pela impressão de Candido a respeito da posição dominante de um Magalhães e o respeito de Machado por Bocaiúva, a trajetória poderia ser ainda mais difícil, como se pode observar na *Carta ao autor* de Bocaiúva. Para este, não custa lembrar, não haveria meio-termo em relação à verdadeira vocação literária: missionário das letras, cuja missão era defender certas ideias em consonância com o relógio do século 19.²³ Aliás, Machado pôs em prática tal prescrição, preceito da época, para negar o lugar de Martins Pena na história do teatro brasileiro. Assim, não é nenhum disparate considerar que, para evitar que a publicação de *Ressurreição* transformasse o feitiço contra o feiticeiro, o autor calçasse as botas da literatura empenhada.²⁴

É presumível, portanto, que o autor de *Ressurreição*, participante assíduo de associações literárias, acatasse o conselho de um colega respeitável no circuito literário. Se tais associações, nas quais há espaço para vazão da ambição autoral, eram comuns no Primeiro Reinado, a Sociedade Petalógica e o grupo d'A *Marmota*, ambos dirigidos por Paula Brito, provam que, em alguma medida, elas persistiram ou continuaram a existir no Segundo Reinado. Assim, se a literatura e o teatro promoviam a vida cultural fluminense, e as associações posicionavam-se em prol da literatura e do teatro moderno, Bocaiúva era um desses autores e promotores culturais. As associações continuam desempenhando um papel considerável na sociedade fluminense: papel ilustrativo e cívico. Ora, dispensar a orientação quintiniana significaria o oposto do que Machado registra na advertência ao seu primeiro romance: era tempo de a reflexão adquirir o seu império.

Observação feita para ser relacionada com a seguinte hipótese: ao publicar seu primeiro – e único – volume de teatro, não seria por acaso que ele ratifica a importância de tais *relações para aqueles que buscam apoio em seus pares*: “E dirijo-me a ti, entre outras razões, por mais duas, que me parecem excelentes: razão de estima literária e razão de estima pessoal. *Em respeito à tua modéstia, calo o que te devo de admiração e reconhecimento*” (ASSIS, 2008, p. 78; grifos meus). Esse é mais um trecho de *Carta a Quintino Bocaiúva*, que

²³ Refiro-me ao seguinte trecho de *Estudos críticos e literários: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica*: “toda vez que uma obra dramática qualquer não encerre uma lição instrutiva, um ensino proveitoso, um fim moral, devemos negar-lhe o lugar, que pretenda na história da literatura” (BOCAIÚVA, 1858, p. 14-15).

²⁴ Por calçar as botas da literatura empenhada refiro-me à subordinação da literatura produzida por Machado de Assis aos padrões da época. Aproveito para lembrar que esse motivo foi mencionado no capítulo um, através da relação solidária entre história, literatura, a figura do alferes da simbólica guarda nacional e o capítulo “O primeiro beijo”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Por fim, registro que a metáfora empregada (calçar as botas da literatura empenhada) também foi construída com base na crônica de Machado de Assis de 9 de julho de 1893, quando comenta a dificuldade de implantação de hábitos republicanos: “O que eu digo, é que esta bota parlamentarista há de levar tempo a descalçar. [...] é que a bota parlamentarista, por menos ajustada que haja sido ao pé, há de levar tempo a arrancá-la. São costumes.” (ASSIS, 1994, III, p. 106)

compõe o prefácio de *Teatro*. E, por alguma razão, que será cogitada adiante, Machado julgou pertinente tornar pública uma conversa íntima. Em poucas palavras, ele parece ter solicitado, aí, o visto literário.

4.5 Entre visto e emenda literário: a rede de relações

Para Massa (2009, p. 281-2), como as peças *Odisseia*, *Hoje avental, amanhã luva* e *Desencantos* não receberam apreciação alguma, Machado, necessitado de orientação, “pediu ao amigo o julgamento franco e sincero de um conhecedor do assunto”. E o fato de Machado ter dedicado *Desencantos* (1861) a Quintino Bocaiúva – dedicatória que se encontra registrada na obra desde então – leva água ao moinho de Massa, assim como o fato de Faria (1989) e Prado (1999) apontarem Bocaiúva como preceptor do realismo teatral brasileiro. A autoridade literária de Bocaiúva “constatou que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra ‘comprometidas’, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acordo com as ideias de Victor Hugo” (MASSA, 2009, p. 283). Ou seja, as obras não estariam de acordo com o modelo então prestigiado. Em vez de empregar o modelo de Dumas Filho, Machado empregara o modelo de Alfred Musset e Octave Feuillet (FARIA, 2006).

A carta a *Quintino Bocaiúva* revela um Machado ciente da discrepância apontada por Massa (2009), ainda assim solicita o visto de uma autoridade que é amigo e colega de círculos literários. O visto, por sua vez, é proferido de modo parcial: Bocaiúva censura o modelo empregado, mas elogia o talento do autor. Para Massa (2009, p. 285), Machado estaria interessado em saber se o seu teatro corresponderia, ainda que minimamente, ao modelo de teatro que Massa (2009, p. 285) chama de “teatro de tese”. O sintagma *teatro de tese* expõe um dos critérios de avaliação empregado por Bocaiúva: ausência de tese. O teatro machadiano, aos olhos de Bocaiúva e de outros leitores contemporâneos, carecia de uma forte ideia central.

Sendo o teatro realista um teatro de tese retificadora da moral, a avaliação de Bocaiúva é pertinente, visto que vai ao encontro dos preceitos em voga desde o Romantismo brasileiro – a edificação cristã. Mesmo assim, a avaliação é demasiadamente severa, porque sugere represálias, em caso de não aceitação – daí a suposição de que a avaliação não contém todo o porquê de sua severidade, como será colocado de modo mais amplo no capítulo seguinte: o

estatuto da personagem feminina e a discussão em foco no teatro machadiano parece ter contribuído para a solicitação quintiniana de emenda, ou de possível indiferença ou exclusão, caso insistisse naquele caminho. Assim como a figuração das personagens femininas pode ter sido problemática, também havia outro problema: a figuração da mitologia e do neoclassicismo nas peças de 1862. Dois dados que, mesmo não sendo textualmente referidos pelo crítico, são rechaçados, às avessas, em *Carta ao autor de Teatro*, pois os valores defendidos nessa carta opõem-se aos valores privilegiados no teatro avaliado. E essa crítica foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 14 de setembro de 1862, e reiterada na imprensa fluminense (MACHADO, 2003). Por isso é possível afirmar que essa foi a leitura vencedora na história literária: a opinião pública da crítica fluminense, pois havia outras opiniões.

Se por um lado os valores defendidos pelo autor de *Teatro* são repelidos, por outro seu talento é reconhecido e valorizado por um dos preceptores do realismo teatral daquela geração. É que a sugestão de emenda é seguida de visto literário parcial, concedido por causa do talento. Talento que, por sua vez, deveria ser empregado em benefício da literatura empenhada: “O grande homem é o homem de bem. Repito, pois, nessa *obra de cultivo literário* há uma *obra de edificação moral*” (BOCAIÚVA, 2008, p. 79; grifos meus). Obra literária sem obra de edificação moral não seria considerada literatura empenhada. Mais claro Bocaiúva não poderia ter sido a respeito dos pressupostos e limites estabelecidos desde 1836, considerando o advento do Romantismo, pois o aviso de 24 de junho de 1808 já estabelecera que não se imprimisse nada que fosse “contra a religião, a moral e os bons costumes” (apud SILVA, 2007, p. 177). Como se vê, está mais uma vez explicitada a relação entre sistema intelectual e a pressão sobre o homem de letras por acomodação aos padrões e limites culturais.

Segundo Candido (2013), a fundação da literatura *conscientemente* brasileira passaria pela fundação do Romantismo nacional. Essa fundação, por sua vez, teria relações diretas com os eventos posteriores à transmigração de D. João VI e à instauração de uma Sociedade de Corte no Brasil, cujos desdobramentos teriam legitimado tanto o comprometimento do homem de letras joanino, com nossa Independência política, quanto o comprometimento do homem de letras pós-joanino, o romântico, com nossa independência cultural. Apesar de diatribes estéticas, as palavras-chave, segundo Candido (2013, p. 25), seriam literatura e empenho – daí o sintagma-eixo da *Formação da literatura brasileira*: “literatura empenhada”, que valeria tanto para caracterização do empenho do intelectual joanino quanto para caracterização do empenho do intelectual romântico. E as datas mencionadas evidenciam a

observação do autor: 1808, 1836, 1863 e 1872. Segundo o enfoque da pesquisa, poderíamos considerar o termo literatura empenhada como o paradigma da literatura brasileira de fundação, em formação, e em desenvolvimento. Ora, da chegada da família real à emergência romântica, nota-se o lastro ilustrativo-edificante das letras do Brasil.

Não obstante os perfis de literato, aqui chamado ora de joanino ora de romântico, a missão e pressão externa às belas-letas e à literatura parecem ter persistido. A partir da leitura de Candido (2013), pode-se dizer que, com o advento do Romantismo, ela foi absorvida pelo programa romântico, que instituiu a visão de mundo cristã como paradigma que, ao influenciar o fazer literário nacional, deu-lhe sentido coevo. A pressão extraliterária torna-se pressão literária, já que o empenho autoral torna-se uma demanda da recepção. Os críticos, a exemplos dos primeiros censores da Imprensa Régia, também desempenham o papel de censores culturais. Por essa continuidade é possível afirmar que *Carta ao autor* não é um parecer do Conservatório Dramático, mas teria funcionado como um, pelo menos para então funcionário do Conservatório Dramático, Machado de Assis. Assim, esse caso nos ensina que se o literato-romântico é mais artista, ele não é menos mentor. Mais artista em respeito ao interesse estético, porém não menos mentor em respeito aos padrões culturais.

Portanto, a publicação integral de *Carta ao autor* no *Diário do Rio de Janeiro* em 1862 não deixa de ser uma espécie de encaminhamento – o visto literário – do dramaturgo, cuja responsabilidade, doravante, seria corresponder com a expectativa crítica, como Bocaiúva fez questão de registrar em sua carta-resposta. A porta de acesso ao sistema literário não é fechada nem a oportunidade de acesso ao sistema artístico é negada, mas seria preciso respeitar o caráter edificante da literatura. Como se vê, a habilitação dele é uma questão de empenho. Estava, por assim dizer, em suas mãos.

Já em relação à consolidação do teatro realista, vale destacar que, depois de Martins Pena, Joaquim Manuel Macedo foi o dramaturgo que “obteve mais êxitos sucessivos, sendo o mais representado nas décadas de 1850 e 1860” (MACHADO, 2001, p. 300). Segundo Ubiratan Machado, a partir do estrondoso sucesso de *A moreninha* (1849), romance adaptado para o teatro, outros autores vão seguir o exemplo de Macedo, pois a repercussão de um sucesso teatral chegava a ser visto por até 10% da população da Corte, o que era algo em torno de 33 mil pessoas. Mesmo carente de dados empíricos suficientes, o certo é tal número era suficiente para dar nomeada e consolidar carreiras literárias – o caso de José de Alencar ilustra bem o poder do teatro:

Apesar dos triunfos seguidos, e de ser um dos xodós do público teatral fluminense e brasileiro, Macedo parou de produzir para o palco em 1862, quando se deixou absorver pela política e pelo jornalismo. Voltaria a escrever em 1870, mas não tinha mais a mesma espontaneidade [...].

Bem diferente foi a carreira teatral de José de Alencar, marcada por sucessos, fracassos e escândalos memoráveis. Estreou no gênero aos 28 anos, um pouco tarde para os hábitos precocidade da época. O escritor estava no auge do poder criador, tendo publicado no mesmo ano *O Guarani* [1857], que seria seu romance mais famoso.

O sucesso da obra serviu, por certo, de chamariz para o público. Alencar compreendeu a oportunidade e resolveu explorá-la ao máximo. Em apenas três meses, conseguiu encenar nada menos de três peças, todas no Ginásio Dramático. Tinha um objetivo declarado: superar Macedo em preferência popular no teatro, como já o conseguira, de certa forma, no romance (MACHADO, 2001, p. 302).²⁵

É interessante observar que o espaço midiático e o espaço teatral servem aos dois aspirantes de modo análogo. A diferença estaria no objetivo final: enquanto Alencar quer o posto de xodó da vez, Machado parece satisfeito com a fixação da posição de dramaturgo debutante, conquanto seja aceito como autor comprometido:

Carta a Quintino Bocaiúva

Meu amigo,

Vou publicar as minhas duas comédias de estreia; e não quero fazê-lo sem conselho da tua competência.

Já uma crítica benévola e carinhosa, em que tomaste parte, consagrou a estas duas composições palavras de louvor e animação.

Sou imensamente reconhecido, por tal, aos meus colegas da imprensa. Mas o que recebeu na cena o batismo do aplauso pode, sem inconveniente, ser trasladado para o papel? A diferença entre os dois meios de publicação não modifica o juízo, não altera o valor da obra?

É para a solução destas dúvidas que recorro à tua autoridade literária.

O juízo da imprensa viu nestas duas comédias — simples tentativas de autor tímido e receoso. Se a minha afirmação não envolve suspeita de vaidade disfarçada e mal cabida, declaro que nenhuma outra solução leva nesses trabalhos. Tenho o teatro por coisa muito séria, e as minhas forças por coisa muito insuficiente; penso que as qualidades necessárias ao autor dramático desenvolvem-se e apuram-se com o tempo e o trabalho; cuido que é melhor tatear para achar; é o que procurei e procuro fazer (ASSIS, 2008, p. 77).

Enquanto o autor de *O Guarani* não se contenta com a posição conquistada, o autor de “O passado, o presente e o futuro” quer conquistá-la, e os meios empregados são semelhantes: aparição na imprensa, diálogo crítico com o público, tomada de posição e

²⁵ Em *Como e por que sou romancista*, Alencar confessa o sentimento de admiração que nutria pela ilustre imagem pública do escritor consagrado.

publicação de alguma produção literária.²⁶ Por outro lado, impôs-se ao aspirante a questão em torno da aceitação, que se tornava uma questão incontornável num próximo trabalho, pois se contava com o aval, embora parcial, de Bocaiúva, também contava com certa expectativa da crítica fluminense.

Ocupando as três instâncias do sistema literário romântico, o leitor Joaquim Maria pôde ser crítico e, uma vez crítico, aspirar à posição de autor de literatura desse mesmo sistema. Agora, o problema é a resolução da dívida contraída, que consiste em aceitar a dimensão edificante da literatura, tornando-a um veículo de ilustração do público. E quem o ajudou nesse processo, bancando seu talento e forjando certa expectativa em torno de um talento capaz de se adequar a qualquer gênero literário, foram os amigos, ou os amigos dos amigos que o levou ao conhecimento de Bocaiúva. Se assim for, ao considerarmos a ressalva de Massa (2009), para quem Machado não queria que as peças de 1863 passassem em branco, como as de 1860 (*Hoje avental, amanhã luva*) e 1861 (*Desencantos*), o juízo de Bocaiúva, por mais negativo que fosse, seria muito melhor que o silêncio anterior, que nada lhe informava a respeito de sua trajetória literária como autor. Assim, se a rede de relações cooperou para sua inserção, aprendizado como crítico, e primeira aposta como autor da conscientemente empenhada literatura brasileira, é compreensível que tenha acatado de bom grado o conselho de Bocaiúva. Pois, em vista do exposto, teria ele condições de refutá-lo, caso ainda ambicionasse ocupar a vaga de alferes da simbólica guarda nacional, a literatura empenhada e seu sistema?

4.6 Alistamento de Jacobinas

²⁶ Vale mencionar, como exemplo de discussão crítica promovida pelo autor, a crônica de 16 de dezembro de 1861, no folheto *Comentários da Semana*, do *Diário do Rio de Janeiro*, em que se discute – Machado de Assis rebate a opinião de Macedo, expressa no *Correio Mercantil* – a pertinência da subvenção teatral. Enquanto aquele defende a tese do liberalismo entre os teatros, este defende a intervenção governamental, uma vez que concordavam, inclusive Macedo, que o teatro era mais do que passatempo e comércio: “A doutrina liberal de concorrência aplicada à espécie prejudica o ponto essencial da questão, e que se tem em vista atingir./ Criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização, não é obra de concorrência, não pode estar sujeita a essas mil eventualidades que têm tornado, entre nós, o teatro uma coisa difícil e a arte uma profissão incerta./ É na ação governamental, nas garantias oferecidas pelo poder, na sua investigação imediata, que existem as probabilidades de uma criação verdadeiramente séria e seriamente verdadeira./ Uma legislação emanada da autoridade, a reunião dos melhores artistas, a escolha dos mestres de ensino, a criação de escolas elementares de ensino, onde se aprenda arte e língua, duas coisas muitas vezes ausentes de nossas cenas, a boa remuneração ao trabalho dos compositores, um júri de julgamento de peças, em boas bases, ficando extinto o conservatório, tudo isto sem descuidar-se na flutuação das receitas, tais são os fundamentos, não de um teatro escola, mas do teatro, na sua acepção mais abstrata./ Virá o estímulo, os outros aprenderão no primeiro, e arte torna-se um fato, uma coisa real./ Mas deixar à luta individual a criação de uma escola nas condições exigidas, equivale a não criar coisa nenhuma. E se alguma coisa se fizer há de ser em demasia lento. /Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as ideias e as mercadorias” (ASSIS, 1938, p. 20).

A reconfiguração do sistema literário pós-joanino engendrou uma espécie de alistamento informal de indivíduos interessados em participarem da missão do homem de letras. Essa seria a porta passível de ser aberta, para os aprendizes, pelas associações. No caso machadiano, a letra é literária, pois havia também a geográfica e a histórica (ROUANET, 1999). Já o caráter informal do suposto alistamento encontra-se registrado pelo autor de *Ressurreição* em “Velho Senado”:

A propósito de algumas litografias de Sisson, tive há dias uma visão do Senado de 1860. Visões valem o mesmo que a retina em que se operam. Um político, tornando a ver aquele corpo, acharia nele a mesma alma dos seus correligionários extintos, e um historiador colheria elementos para a história. Um simples curioso não descobre mais que o pinturesco do tempo e a expressão das linhas com aquele tom geral que dão as coisas mortas e enterradas (ASSIS, 1962, II, p. 636).

A propósito daquelas litografias, acompanhamos hoje o relato do autor de *Páginas recolhidas* (1890) – coletânea de textos em que a crônica “Velho Senado” foi coligida, originalmente publicada na *Revista Brasileira* em 1898, um ano antes da publicação de *Dom Casmurro* (1890), que já deveria estar no prelo. Portanto, todo cuidado é pouco, pois esse Machado não é o autor de *Teatro*, de 1863 – três anos depois do ponto de chegada, o ano de 1860, da viagem memorialística de 1898, então provocada pela litografia de Sisson, autor de obras como *A Galeria dos brasileiros Ilustres de Sebastião Sisson*.

Se as “Visões valem o mesmo que a retina em que se operam [...] e um historiador colhe[ta] elementos para a história” (ASSIS, 1962, II, p. 636), é presumível, a julgar pelos textos machadianos anteriores à publicação de *Teatro*, que ele não só se instalara no sistema mas também ambicionava ser um daqueles brasileiros ilustres da litografia de Sisson. A ambição apontada por Massa está registrada em *Carta a Quintino Bocaiúva*, o que subsidia a seguinte hipótese: a correspondência não seria gratuita, pois ambas as peças, por mais que não tenham sido escritas segundo o modelo do realismo teatral de Dumas Filho, mantêm relação com os propósitos edificadores, ainda que modestamente. A questão, e que deveria ser decidida pela opinião especialista, é se o tom, que não é ingênuo nem condescendente com a posição feminina na sociedade patriarcal, seria adequado. Esse detalhe pode ter sido o

empecilho para ele não ter vingado como dramaturgo empenhado, inviabilizando a inserção de *O caminho da porta* e *O protocolo* na série de livros que compõem a primeira fase.

A viagem memorialística não é de todo confiável, pois a pintura do autorretrato do autor parece não acentuar o fulgor da ambição da juventude, como nos informa Massa (2009), em *A juventude de Machado de Assis*, muito embora seu autor não deixe de acentuá-los a respeito de Bocaiúva. Temos, pois, dois indícios para suspeitar do relato memorialístico de “Velho Senado”. Ambição que, aliás, foi ratificada e dita como cega por ele na primeira advertência à *Ressurreição*. A propósito da ambição, terá ela sido cega por não perceber na época a necessidade de submissão aos padrões literários? Enfim, ler esse relato requer cautela porque nem mesmo a ausência de posição política relatada por ele em “Velho Senado” se justificaria. Basta ler os textos de 1850 e 1860 para aferir a presença de ideias liberais, e até republicanas. Mas a ambição machadiana, não podemos deixar de reconhecer, estaria circunscrita ao sistema literário. Quer ser um brasileiro ilustre desempenhando uma função literária, e aqui ela poderia ser possivelmente distinta da ambição quintiniana. De modo esquemático, a presença machadiana, no sistema literário fluminense, poderia ser resumida assim: no final do decênio de 1850, acomoda-se como crítico de arte; no início do decênio de 1860, visa acomodar-se como artista (dramaturgo, a dramaturgia está em alta). As primeiras peças passaram em branco. Para que o mesmo não ocorresse com a segunda leva de peças, encaminha carta ao autor de *Estudos críticos*.

4.7 Memórias de um Jacobina

Para compreendermos o referido caráter informal do alistamento dos brasileiros interessados na vaga de alferes da literatura empenhada, é preciso voltar à crônica “Velho Senado”, cujo conteúdo apresenta, ainda, indícios desse evento ter representado, para o nosso autor, o passaporte para o sistema literário. O trecho seguinte de “Velho Senado” é precioso para reconstruir a mencionada rede de relações e, ao reconstituí-la, perceber a sedimentação, no decênio de 1860, do que vimos anteriormente: a vitória do teatro e da poesia participantes.

Nesse ano [1860] entrara eu para a imprensa. Uma noite, como saíssemos do Teatro Ginásio, Quintino Bocaiúva e eu fomos tomar chá. Bocaiúva era então uma gentil figura de rapaz, delgado, tez macia, fino bigode e olhos serenos. Já então tinha os gestos lentos de hoje, e um pouco daquele ar *distant* que Taine achou em Mérimée. Disseram coisa análoga de Challemeil-Lacour, que alguém ultimamente definia como *très républicain de conviction et très aristocrate de tempérament*. O

nosso Bocaiúva era só a segunda parte, mas já então liberal bastante para dar um republicano convicto. Ao chá, conversamos primeiramente de letras, e pouco depois de política, matéria introduzida por ele, o que me espantou bastante, não era usual nas nossas práticas. Nem é exato dizer que conversamos de política, eu antes respondia às perguntas que Bocaiúva me ia fazendo, como se quisesse conhecer as minhas opiniões. Provavelmente não as teria fixas nem determinadas; mas, quaisquer que fossem, creio que as exprimi na proporção e com a precisão apenas adequadas ao que ele me ia oferecer. De fato, separamo-nos com prazo dado para o dia seguinte, na loja de Paula Brito, que era na antiga Praça da Constituição, lado do Teatro S. Pedro, a meio caminho das Ruas do Cano e dos Ciganos. Relevai esta nomenclatura morta; é vício de memória velha. Na manhã seguinte, achei ali Bocaiúva escrevendo um bilhete. Tratava-se do Diário do Rio de Janeiro, que ia reaparecer, sob a direção política de Saldanha Marinho. Vinha dar-me um lugar na redação com ele e Henrique César Múzio (ASSIS, 1962, II, p. 636).

A extensão da passagem se justifica pela riqueza de informações: a sociedade de Corte fluminense – hábito de chá após o teatro; conversação literária; existência de dois teatros na cidade do Rio: Teatro Ginásio e Teatro São Pedro, além da localização geográfica deles; praça, local de encontro público, ruas antigas e atuais, sugerindo a materialização da reforma pós-joanina; loja de Paula Brito, editor-chave para os indivíduos que se dedicavam ou que ambicionavam ocupar o posto de alferes da literatura oficial, bastando aqui lembrar seu papel na difusão do moderno romance brasileiro, sendo mencionado, com louvor, por Candido (2013) num capítulo intitulado o aparecimento da ficção. E não é tudo: há também referência ao *Diário do Rio de Janeiro* e à nova direção editorial do jornal, que deveria ser semelhante à orientação política de Bocaiúva – “já então liberal bastante para dar um republicano convicto” (ASSIS, 1962, II, p. 636) –, sendo esse então jornalista e amigo de Machado de Assis; amizade – alusão à rede de relações – que o empregaria como jornalista profissional pela primeira vez (MASSA, 2009). Mas a memória dele, em respeito à posição política, parece ter falhado. Se não foi um republicano nato – como aquele que Bocaiúva se tornará, ou se tornara, se considerarmos o tempo da enunciação de “Velho Senado” –, também não era nenhum saquarema do Brasil imperial, como sugere a crônica de 29 de dezembro de 1861, em *Comentários da Semana*, folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*.²⁷

Pela recuperação do contexto, através da memória do autor, “Velho Senado” é mais uma das peças-chave para montar o quebra-cabeça investigatório: compreender o mencionado alistamento e poder de (in)deferir vistos literários e passaportes ao sistema literário da época. A entrevista, por mais informal que tenha sido, foi o suficiente para verificar se o candidato

²⁷ Um trecho desta crônica é ilustrativo: “Aqui hão de me perdoar. De um ato do nosso governo só a China poderá tirar lição. Não é desprezo pelo que é nosso não é desdém pelo meu país. O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco. A sátira de Swift nas suas engenhosas viagens cabe-nos perfeitamente. No que diz respeito à política, nada temos a invejar ao reino de Liliput.” (ASSIS, 1938, p. 25).

tinha condições de assumir o posto de crítico-sentinela das letras oficiais. Em vez de farda e arma, empunharia a pena a serviço da pátria.²⁸ Com o passaporte para atuar como crítico, nosso autor torna-se, em alguma medida, alferes da simbólica guarda nacional, quando é admitido como jornalista no *Diário do Rio de Janeiro*, isso sem contar a sua atuação prévia.

Ao comentar a biografia do autor de Manuel Antônio de Almeida, Duda Machado (2000, p. 6-7) tece a rede de relações responsável pelo mencionado encontro na loja de Paula Brito, em 1860. O encontro parece ter sido apadrinhado pelo autor de *Memórias de um sargento de milícias*:

Ainda em 1857, Manuel Antônio de Almeida passou a exercer o cargo de administrador da Tipografia Nacional. Dessa vez havia salário; as coisas começavam a melhorar um pouco. Foi na Tipografia Nacional que Manuel Antônio recebeu certo dia uma queixa contra um jovem funcionário mulato, acusado de negligenciar o serviço de aprendiz de tipógrafo para entreter-se com leituras. O funcionário tinha dezessete anos e chamava-se Joaquim Maria Machado de Assis. Impressionado com a inteligência do moço, Manuel Antônio apresentou-o a Quintino Bocaiuva e Francisco Otaviano. Em breve, com a ajuda desses “notáveis”, o jovem Machado de Assis entrava para o jornalismo como crítico de teatro.²⁹

Retificando: a ajuda da mencionada rede de relações abriria as portas do jornalismo profissional (remunerado) para o jovem, que já exercia tal função sem remuneração alguma ou fixa (MASSA, 2009). A descrição de Duda Machado traz outro dado curioso: a leitura é distração para o funcionário industrial. Queixa comum entre os detratores da popularização da prática da leitura, sobretudo do romance moderno, no final do século 18 e início do 19, pois, necessitando de tempo, a leitura, para as camadas populares, produziria um efeito nefasto, aos olhos dos empregadores, no desempenho do trabalhador. A leitura faria concorrência com os

²⁸ Massa (2009, p. 244) explica que a contratação de Machado de Assis também estava vinculada à campanha eleitoral de 1860. Este “também” justifica-se pelo fato de que José de Alencar, que era redator-chefe até 1857, “quando abandonou o jornal por certas incompatibilidades de caráter ou de humor [...], Deu um lugar maior aos campos literários e artísticos nas diferentes seções do diário. Em 1859, o *Diário* não circulou.” Exemplos da presença da literatura no Diário: *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*; *O Guarani*; *Cinco Minutos*; *Vivinha*. Como se vê, o perfil do jovem Machado, acrescido da possível recomendação de Manuel Antônio de Almeida e trabalhado publicado por Paula Brito, enquadrava-se na vaga.

²⁹ Segundo Barreto Filho (1980, p. 38-9), a data correta seria 1856. De qualquer forma, a rede de relações apontada por ele ratifica a descrita por Duda Machado: “Em 1856 encontramos o nosso adolescente”, diz Barreto, “como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, cujo diretor, Manuel Antônio de Almeida, descobre o literato incipiente que se impõe à sua simpatia. O autor das *Memórias de um sargento de milícias*, [...] melhora a sua situação, aumentando-lhe a confiança no futuro. Esse contato a bondade e a inteligência de um homem superior devem ter tido um efeito salutar sobre o rapazinho, que ia aos poucos consolidando o terreno conquistado. O que se dá com ele é que todos o aceitam e adotam [...]”. Apesar da descrição, o relato de Barreto sugere que a relação com Manuel Antônio de Almeida funcionava como carta de referência de Machado de Assis.

afazeres da profissão à proporção que tomava o tempo destinado ao trabalho (WATT, 2010). A queixa em relação à leitura é significativa porque o teatro prescinde de tal habilidade. Quer dizer, ajuda a entender hoje o fascínio dos literatos pelos preceitos do realismo teatral, pois se um jovem mulato sabia ler, e tal saber surpreendeu Almeida, teríamos, aí, uma ideia da dificuldade de encontrar mão de obra alfabetizada. Se encontrar mão de obra com tal capacidade era algo incomum, o que pensar de leitores de literatura.³⁰

No início do século 19, Candido comenta a concentração de trabalho intelectual nas mãos daqueles que tinham algum conhecimento, e cita o caso de José Bonifácio, que pode ter sido mais político e menos poeta por tal concentração. Este caso é semelhante. A diferença é que se no passado joanino o homem de letras dedicava-se à política, pelas razões expostas, o homem de letras do presente romântico dedica-se à literatura empenhada.

Retornando ao emprego arranjado por Bocaiúva: esse emprego seria mais que uma profissionalização remunerada, seria a oportunidade de acomodação definitiva, como crítico, no sistema literário romântico, em que o papel da crítica, uma das instâncias fomentadoras desse mesmo sistema, passa a ser considerável, senão decisivo, para ascensão de um autor. Pensando com Candido (2013), a crítica romântica teria uma função-chave porque representaria o agente responsável por fazer a roda do sistema literário reconfigurado girar, tanto para elogiar um autor quanto para censurá-lo.³¹ Foi assim que Alencar pôde questionar o príncipe da literatura empenhada. E foi assim que Machado de Assis pôde escrever suas primeiras reflexões sobre a literatura brasileira. E foi assim que Bocaiúva pôde criticá-lo.

A viagem memorialística do Machado canônico expõe a importância das relações interpessoais, o emprego dos espaços midiáticos, meios de aparição e ascensão, bem como o início de uma amizade que parece ter influenciado seus próximos passos: calçar as botas da literatura empenhada. É sabido que a guarda simbólica perde força e influência com o passar do tempo, a crônica de 15 de agosto de 1876 é prova disso, cujo estopim pode ser considerado o quadro pintado em “O primeiro beijo”, o capítulo XIV de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Entretanto, até que essa baixa seja dada, esse operário, autor de *Teatro e de*

³⁰ O minucioso Jean-Michel Massa (2009), cético em relação aos lugares-comuns da crítica machadiana, não deixou de suspeitar deste encontro. No entanto, se não conseguiu desmenti-lo, também não deu o braço a torcer. Entre o sim e o não, diz ter havido possibilidade. Para mim, a crônica dedicada a *Memórias de um sargento de milícias* e a referência à inteligência do autor, citada no capítulo anterior, é um indício deste encontro.

³¹ Não custa lembrar este outro caso: “Quis o eterno retorno das coisas literárias que, quinze anos depois da polemica sobre *A confederação dos Tamoios*, a nova geração viesse pedir contas ao já glorioso Conselheiro Alencar, como ele as pedira, jovem e neófito, ao solene visconde de Araguaia” (CANDIDO, 2013, p. 678). Referência à polêmica travada por Franklin Távora contra *O gaúcho*, romance de Alencar. Aqui, como mostra o autor, Távora é beneficiado por José Feliciano Castilho, que “lhe abriu rasgadamente as portas do bissemanário” (CANDIDO, 2013, p. 678), quando aquele era “um moço de Pernambuco” (CANDIDO, 2013, p. 678), que auxilia Castilho na contenda contra Alencar.

Ressurreição, parece ter acatado os senões de Bocaiúva, pois partilhava das ideias do Romantismo brasileiro.

4.8 Mas qual é o número dessa bota? Da intolerância à tolerância

Em relação ao exercício crítico de Machado de Assis, o ano de 1865 pode ser considerado o ápice de seu desempenho crítico, pois a publicação de “O ideal do crítico”, no *Diário do Rio de Janeiro* de 8 de outubro daquele ano, põe o autor de “Ideias sobre o teatro” (1859) e “O passado, o presente e o futuro da literatura” em outro patamar: a defesa categórica de uma determinada disposição artística e a disposição utilitarista do realismo teatral cedem espaço à tolerância estética, inexistente até então. Em “O passado, o presente e o futuro da literatura”, por exemplo, interessava-se pela reforma literária e teatral. Aceitava sem pestanejar a cor local e opunha-se de igual modo ao anacronismo do teatro romântico:

A escola moderna presta-se precisamente ao gosto da atualidade. As *Mulheres de Mármore — O Mundo Equívoco — A Dama das Camélias* — agradaram, apesar de traduções. As tentativas do Sr. Alencar tiveram um lisonjeiro sucesso. Que mais querem? *A transformação literária e social foi exatamente compreendida pelo povo; e as antigas ideias, os cultos inveterados, vão caindo à proporção que a reforma se realiza.* Qual é o homem de gosto que atura, no século XIX, uma punhalada insulsa tragicamente administrada, ou os trocadilhos sensorões da antiga farsa? (ASSIS, 1962, III, p. 789; grifos meus).

No ano seguinte, aparentemente convencido do triunfo dos preceitos do realismo teatral, pelo menos na capital, dá um passo à frente no debate e defende a profissionalização da reforma cênica. Mas ainda é, esteticamente, intolerante. Faria (2004) observa que é a partir do emprego no *Diário*, que data de 1860, que ele se tornará um crítico mais interessado em estéticas e menos interessado em escolas. A posição categórica de ontem não responde à necessidade de hoje: embora Bocaiúva fosse severo com obras que não se adequassem aos preceitos realistas, ele, segundo Faria (2004), defendia uma crítica menos impressionista e mais profissional. Para Faria (2004), a mudança machadiana, que vai da intolerância à tolerância estética, relaciona-se com a visão de Bocaiúva. “O ideal do crítico” seria, em alguma medida, glosa crítica da posição de Bocaiúva (FARIA, 2004). Assim, é compreensível que essa tolerância, típica de “O ideal do crítico”, não apareça na argumentação dos textos de 1858 e 1859, quando ele estava às voltas com os meios de aparição na cena literária.

Diferentemente do tom conciliador de “O ideal do crítico” (1865), “O passado, o presente e o futuro da literatura” – glosa da teoria romântica – e “Ideias sobre o teatro” – glosa das ideias da geração de 1840 e 50 – são comentários incisivos a respeito do papel reformador da literatura empenhada, cujo prestígio o teatro também alcançara. Em outras palavras, Machado concorda em gênero, número e grau com o postulado dos programas de reforma artística, seja em sua versão literária, seja em sua versão teatral. Gênero, número e grau semelhantes aos do livro de Bocaiúva, do ensaio publicado na *Niterói*, do prefácio de *Suspiros poéticos*, e do prefácio de *Primeiros Cânticos*.

Considerando a participação estrangeira, na formação do Romantismo brasileiro, a lista de leitura aumentaria, pois cita Chateaubriand, Victor Hugo, e Madame Staël.³² Mas não é necessário estendê-la porque as obras nacionais são suficientes para nosso propósito: expor a posição concordante do iniciante que, como tal, estreia glosando as posições prestigiadas. Desse modo, após criticar o suposto terror do colonialismo sobre a mentalidade nacional e mencionar alguns cultores do romance moderno, afirma:

Removido este obstáculo, o teatro nacional será uma realidade? Respondemos afirmativamente. *A sociedade, Deus louvado! é uma mina a explorar, é um mundo caprichoso, onde o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias.* Estudem-na: eis o que aconselhamos às vocações da época! (ASSIS, 1962, III, p. 789; grifos meus)

Vimos o porquê de a parte final de “O passado, o presente e o futuro da literatura” ser inteiramente dedicada ao teatro: a poesia era romântica desde 1836; o romance principiara timidamente, mas o teatro estava em efervescência. Logo, entende-se o porquê de o prognóstico de 1858 ser positivo, pois a vida cultural está em alta na capital (MACHADO, 2001). Mas, para efetivar a reforma, os critérios em voga deveriam ser empregados com exatidão, sob o risco de permanência da servidão intelectual.³³ Sabendo disso, não poderia ele, depois da reprimenda de 1862, vacilar num próximo trabalho; deveria calçar o número exato

³² Autores cujos livros não só constam na biblioteca do autor, como se constata através do levantamento realizado por Jean-Micheal Massa e Glória Viana, como também foram adquiridos por volta deste momento, como *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, de Madame de Staël, de 1860.

³³ No primeiro capítulo, com base numa crônica de Machado de Assis, cogitei a possibilidade dele ter conhecido – ou até mesmo lido – o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*. Pois, a fim de entender melhor o comentário de 1858 – “Ratos, bem raros, se têm dedicado ao estudo de uma forma tão importante como o romance” (ASSIS, 1962, III, p. 788) –, busquei na crônica e na plausível relação profissional com Almeida, uma remota possibilidade de inseri-lo naquela lista sem nome de Machado de Assis. Além de José de Alencar, parece que Teixeira e Souza, autor editado por Paula Brito, poderia ser incluso também. Portanto, teríamos três autores: Alencar, Almeida e Teixeira e Souza.

da bota da literatura empenhada, pois, sendo provável que tenha lido o livro de Bocaiúva, sabia o que esse pensava a respeito dos autores que não cuidam da dimensão moral e edificante da literatura.³⁴ Teríamos, aqui, uma possível explicação para a estratégia discursiva empregada no prefácio de 1872? Lembrando que não só o teatro seria coisa séria, pois, conforme a exortação quintiniana, para quem a prosa de ficção não deveria descuidar do fim visado pelo teatro realista: a edificação moral do público brasileiro seria o objetivo ulterior da Arte nacional.

4.9 *Tenho o teatro por coisa séria*³⁵

Mas como duas comédias poderiam efetivar a finalidade artística da perfectibilidade humana? A contradição se desfaz perante o propósito do teatro realista de Machado de Assis: o gênero, por causa da leveza da dicção cômica, funcionaria para “Retratar a realidade, criticá-la e tentar melhorá-la por meio de pinceladas moralizantes” (FARIA, 1993, p. 42). A comicidade das cenas surgiria da percepção cênica de determinadas incongruências da vida burguesa. Segundo Faria (2006), Machado buscava em outra fonte recursos para dar forma à sua ideia. Mas outra fonte não quer dizer qualquer fonte, pois ele evitou emular Martins Pena. Assim, se o seu teatro não era realista no sentido estrito do termo, também não estava completamente fora de esquadros. Para Faria (2006), é presumível que ele estivesse sendo sincero em *Carta a Quintino Bocaiúva*, quando alega não ter condições de escrever peças de fôlego. Mas se não tinha a força necessária, também não era totalmente inábil. Em “Ideias sobre o teatro”, encontramos a explicação machadiana para o teatro de tese:

Hoje não há mais pretensões, creio eu, de metodizar uma luta de escola, e estabelecer a concorrência de dois princípios. É claro ou é simples que a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações (ASSIS, 1962, III, p. 791).

³⁴ Agradeço a Thamires Antunes Gonçalves, que está pesquisando a biblioteca do autor, por lembrar que livros foram extraviados e/ou perdidos. Alguns logo após a morte do autor; outros, posteriormente, o que leva água ao meu moinho.

³⁵ (ASSIS, 2008, p. 77)

Ou seja, em matéria de dramaturgia não haveria espaço para peças desvinculadas da realidade brasileira. “Ideias sobre o teatro” é a afirmação do teatro participante e a negação do teatro romântico. Realizada a diferenciação, passa à explicação dos preceitos do realismo teatral:

O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.

Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.

Assim os desvios de uma sociedade de transição lá vão passando e à arte moderna toca corrigi-la de todo (ASSIS, 1962, III, p. 791).

Conhecendo a posição de seu preceptor, Bocaiúva, a (ex)posição de Machado de Assis é repetitiva. A respeito dessa repetição, o comentário de Faria (2004, p. 315) é indispensável:

O que salta à vista nessa formulação de uma ética da crítica é que ela se apresenta como uma primeira versão de um texto mais desenvolvido e mais importante, “O ideal do crítico”, escrito cinco anos depois. Mas o que poucos sabem é que os princípios éticos de Machado são os mesmos de Quintino Bocaiúva, já expressos em folhetins teatrais de 1856 e incluídos nos capítulos iniciais dos seus *Estudos críticos e literários*. Em sua primeira contribuição ao *Diário*, o crítico estreante estava provavelmente sugerindo ao amigo que entre ambos havia uma comunhão de pensamento.³⁶

Faria expõe o porquê de Machado afirmar, na carta endereçada ao autor de *Estudos críticos*, ter confiança na autoridade literária do amigo e dívida de gratidão. Essa exposição repetitiva se justifica para salientar como os estímulos recebidos, dominantes no cenário

³⁶ Ao final desta passagem, o autor indica a leitura de outro estudo: “Retrato de um republicano quando jovem” (FARIA, 1989, p. 70), em que desenvolve o assunto. Indicação que ratifico, e cito um trecho que remeterá o leitor de Machado de Assis a um texto famoso do autor de *Teatro*: “Nos seus primeiros folhetins, preocupado em sistematizar o próprio pensamento, Quintino Bocaiúva procurou definir os princípios, os deveres e a missão do crítico, visando superar a velha dicotomia entre o louvor absoluto e a mordacidade, que a seu ver caracterizava a prática de muitos folhetinistas. O crítico, dizia, deve ser independente, imparcial e honesto. Mas sua independência requer critérios, assim como a imparcialidade deve abolir as prevenções e os preconceitos, para tornar-se sinônimo de justiça.” E não para por aqui. Faria conclui afirmando que: “A verdade é que foram muito estreitas as relações entre os dois escritores. Não é improvável, portanto, que durante algum tempo tenha havido uma ascendência de Quintino Bocaiúva sobre Machado”.

artístico, eram aceitos e digeridos por ele, o que nos ajudará a entender a proposta de *O caminho da porta* e *O protocolo*: duas comédias baseadas no provérbio dramático:

Nesse sentido, podemos afirmar que muito provavelmente a escolha do provérbio dramático tenha um significado adicional. Esse gênero de comédia elegante, com seus personagens cultos e salões onde se cultivam a prosa inteligente e o gosto pelas artes, fortalecia a ruptura com a tradição de comédia de costumes criada por Martins Pena, e que vinha sendo levada a cabo pela comédia realista. O rebaixamento e a ridicularização da vida brasileira, presentes nas primeiras comédias farsescas de Pena e nas primeiras obras de Joaquim Manuel de Macedo, não têm lugar nem nas comédias realistas, nem nos provérbios dramáticos de Machado, substituídos que foram pelo retrato positivo da burguesia emergente no Rio de Janeiro, a classe social beneficiada e alavancada pelas transformações econômicas advindas da interrupção do tráfico de escravos de 1850 (FARIA, 2006, p. 382).

Quer dizer, crendo não ter ainda vigor para a alta comédia, presumo que tenha optado pela comédia mais condizente com a deliberação de princípios em vigor e com o realismo teatral *stricto sensu*. E como observou Rouanet (1999), qualquer escrito, conquanto fosse condizente com os preceitos da reforma proposta pelas agências e agentes, poderia servir para contribuir com o objetivo final: a formação moral do leitor brasileiro. Evidencia-se, pois, a relação solidária entre Romantismo brasileiro e realismo teatral. Em gêneros distintos – a poesia, o romance e o teatro –, nota-se, década a década, a vitória do aviso de 24 de junho de 1808 e a sua transformação em programa romântico, ou, segundo Candido (2013), a sua integração à ideologia oficial. Inspirados pelas virtudes da burguesia e do cristianismo, a proposta consiste na continuação do ideal da literatura empenhada. Assim, o destino da arte não seria a arte em si, mas a moralização, como afirma Machado em 1858: “a literatura não pode ser perfeitamente um culto” (ASSIS, 1962, III, p. 788). A geração que triunfa no teatro dá continuidade à tarefa de edificação da literatura oficial.

E assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos.

Há, porém, uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade parece nua, sem demonstração, sem análise (ASSIS, 1962, III, p. 793-4).

Penso que Machado não poderia ter sido mais claro a respeito da continuidade entre o ideal da Ilustração brasileira e do Romantismo nacional em sua versão teatral: a educação de extração iluminista, mas agora voltada para os problemas da vida burguesa. Outro ponto fundamental da exposição machadiana é o papel que a palavra desempenha nas agências diretoras do discurso: no jornal, na tribuna e no teatro – agentes do sistema literário. Entendendo a palavra como ele a entende, e crendo não ter forças para compor a alta comédia, com três ou cinco atos, é compreensível que tenha investido na força dela, a palavra, em *O caminho da porta* e *O protocolo*. É o que analisaremos, no capítulo seguinte, com a leitura das referidas obras.

5 O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Em razão da importância do teatro – de seu impacto social e tendo como pano de fundo a França e o tropismo que ela engendra –, Machado de Assis, cheio de vitalidade, *homme de 20 ans*, como ele mesmo se apelida em francês, na poesia dedicada ao filho de Frond, goza de excelente saúde. Vários de seus amigos faleceram com essa idade – Francisco Gonçalves Braga, Casimiro de Abreu, Macedo (Macedinho), e dezena de outros. Joaquim Maria (chamemo-lo pelo nome), sedutor, ao menos pela sua verve, aposta no teatro para alcançar a glória.

Jean-Michel Massa

5.1 *O caminho da porta*

“Foi o primeiro original de Machado representado por profissionais, tendo estreado no Ateneu Dramático [, no Rio de Janeiro], em 12 de setembro de 1862, com boa receptividade crítica” (MACHADO, 2003, p. 39). Nesse mesmo mês de setembro entraria em cartaz em São Paulo, permanecendo até outubro, “em espetáculo com renda destinada à libertação de um escravo. [...] Dois anos depois, em 11 de agosto de 1864, voltou a ser encenada em São Paulo” (MACHADO, 2003, p. 39). Apesar de não ser o grande teatro realista, *O caminho da porta* teve repercussão. E para contornar a dificuldade encontrada em escrever uma “comédia de maior alcance” (ASSIS, 1863, p. 77), Machado “inspirou-se nos provérbios dramáticos de Alfred de Musset e de Octave Feuillet para escrever suas primeiras comédias” (FARIA, 2008, p. 12). Assim, mostrava consciência da capacidade que tinha como dramaturgo neófito e ciência dos caminhos do teatro brasileiro, pois o teatro emulado, o teatro de provérbios, mantém relações com a realidade empírica, pois é composto a partir da análise de casos, gerando peças curtas e centradas na linguagem, diálogos chistosos, cifrados, humor e ironia – típicos de personagens bem instruídas, de modo geral da classe alta. Temos, então, menos investimento em movimentação cênica e mais investimento na análise – tudo através

da fala de personagens dessa mesma classe. Segundo Faria (2008), aos olhos do realismo teatral, o problema do teatro de provérbios seria a pouca movimentação cênica.

Com uma ação dramática sem melodramas, acredita-se que o público do teatro de provérbios teria condições de perceber, aos poucos e através do discurso das personagens, o efeito e sentido do provérbio dramático em ação. Assim, se o teatro de provérbio não tem o alcance do teatro de tese, ele também não dispensa a verdade oitocentista: a obra literária é obra de edificação moral. A diferença do teatro de provérbio, por sua vez, consiste na tentativa de

[...] trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos. Se a ação dramática parece prejudicada, porque há pouca movimentação em cena, ganha-se em literatura e alcance psicológico nessa forma teatral que aposta tudo na linguagem bem elaborada dos diálogos (FARIA, 2008, p. 12).

O mencionado caráter progressista das personagens femininas não deixa de ser uma consequência desse tipo de teatro, pois, em vez de agirem segundo ações dramáticas, as personagens agem segundo provérbios dramáticos, isto é, pensamentos em ação. É uma das reflexões de *O caminho da porta* recaí sobre a viúva namoradeira, que seduz jovens aproveitadores. A princípio, *O caminho da porta* dá a impressão de estarmos diante de um cenário perfeito para plena moralização da figura da viúva. O jogo cênico vira drasticamente quando oportunistas de plantão, Doutor Cornélio e Valentim, tentam se aproveitar da condição de viúva da personagem Carlota, que não só sabia o alfabeto da paquera de cor como também aprendera a ler a cartilha dos costumes e hábitos masculinos. Ao partirem da prerrogativa masculina para cortejar mulheres solteiras e/ou viúvas, Doutor Cornélio e Valentim percebem que Carlota, a viúva da vez, não cede às investidas, pois aprendera a se defender dos oportunistas. Principia-se, então, um debate intelectual repleto de sagacidade, em que a linguagem cifrada baseia-se em tropos da alta cultura, neoclássica e moderna, sem qualquer tipo de distinção e valorização cênica.

Assim, logo ao final da cena I, o diálogo travado por Doutor Cornélio e Valentim dá o tom do provérbio dramático, isto é, informa ao leitor o pensamento em questão:

DOUTOR: Descobri que o amor é uma pescaria. O pescador senta-se sobre um penedo, à beira do mar. Tem ao lado uma cesta com iscas; vai pondo uma por

uma no anzol, e atira às águas a pérfida linha. Assim gasta horas e dias até que o descuidado filho das águas agarra no anzol, ou não agarra e...

VALENTIM: És um tolo.

DOUTOR: Não contesto; pelo interesse que tomo por ti. Realmente dói-me ver-te há tantos dias exposto ao sol, sobre o penedo, com o caniço na mão, a gastar as tuas iscas e a tua saúde quero dizer, a tua honra.

VALENTIM: A minha honra?

DOUTOR: A tua honra, sim. Pois para um homem de senso e um tanto sério o ridículo não é uma desonra? Tu estás ridículo. Não há um dia em que não venhas gastar quatro, cinco horas a cercar esta viúva de galanteios e atenções, acreditando talvez tiver adiantado muito, mas estando ainda hoje como quando começaste. Olha, há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umaz fazem e desmancham teias por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum.

VALENTIM: Não deixas de ter tal ou qual razão.

DOUTOR: Ora, graças a Deus!

VALENTIM: Devo, porém prevenir-te de uma coisa: é que ponho nesta conquista a minha honra. Jurei aos meus deuses casar-me com ela e hei de manter o meu juramento.

DOUTOR: Virtuoso romano!

VALENTIM: Faço o papel de Sísifo. Rolo a minha pedra pela montanha; quase a chegar com ela ao cimo, uma mão invisível fá-la despenhar de novo, e aí volto a repetir o mesmo trabalho. Se isto é um infortúnio, não deixa de ser uma virtude.

DOUTOR: A virtude da paciência. Empregavas melhor essa virtude em fazer palitos do que em fazer a roda a esta namoradeira. Sabes o que aconteceu aos companheiros de Ulisses passando pela ilha de Circe? Ficaram transformados em porcos. Melhor sorte teve Actéon que por espreitar Diana no banho passou de homem a veado. Prova evidente de que é melhor pilhá-las no banho do que lhes andar a roda nos tapetes da sala.

VALENTIM: Passas de prosaico a cínico.

DOUTOR: É uma modificação. Tu estás sempre o mesmo ridículo (ASSIS, 2008, p. 85-7).

Esse é o desfecho da primeira cena, em que Cornélio e Valentim encontram-se, na atualidade de 1862, “Em casa de Carlota (sala elegante – duas portas no fundo, portas laterais, consolos, piano, divã, poltronas, cadeiras, mesa, tapete, espelhos, quadros; figuras sobre os consolos; álbum, alguns livros, lápis, etc. sobre a mesa)” (ASSIS, 2008, p.83). As indicações registradas no texto da peça demonstram o caráter atual, burguês e intelectual do ambiente social das personagens. É interessante observar que o caráter prosaico da figura da viúva burguesa ganha acento clássico, e até mesmo poético, com a referência clássica às personagens de *Homero*, o mestre dos homens que sabiam Javanês, na visão de Magalhães. E essa referência, conforme demonstra a leitura da peça, não é adorno; é um exemplo da mencionada explicação de Faria (2008, p. 12), que reproduz: “trazer a poesia e o estudo de caracteres para o interior dos textos”. Estudo proposto a partir da configuração de tipos de viúva: Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. A tirada do personagem é lapidar, e o provérbio acentua o pensamento de modo elaborado: há viúvas afeitas às virtudes burguesas,

que zelam pela moral e bons costumes; há viúvas afeitas aos galanteios, que se priorizam, a despeito da moral.

Essa configuração, aliás, é proposta por Cornélio, cujo título de Doutor sugere certo conhecimento formal que lhe facultaria aquela classificação, que – frise-se bem – não tem o propalado corte moralizante, mas sim espirituoso, bem como a personagem caracterizada por ela, Carlota. Esse espírito – [gracioso](#), [conceituoso](#) e [chistoso](#) – percorre *O caminho da porta* a partir do momento em que o provérbio dramático entra em ação, isto é, a sagacidade da peça principia com o debate intelectual e finda nele.

Assim, *O caminho da porta* destoa da dualidade Bem *versus* Mal, ao passo que investe na exploração cênica da conveniência da reforma cultural principiada com a chegada de D. João VI. Aproximando-a dos tempos atuais, *O caminho da porta* seria uma de nossas comédias da vida privada. Mas, em lugar de uma encenação positiva do matrimônio, como poderíamos esperar do propalado Machadinho, encontra-se um autor observador dos costumes.

É o que vemos na tipificação das viúvas proposta por Cornélio, que adere bem aos atos de fala de Carlota. Mas a certeza de Cornélio e Valentim, assim como a do espectador, só vem ao final da peça, em que os galanteadores vão procurar *O caminho da porta* – note-se, aí, a precisão da réplica de Valentim, que acusara Cornélio de cínico. Ora, a diferença entre cínico e mentiroso é enorme, assim como a diferença entre a Penélope virtuosa e a Penélope galanteadora:

DOUTOR: [...] Valetim incumbiu-se de resumir: - Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta (*saem o Doutor e Valetim*) (ASSIS, 2008, p. 121).

Vale ressaltar que, naquele pequeno trecho da peça, há sete referências à cultura clássica: Penélope, virtude romana, Sísifo, Ulisses, ilha de Circe, Actéon e Diana, e não se tratam de adornos cênicos. São diálogos com a cultura clássica que compõem a caracterização das personagens, ampliando a reflexão dos costumes burgueses, como a referência aos tipos de Penélope, ao tempo em que lhe confere humor e perspicácia. Por tais escolhas, o teatro de provérbio é, com efeito, menos dinâmico, porém não menos reflexivo, em respeito à realidade empírica. Some-se a isso o fato de a situação dramática ser contemporânea do público. Ou seja, se não empregava os modelos dominantes, também não empregou os modelos

dominados. Assim, o meio-termo entre escola realista e seus preceitos parece ter sido buscado na emulação do provérbio dramático na atualidade fluminense.

O caminho da porta contém uma ideia central, mas não chega a ser a peça de tese da escola realista, cuja finalidade é *demonstrar e convencer*. E, ao que parece, o Machado de *O caminho da porta* mostra os tipos de Penélope da sociedade fluminense, mas não convence, isto é, não pune a Penélope que não zela pela moral. Em vez de convencimento cênico, através da punição ou incitação das consequências negativas de escolhas desaprovadas pela moral, como veremos em *Ressurreição*, o teatro machadiano é amplamente marcado pela sugestão de reflexão. Na época, porém, tal proposta, por causa da configuração das viúvas, pode ter sido mais um empecilho para o teatro dele, pois, como vimos no primeiro capítulo, a teoria do romantismo brasileiro, textualmente referida no prefácio de *Suspiros poéticos*, não legitima a mitologia como elemento da moderna literatura brasileira. Ela também foi preterida no ensaio publicado na *Niterói*. E a crítica de Bocaiúva reitera tal posição orientadora. A literatura seria legítima à medida que comungasse das virtudes da burguesia e do cristianismo, e a mitologia era então sinônimo de paganismo (CANDIDO, 2013). Ora, *O caminho da porta* pode ter sido, aos olhos dos defensores do realismo teatral estrito, um verdadeiro teatro de antítese, pois nada é pregado e Penélopes do galanteio saem impunemente de cena. O que significa ausência de apologia das virtudes da burguesia cristã. E Machado acaba correndo o risco de ser tomado como um opositor do empenho dos literatos em vigência. A *Carta ao autor* mostra o lamento e certa decepção de Bocaiúva com falta de empenho machadiano.

5.2 *O protocolo*

No geral, o que foi exposto em relação à peça anterior aplica-se a *O protocolo*: também foi representada no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro, mas em novembro, o que significa que o dramaturgo Machado de Assis esteve em cartaz por três meses consecutivos: setembro, outubro e novembro. No entanto, essa peça não parece ter saído, na época, da capital fluminense.³⁷ *O protocolo* também é uma peça à maneira do provérbio dramático:

³⁷ Consultei Machado de Assis: *roteiro de consagração*, de Ubiratan Machado (2003), e alguns livros e artigos de João Roberto Faria, que me informou, via e-mail, não ter publicado nada de novo sobre o assunto, em 2015. Confesso, contudo, que a pesquisa de Faria, que é extensa, pode ter mais informações que desconheço sobre *O protocolo*, e outros assuntos aqui abordados. Desconhecimento que se deve, em parte, ao caráter recente da

comédia de um ato situada na atualidade; personagem feminina central mostra-se progressista; personagens da elite fluminense; diálogo baseado na linguagem cifrada e chistosa, presença constante da mitologia; ausência de ações dramáticas e viravoltas, ausência de mecanismos de causa e consequência. Investe-se, por outro lado, no estudo dos costumes e virtudes do modo de vida burguês.

As personagens são: Pinheiro, recém-casado com Elisa; Venâncio, o galanteador de Elisa; Lulu, a jovem prima de Elisa, que está a passeio na Corte. Elisa, aparentemente aborrecida com as prerrogativas masculinas de Pinheiro, que mantém parte dos hábitos de solteiro. Entende-se o provérbio em questão logo que Venâncio, o galanteador, percebe o aborrecimento de Elisa, que está inconformada com os direitos legados ao marido pela tradição brasileira. Não suporta mais, mas tem de aturar, os passeios noturnos do marido. Como ela só pode acompanhá-lo quando o marido permite ou é convidada por ele, passa boa parte das noites em casa, em companhia de Lulu, que logo percebe o atrito entre Elisa e Pinheiro, ao mesmo tempo em que percebe o interesse de Venâncio, que não está relacionado com a sua presença, mas com a abertura proporcionada pelos passeios de Pinheiro.

O galanteador não perde tempo e principia *O protocolo* da conquista. Lulu, por sua vez, tentará impedir que o plano de Venâncio, o protocolo da conquista da esposa desprezada, se concretize. Para tanto, Lulu trabalha em prol da trégua, sugerindo o reconhecimento da culpa por parte de ambos. O orgulho dos cônjuges, no entanto, não permite. De um lado, Pinheiro acha-se no seu direito de homem e marido, que seria então legítimo mesmo não sendo razoável. Do outro, ela, que entende a prerrogativa masculina, mas discorda porque ele não é mais solteiro, sente-se desrespeitada. Assim, nada de trégua, ao tempo que as investidas de Venâncio só aumentam à medida que a ausência noturna do patriarca não lhe restringe a ação. Elisa percebe o jogo do galanteador e dá corda, mas de modo ambíguo. Lulu, que parecia completamente ingênua e inocente, como o nome e a idade sugerem, mostra-se persistente e astuta. Então, vendo aquele jogo de corte, ela conta a Pinheiro, através de uma linguagem cifrada e repleta de sagacidade, o risco que este, como marido, estaria correndo caso insistisse em continuar com seus hábitos de solteiro, uma vez que a concorrência crescia à proporção que exercia o direito de marido. Se era verdade que estava em seu direito de marido ter vida noturna, também era verdade que a esposa estaria em desvantagem perante a gentileza de um senhor da cidade que, em sua ausência, visitava constantemente a esposa do Aquiles fluminense, mas a ausência deste Aquiles não se devia a obrigações, mas a privilégios

de gênero. Só aí Pinheiro recua e se interessa por estabelecer a paz. De olho na esposa, observa que ela tinha ganhando um presente do galanteador. A cena que se segue merece ser destacada, pela riqueza do diálogo e ousadia da reflexão, que, de modo análogo à mencionada cena de *O caminho da porta*, será enriquecida através da intertextualidade com figuras clássicas:

Cena XII

PINHEIRO, ELISA

PINHEIRO: Há de desculpar-me, mas, creio não ser indiscreto, desejando saber com que sentimento recebeu este álbum.

ELISA: Com o sentimento com que se recebem álbuns.

PINHEIRO: A resposta em nada me esclarece.

ELISA: Há então sentimentos para receber álbuns, e há um com que eu deverei receber este?

PINHEIRO: Devia saber que há.

ELISA: Pois... recebi com esse.

PINHEIRO: A minha pergunta poderá parecer indiscreta, mas...

ELISA: Oh! Indiscreta, não!

PINHEIRO: Deixe minha senhora esse tom sarcástico, e veja bem que eu falo sério.

ELISA: Vejo isso. Quanto à pergunta, está exercendo um direito.

PINHEIRO: Não lhe parece que seja um direito este de investigar as intenções dos pássaros que penetram em minha seara, para saber se são daninhos?

ELISA: Sem dúvida. Ao lado desse direito, está o nosso dever, dever das searas, de prestar-se a todas as suspeitas.

PINHEIRO: É inútil a argumentação por esse lado: os pássaros cantam e as cantigas deleitam.

ELISA: Está falando sério?

PINHEIRO: Muito sério.

ELISA: Então consinta que faça contraste: eu rio-me.

PINHEIRO: Não me tome por um mal sonhador de perfídias; perguntei, porque estou seguro de que não são muito santas as intenções que trazem a minha casa Venâncio Alves.

ELISA: Pois eu nem suspeito...

PINHEIRO: Vê o céu nublado e as águas turvas: pensa que é azada ocasião para pescar.

ELISA: Está feito, é de pescador atilado!

PINHEIRO: Pode ser um mérito a seus olhos, minha senhora; aos meus é um vício de que o pretendo curar, arrancando-lhe as orelhas.

ELISA: Jesus! Está com intenções trágicas!

PINHEIRO: Zombe ou não, há de ser assim.

ELISA: Mutilado ele, que pretende fazer da mesquinha Desdêmona?

PINHEIRO: Conduzi-la de novo ao lar paterno.

ELISA: Mas afinal de contas, meu marido, obriga-me a falar também seriamente.

PINHEIRO: Que tem a dizer?

ELISA: Fui tirada há meses da casa de meu pai para ser sua mulher; agora, por um pretexto frívolo, leva-me de novo ao lar paterno. Parece-lhe que eu seja uma casaca que se pode tirar por estar fora da moda?

PINHEIRO: Não estou para rir, mas digo-lhe que antes fosse uma casaca.

ELISA: Muito obrigada!

PINHEIRO: Qual foi a casaca que já me deu cuidados? Porventura quando saio com a minha casaca não vou descansado a respeito dela? Não sei eu perfeitamente que ela não olha complacente para as costas alheias, e fica descansada nas minhas? (ASSIS, 2008, p. 156-9).

E por aí vai o diálogo figurado, com humor e ironia, até que Pinheiro toma a fala, na última cena, para reconhecer o perigo que o galanteador representava:

PINHEIRO: Ouvi falar de uma conferência e de umas notas... uma intervenção da sua parte na dissidência de dois estados unidos pela natureza e pela lei; gabaram-me os seus meios diplomáticos, as suas conferências repetidas, e até veio parar às minhas mãos este protocolo, tornado agora inútil, e que eu tenho a honra de depositar em suas mãos (ASSIS, 2008, p. 164).

Era a vez de Pinheiro, no papel de marido, executar *O protocolo*, mas agora o protocolo em benefício do matrimônio, que lhe daria a revanche.

Dois homens correspondendo à configuração social de certos papéis, o galanteador e o marido com estilo de vida de homem solteiro em situações delicadas. Nem um nem outro é representado de modo vitorioso. O primeiro, ao tempo que supõe levar vantagem, é isca para chamar a atenção do segundo, que, exercendo um direito tido como irrevogável, dava-se ao luxo de sair sem dar quaisquer satisfações à esposa. Encontrando-se numa situação inusitada, poderia continuar exercendo seu direito de marido, legitimado pela tradição, mas contestado pela esposa; *a saída é o diálogo*, que nos dá cenas como a citada. Só então o marido percebe a consistência dos argumentos da esposa e, reconhecendo a validade da teoria oposta, cede. Pinheiro então devolve o presente que Elisa recebera a Venâncio. Este, percebendo que Pinheiro desvendara o seu intento, diz “Isto não é um protocolo... é um álbum... não tive a intenção...” (ASSIS, 2008, p. 163). As reticências mostram o embaraço do galanteador. Ao que Pinheiro retruca, numa réplica irônica: “Tivesse ou não, archive o volume, depois de escrever nele – que a potência Venâncio Alves não entra na santa-aliança” (ASSIS, 2008, p. 164). A piada está armada, mas é preciso entendê-la. Com efeito, a aliança seria santa, mas não isenta de pedras no meio do caminho conjugal. Aliás, para ambos os lados, sobretudo quando se tem uma esposa como Elisa, que se formou na cartilha clássica e não desconhece a predisposição dos galanteios da época.

De modo análogo ao que aconteceu com *O caminho da porta*, é presumível que a representação de *O protocolo*, para os defensores do teatro de tese, pode ter causado algum aborrecimento. Pois, além das referências clássicas, dois homens acabam sendo desbancados pelo engenho feminino, cuja fonte da sabedoria estaria em fontes distintas: no saber de extração clássica e no saber de extração moderna, sem hierarquização alguma. Contra o

argumento de autoridade da tradição, seja ela moderna, seja ela colonial, a inteligência feminina, sobretudo da mulher casada, é enaltecida tanto para arguir contra os desmandes do marido quanto para arguir contra os desvios de uma sociedade de transição. Ora, mira-se a perfectibilidade, mencionada anteriormente, e a mulher não seria dispensável para tal fim. Muito pelo contrário, Elisa é jovem, mas não é tola, sabe os altos e baixos dos direitos legitimados pela tradição. O final da peça é feliz. O casamento não é desmoralizado, mas a ausência de maquiagem completamente positiva deve ter sido outro empecilho para apreciação de *O protocolo*. Apesar do realismo cênico, a peça, a exemplo da outra, é ambígua em relação aos preceitos da moderna literatura brasileira. Paradoxalmente, o crítico defensor da literatura empenhada não engendrou um dramaturgo tal qual. Se Elisa está longe de corresponder aos tipos de viúva de *O caminho da porta*, Penélopes do galanteio e Penélopes da virtude, ela também nada tem a ver com a configuração das personagens femininas de *Ressurreição*: Raquel, D. Matilde, Cecília e Lívia estão aquém, mas muito aquém, de Elisa e de Carlota.³⁸

Pelo exposto, a lamentação e os senões de Bocaiúva são pertinentes, quando consideramos os intuitos do realismo teatral nacional. A aprovação do autor de *Teatro* na entrevista naquela noite de 1860, rememorada em “Velho Senado”, parece ter beirado à reprovação em 1862, com *O caminho da porta* e *O protocolo*, pois elas não pareciam ser úteis para o fim objetivado. Além da amizade entre eles, o valor das peças é considerável, vide o elogio um tanto enviesado de Bocaiúva: “brincos literários” (apud ASSIS, 2008, p. 74). Leia-se: obras de literatura sem obra de edificação moral.

Portanto, vimos que Machado solicita a opinião de Bocaiúva em 1862 e a publica em *Teatro*, no ano seguinte. Opinião que, conforme sugerido, equivaleria, no sistema literário, ao visto literário, então concedido por autores de prestígio, preceptores de algum segmento

³⁸ Destaco, aqui, uma observação feita pelo italiano Ruggero Jacobbi (1962, p. 53), em *O espectador apaixonado*: “O teatro brasileiro da época de Gonçalves Dias não merecia um Gonçalves Dias, assim como o teatro brasileiro do tempo de Machado não mereceu um Machado de Assis. A crítica literária, singularmente apressada e injusta neste ponto, chegou à conclusão de que nem Gonçalves Dias nem Machado de Assis possuíam vocação para o teatro. A verdade é que hoje, quando temos do ponto de vista do espetáculo: ator, encenador, cenografia – um teatro de nível internacional, basta a apresentação de *Leonor de Mendonça* ou da *Lição de botânica*, no teatro e na TV, no Rio e em São Paulo, para causar espanto num público mais que desconfiado”. Para um desconhecer do sentido patriótico daqueles que atuavam como Jacobinas da literatura empenhada, pode parecer injusta. Mas vimos que não era uma questão de sofisticação e justiça. Bocaiúva reconheceu o talento dele, vide *Carta ao autor*. Era uma questão de adequação, e o teatro de Machado, refiro-me aos citados acima, adequava-se de modo precário às exigências dos preceptores do sistema artístico, no meado do século 19. Mitologia, personagens femininas progressistas, referências aos neoclássicos – repertório reprovável desde 1836, e, podemos acrescentar, mais ainda quando se tratava de empregá-los para questionar a tradição, em *O protocolo*, ou representar de modo imparcial mulheres afeitas e não afeitas àquela tradição. Por outro lado, creio que o dito em relação à *Lição de botânica* poderia ser dito em relação às peças supracitadas.

literário. E o visto literário é concedido, mas de modo parcial e não sem exortação. O capítulo seguinte ocupa-se, majoritariamente, destas ressalvas. Antes da exposição da hipótese de que a recepção do teatro de 1862 pode ter servido de lição ao autor de *Ressurreição*, o que me parece ficar evidenciado quando ele trata da “extensão da responsabilidade” (ASSIS, 1962, I, p. 114) autoral e “leis do gosto e da arte” (ASSIS, 1962, I, p. 114), na primeira advertência à *Ressurreição*. Vale dizer que não leio tais anotações prefaciais como ingenuidade autoral, como se fossem referências à existência de leis universais da arte. A meu ver, o aprendiz e aspirante, que não esconde “a ambição” (ASSIS, 1962, I, p. 114) de ocupar a posição de autor de literatura empenhada, estaria maduro o suficiente para saber da existência e da legitimidade das mencionadas batalhas literárias travadas no sistema literário nacional. É que, no estado atual daquele sistema, embora cada Jacobina tenha o direito de esboçar a teoria que quiser, como Manuel Antônio de Almeida e Martins Pena, há sempre Jacobinas dispostos a defenderem outra teoria: a teoria da unidade da nacionalidade literária, isto é, a representação positiva da realidade, a mencionada representação maquiada.

6 DA RÉPLICA À TRÉPLICA: *RESSURREIÇÃO*

Carta ao autor foi publicada, pela primeira vez, “No folhetim ‘Páginas menores’ do *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de setembro de 1862” (FARIA, 2006, p. 365), e no ano seguinte em *Teatro*. Assim, ora a data de 1862, ora a data de 1863 tem sido empregada. Este capítulo investe na leitura cruzada da crítica de 1862 com a primeira advertência ao romance de 1872, como se aquela fosse uma réplica do preceptor teatral à solicitação do autor, e essa uma tréplica do solicitante em vias de ter o seu primeiro romance avaliado pelo sistema literário da época. A data de 1862 é mais conveniente, pois é quando a crítica quintiniana se consolidou como opinião crítica dominante no Rio de Janeiro, sendo reproduzida por outros críticos, conforme explicação de Ubiratan Machado (2003). Por fim, a crítica quintiniana é vista como réplica à proporção que responde à solicitação do autor de *Teatro*, que, por sua vez, não só era conhecedor dos tipos de teatro à disposição de dramaturgos em sua época como também deveria ser um conhecedor das opiniões teatrais de Bocaiúva. Assim, estando clara e manifesta a posição político-ideológica deste, a opção teatral machadiana, por menor que fosse a sua habilidade como dramaturgo, acaba tendo também o efeito semelhante à tomada de posição, igualmente político-ideológica. Considerando os cavaleiros do Romantismo, seguidores do modelo de literatura estabelecido pelos primeiros românticos, Bocaiúva seria aquele que defenderia este modelo ao mesmo tempo em que chamaria a atenção do autor de *Ressurreição* para as regras da cavalaria. Pois, do contrário, não poderia montar o corcel da literatura empenhada. Desse modo, a leitura de Bocaiúva seria uma réplica à resposta dada por Machado em *O caminho da porta* e *O protocolo*.

6.1 Crítica teatral de oitiva?

A resenha de Quintino Bocaiúva foi glosada por João Carlos de Souza Ferreira em 21 de setembro de 1862, no *Correio Mercantil*. E também foi endossada por Evangelista de Lima, em *A saudade* – dois jornais do Rio.

O primeiro desaprova a falta de ação de *O caminho da porta*: “Aí o Sr. Machado de Assis mostra-se mais poeta lírico do que dramático; *não se importou com a ação, indispensável para quem deseja prender a atenção na cena*” (FERREIRA, apud MACHADO,

2003, p. 41; grifos meus). E a conclusão de Ferreira, na mesma esperança noticiada por Bocaiúva, completa o raciocínio assim: “*Sinto deveras que o Sr. Machado de Assis não quisesse dar maior desenvolvimento à sua ideia. Espero, porém, que esse talento que desperta tão cheio de brilho me fornecerá ocasiões de tributar-lhe aplausos sinceros*” (FERREIRA, apud MACHADO, 2003, p. 41; grifos meus). Os sentimentos críticos de lamentação e esperança parecem fazer parte do protocolo crítico romântico: eles apareceram na pena de Magalhães, que se queixava de Caldas Barbosa, sendo que aqui o crítico tomou para si a tarefa; Machado lamentava, em 1858, a alienação dos árcades brasileiros, incentivando o talento nacional; Candido expõe algo análogo na contenda alencaria contra *A confederação dos Tamoios*; Bocaiúva atualiza o procedimento em relação ao *Teatro machadiano*; João Carlos de Souza Ferreira, sete dias depois de Bocaiúva, repete o gesto crítico.

É verdade que os críticos poderiam compartilhar da mesma perspectiva crítica, devido à consolidação do realismo teatral. A semelhança no desfecho, porém, leva água ao moinho de Ubiratan Machado (2003), que observou a recorrente atualização da crítica quintiniana. É provável que Ferreira tenha até visto e escrito com sua própria pena, mas acaba fazendo coro ao colega, tanto no que se refere à esperança crítica, que solicita do autor de *Teatro* trabalho mais extenso, quanto no que se refere à indireta final, cuja polidez põe em xeque o referido elogio, tornando-o ambíguo a ponto de desqualificá-lo. A ambiguidade da recepção crítica assemelha-se a um morde e assopra cujo efeito do ataque pode ter sido, em última instância e para o estreante, igual ou maior que o provável efeito terapêutico de ter a peça publicada e encenada. Afinal, não custa lembrar o lugar que seria dedicado à produção de Martins Pena, no edifício Comédia Brasileira.

Sendo protocolar, Evangelista de Lima afirma: “o Sr. Machado de Assis tenha maior campo [em trabalho futuro] para pensar nas questões sociais e dar outro curso às suas observações” (LIMA, apud MACHADO, 2003, p. 41). Na sequência, o crítico ratifica o reconhecimento do talento do dramaturgo, mas não tolera os meios empregados, porque não seriam demasiadamente claros:

O caminho da porta revela-nos, por entre o dito engraçado, a palavra incisiva, a agudeza de espírito, o observador atento que não passa despercebido pelas vaidades e misérias morais da sociedade. *A plateia aplaudiu*; mas pelas pitorescas observações que apreciei não teve intuição da composição (LIMA, apud MACHADO, 2003, p. 42; grifo meu).

O grifo é para destacar que aplaudir uma peça é sinal de apreciação, o que desbancaria a opinião secular de Bocaiúva: “[...] havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-la à leitura calma e refletida” (apud ASSIS, 2008, p. 80). Há polidez no gesto crítico quintiniano, é verdade. Entretanto, a leitura de *A vida literária no Brasil durante o romantismo* informa que o público fluminense, mesmo no auge do teatro brasileiro moderno, não era afeito às manifestações públicas de educação: ovos, tomates e toda a sorte de objetos poderiam ser atirados em cena, quando não sobre os próprios atores (MACHADO, 2001). Assim, se houve aplauso, houve aprovação (ainda que mínima); mas sendo mentor e sismógrafo, o crítico *in loco* concluiu o contrário.

Outro dado crítico merecedor de destaque é a notação do propósito da peça, que é alcançado pelo crítico de plantão, confessando ter apreciado a peça, assim como o público. No entanto, Lima presume, a partir da observação da conversação entre espectadores, que o público é ignorante. Tal conclusão, por mais insólita que possa parecer, tem o benefício de evidenciar a problemática da representação teatral machadiana, que evita a representação esquemática do Bem *versus* Mal. Aproximando-se do caminho aberto por Manuel Antônio de Almeida no romance e Martins Pena no teatro, não fechava a representação cênica com punições e lições de morais estanques. A conversação do público, por mais pitoresca que possa ter sido, ainda serve como possível prova disto: a sugestão de reflexão contida no provérbio dramático, que mais suscita reflexão que prescreve soluções. Todavia, o fim visado pela escola realista não partilha dessas sutilezas, “agudeza do espírito”. Desse modo, o placar permanecia parcialmente favorável (o talento do escritor era inegável), mas também parcialmente desfavorável (faltava condescender com o então teatro dominante).

Não há como afirmar se a reverberação da opinião de Bocaiúva influenciou a retórica empregada na escrita do prefácio de *Ressurreição*. Contudo, a ideia de que se um juízo crítico “pegar” ele pode ser reproduzido à revelia de uma leitura efetiva da obra criticada, mais ainda quando este juízo está respaldado por um preceptor da empresa romântica, confere maior verossimilhança à hipótese de reverberação.

6.2 Do débito ao crédito: calçando as botas...

É sabido que o ano de 1872 marca a estreia de Machado de Assis no romance. Este ano também marcaria o ajustamento de contas com o passado, o débito apontado anteriormente pelos críticos em 1862. Assim, não só principiaria em gênero novo como

chegara a hora de calçar as botas da literatura empenhada. Pois, como acentuado por Bocaiúva e companhia, havia a necessidade de respeitar as regras da cavalaria romântica, caso o talentoso autor de *Teatro* desejasse desempenhar o papel de autor da conscientemente empenhada moderna literatura brasileira.

Embora o sobrenome de Joaquim Maria fosse conhecido no cenário literário fluminense e paulista, ele estaria em débito. Vejamos um breve sumário da trajetória dele: desde 1861 trabalhava como cronista no *Diário do Rio de Janeiro* e na *Semana Ilustrada*. Em 1864 passa a desempenhar a mesma função n’*O Futuro*. Também era reconhecido como o poeta dos alexandrinos, publicara dois livros de poesia, *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870) – e quem ler os textos da época percebe a importância do título de poeta, então o gênero literário com maior prestígio, conforme Ubiratan Machado (2003). Além de dramaturgo, tanto na posição de tradutor/adaptador de peças estrangeiras quanto na posição de autor, vimos que exercitara seu talento. Vocação tinha, faltava-lhe adequação – era a posição da crítica teatral fluminense. A partir de um determinado momento passa a ser um dos colaboradores do *Jornal das Famílias*, de autoria de B. L. Garnier. Extraiu daí os trabalhos que compõem *Contos fluminenses* (1870), excetuando o inédito “Miss Dollar”. Só então publica, também pela editora Garnier, *Ressurreição*, comprovando ser um escritor polígrafo, como posto por Bocaiúva em *Carta ao autor*: “[...] um talento que se amaneira a todas as formas da concepção” (apud ASSIS, 2008, p. 80). Com o romance, era chegada a hora de publicar um trabalho extenso e sério, como anuncia no prefácio, mostrando-se a fim de conquistar o visto literário permanente. Segundo Ubiratan Machado (2003), embora o seu sobrenome circulasse no cenário literário desde 1858, ele não conquistara a posição de autor; quer dizer, ainda tinha fumos de Joãozinho, embora fosse poeta, dramaturgo e contista. Portanto, a publicação de *Ressurreição* não deixa de ser mais uma tentativa de consagração, porque o breve sumário, ao mostrar a fixação do autor no sistema literário, evidencia o sentido dado ao segundo emprego da palavra “ambição”, inscrita por Machado na advertência à *Ressurreição*:

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 (ASSIS, 1962, I, p. 114; grifos meus).

Mais importante que a lei dos gênios parece ter sido o fato de o autor ter percebido o funcionamento do sistema literário em que se inserira, mostrando, neste prefácio, duas palavras recorrentes em seus textos críticos: ciência e consciência (“posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida”) de dois aspectos-chave do sistema artístico reconfigurado: as “leis do gosto e da arte” em vigência, e não universais, e “a extensão da responsabilidade”, sendo esta enfatizada desde 1836. Cobrava-se dele uma obra análoga à posição teórica sustentada nos jornais da capital.

Desde então, aguardava-se a sua “grande pintura” (BOCAIÚVA apud ASSIS, 2008, p. 79). Tendo exposto o sentido do termo pintura para os escritores do Oitocentos, basta explicar que o termo empregado por Bocaiúva era uma expressão sintomática da necessidade de “fazer um livro nacional e forte” (CANDIDO, 2013, p. 676). Os termos de Candido referem-se à situação alencariana posterior à mencionada polêmica em torno da publicação de *A Confederação dos Tamoios*. Também descreveriam, a meu ver, a situação machadiana posterior à opinião crítica fluminense: entre a cruz da ambição, porque esta não teria espaço senão tangenciasse o destino das letras românticas, e a espada da crítica, que apontava os senões:

És moço e foste dotado pela Providência de um belo talento. Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos seus semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza cristianiza-se. Quem se ilustra edifica-se. Porque a luz que nos esclarece a razão é a que nos alumia a consciência. Quem aspira a ser grande não pode deixar de ser bom. A virtude é a primeira grandeza deste mundo. O grande homem é o homem de bem. Repito, pois, nessa obra de cultivo literário há uma obra de edificação moral (BOCAIÚVA apud ASSIS, 2008, p. 79).

Esta é a abertura da crítica de Bocaiúva, que não deixa dúvida quanto ao valor de uma obra literária sem propósito moral: ela não seria legítima pois seu destino não corresponderia à missão em voga. A legitimidade da literatura e do escritor, na visão do crítico, passaria pela relação entre arte e moral.

Devido ao anacronismo crítico, considerado "inevitável" por Candido (1993, p. 293), corremos o risco de não prestar atenção na introdução da crítica de Bocaiúva. E a tarefa crítica torna-se mais delicada quando, considerando o sentido conotativo de “O primeiro beijo”, capítulo XIV de *Memórias póstumas de Brás Cubas* – “estafaram a tal ponto [...] o corcel das

antigas baladas” (ASSIS, 1962, I, p. 531) –, sabemos que nossa sensibilidade não só deixou de apreciar a retórica romântica como também parece estar disposta a interpretar a abertura da crítica quintiniana como floreios linguísticos, em vez de reflexão seriamente interessada e comprometida com o ideal da época. Assim, raspar a historicidade da linguagem de Bocaiúva, esforçando-se para lê-lo, a fim de perceber a sintonia e justeza de suas palavras com a "teoria do nacionalismo literário" (CANDIDO, 1993, p. 28) é fundamental, porque sem tais observações o introito da crítica quintiniana pode ser facilmente ignorado.

É o Machado de Assis canônico, na escrita dos prefácios do início de 1900, que nos ensina que a referência de Bocaiúva ao talento do autor de *Teatro* e à providência divina não são meras figuras de linguagem, pelo menos não exclusivamente, pois há, como colocará o Machado de 1900, “fé ingênua” (ASSIS, 1962, I, p. 270). Assim, trata-se de uma perspectiva crítica equivalente à visão de mundo que o próprio Machado de Assis professara em 1858, em seu ensaio crítico de estreia, que apoiava sem restrições a deliberação de princípios do Romantismo e do realismo teatral.

Crítico e criticado, pois, compartilham, se não as mesmas ideias, ideias bem semelhantes que a transmigração de D. João VI e a instauração de uma Sociedade de Corte no Rio de Janeiro legitimavam, bem como imprimiam verossimilhança a *O caminho da porta* e *O protocolo*. Vimos, anteriormente, a exposição de Evangelista Lima, na folha *A Saudade*, a respeito da exatidão das ideias do autor. Para Lima, Machado foi um “observador atento” das “ vaidades e misérias morais da sociedade” (apud MACHADO, 2003, p. 42). Vale dar nome aos bois: vaidades e misérias morais da sociedade de Corte, da sociedade que se orgulhava de ser a elite do Brasil imperial.

O problema do teatro machadiano de 1863 é que as peças, embora "valiosas", não possuem "a ideia, falta(m)-lhes a base" (BOCAIÚVA apud ASSIS, 2008, p. 80). Como vimos no capítulo anterior, o problema não seria necessariamente a falta de uma ideia. O problema de *O caminho da porta* e *O protocolo* estaria na representação ambígua, e a observação quintiniana sugere duas hipóteses: ou Machado esquecera a lição da teoria romântica, a obra literária também é uma "obra de edificação moral" ou Machado não partilhava mais, pelo menos de modo irrestrito, dos preceitos de Bocaiúva, como podemos observar na crítica teatral de *Mãe*, de 29 de março de 1860 – dois anos antes da aparição de *O caminho da porta* e *O protocolo*:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. 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 forma absoluta do teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine.

Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo. Entendo que o belo pode 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.

Com estas máximas em mão — entro no teatro. É este o meu procedimento; no dia em que me puder conservar nessa altura, os leitores terão um folhetim de menos, e eu mais um argumento de que — cometer empresas destas, não é uma tarefa para quem não tem o espírito de um temperamento superior.

Sirvam estas palavras de programa (ASSIS, 1962, III, p. 837).

Tendo em perspectiva a crítica romântica à literatura clássica (falta de relação com a realidade empírica e certo paganismo), a introdução da crítica de Bocaiúva pode ter tido o seguinte efeito de sentido para o criticado: lembrá-lo da já mencionada deliberação de princípios da teoria romântica. Visão que *O caminho da porta* e *O protocolo* não deixam de endossar, pois é possível notar certo intento de edificação dos costumes, mas, como dito, a proposição é ambígua, e aqui a observação de Lima é interessante: não se sabe se os espectadores teriam compreendido a proposta da peça. E como se não bastasse o traço ambíguo, há certo revestimento neoclássico, então visto como submissão do escritor e da literatura aos modelos clássicos — "o próprio código da escravidão literária" (CANDIDO, 1993, p. 306). Assim, segundo a teoria do romantismo nacional, a situação do dramaturgo era delicada, apesar da agudeza de espírito. Observar esta situação pode ser fundamental para compreender o elogio oblíquo de Bocaiúva, que lhe dá os parabéns pela erudição e o puxão de orelha pela falta de comprometimento com a causa romântica.

E a sinceridade do preceptor é justificável, visto que a disposição reclamada por Bocaiúva fora afirmada pelo próprio Machado de Assis desde 1858. A passagem do texto de 1858 que evidencia a filiação é longa, mas se justifica à proporção que esclarece a tomada de posição do debutante, e ele citará um dos maiores românticos franceses — Chateaubriand:

A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo. Compreendam-nos! Nós não somos inimigo encarniçado do progresso material. Chateaubriand o disse: "Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado a outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as ideias". Este pensamento daquele restaurador do cristianismo — é justamente o nosso; — nem é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos. O que nós

queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realeza parva, 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-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das ideias mais generosas, dos princípios mais salutares, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização (ASSIS, 1962, III, p. 787).

Desde 1858 o aspirante apresenta-se como um agente literário capaz de carregar a bandeira do Romantismo, mas, na hora de ocupar o lugar de agente produtor, emprega formas totalmente dispensáveis para os propósitos do Romantismo e do realismo teatral: mitologia e neoclassicismo. Pensando, pois, no efeito contemporâneo de *O caminho da porta* e *O protocolo*, a observação de Bocaiúva é elucidativa, pois vai ao encontro do que fora observado anteriormente por Evangelista Lima, que comentava os comentários pitorescos, na visão dele, do público de *O caminho da porta*:

As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. *Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito*. Como não tem coração não podem sensibilizar a ninguém. Tu mesmo assim as consideras, e reconhecer isso é dar prova de bom critério consigo mesmo, qualidade rara de encontrar-se entre os autores (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2008, p. 80; grifos meus).

O raciocínio de Bocaiúva é inteligente: brinco literário remete à joia (tesouro; passado; mitologia), sublinhando, de modo arguto, à orientação neoclássica do teatro machadiano. O duelo tesouro (passado clássico e mitologia) contra o sentimento nacional está evidenciado, pois o teatro realista almejaria mais do que “distrair o espírito”. Como o próprio Bocaiúva faz questão de expor, é preciso ter alguma educação para reconhecer o tesouro, o que não poderia ser o caso de nossas plateias (MACHADO, 2001). Ademais, se o romantismo brasileiro representava o esforço de construção de nossa identidade cultural, a mitologia seria um contrassenso. O paradigma da formação nacional opõe-se, portanto, de modo claro, ao paradigma de erudição neoclássica. Como vimos, o paradigma da formação moral do leitor brasileiro está interessado em difundir certos saberes e crenças para ilustração e edificação nacional, ao passo que o neoclássico é tomado como alienação das questões nacionais – os três críticos foram unânimes: emenda-te e nos apresente “questões sociais”. No âmbito

artístico-literário de *Teatro*, o empenho consiste em contribuir para formação moral do público, para *afirmar de modo incisivo os preceitos em questão*, e não dá margem para questioná-los, como é o caso de *O caminho da porta* e *O protocolo*.

Eis a questão: será que *O caminho da porta* e *O protocolo* queriam tocar o coração do público? Escritas da perspectiva do provérbio dramático, parece que não. Assim, elas não corresponderiam aos princípios estabelecidos pelo pensamento romântico brasileiro: “todo o período romântico foi de consciência aguda de *fundação* da nossa literatura; logo, de justificação da sua existência, proclamação da sua originalidade, etc” (CANDIDO, 1993, p. 304, ênfase no original). É neste sentido que, na opinião de Bocaiúva, o mérito seria demérito porque o talento do autor optou pela orientação neoclássica: “Sem ser original, é interessante (mas) *tem o defeito de não condescender com o gosto do público*” (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 40; grifos meus). Pois o estilo neoclássico exigiria certa formação intelectual do público e “A educação das nossas plateias ainda não [estava] ainda formada” (BOCAIÚVA apud MACHADO, 2003, p. 40). As peças, em si, não são necessariamente ruins. São ruins para o fim perspectivado, pois “para esse gênero de fantasia dramática que só se sustenta pelo chiste da ideia e pela beleza do estilo” (BOCAIÚVA, apud MACHADO, 2003, p. 40) era preciso uma formação cultural mais ampla, universalista, ao passo que o movimento romântico tinha o intuito oposto.

Logo, ao publicar seu primeiro volume de teatro, Machado não perde a oportunidade de transformar um limão numa limonada: insere a carta de Bocaiúva na publicação. A resenha crítica torna-se prefácio, produzindo um possível efeito de sentido: anúncio público da retificação da rota literária, e a estratégia é inteligente. Se tinha três censores atestando o talento, mas lembrando-lhe das regras da cavalaria, passaria a ter a chance de contar com a esperança de apoio deles num próximo trabalho. Afinal, a inserção de tal crítica como prefácio põe o criticado de volta ao ponto de partida do literato que dizia acreditar no ideal de sua geração, o Romantismo literário e realismo teatral, a razão de ser de sua aparição. A meu ver, não havia como Machado discordar de Bocaiúva, pois este age de modo coerente, tanto em relação à trajetória literária machadiana quanto em relação ao contexto de *Teatro*. Com *Teatro*, o escritor tornava-se um ponto fora da curva traçada e sustentada por ele mesmo. Se contribuía para ascensão e consolidação do realismo teatral, estaria agindo agora, em alguma medida, na direção contrária. A crítica romântica vem à tona desempenhar o seu papel de sentinela incansável da causa nacional. E Machado dá sinais de ter aprendido a lição: transforma a dívida em crédito. E, ao publicar *Ressurreição*, não esquecerá nem ignorará a

disposição professada desde a estreia. Assim, é compreensível que a lei do gênio e a confiança cega deem lugar a lei das aptidões médias, a ponderação de cada passo literário.

Apresentada a hipótese de o prefácio de *Ressurreição* funcionar como tréplica à trajetória literária do autor, proponho, no capítulo seguinte, uma releitura da primeira grande pintura de Machado de Assis.

7 RELENDO A “GRANDE PINTURA”

Este foi o meu primeiro romance, escrito aí vão muitos anos. *Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo*, apenas troco dois ou três vocábulos, e faço tais ou quais correções de ortografia. Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.

Machado de Assis

Como o objetivo deste capítulo é ler o romance de modo sincrônico, evitando lê-lo com os olhos da segunda fase, a segunda advertência machadiana deveria ser dispensável. Mas não pode sê-lo à proporção que ela atesta a dedicação do autor à causa romântica e a disposição de outrora em calçar as botas da literatura empenhada, como se lê na advertência da nova edição:

Este foi o meu primeiro romance, escrito aí vão muitos anos. *Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo*, apenas troco dois ou três vocábulos, e faço tais ou quais correções de ortografia. Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária (ASSIS, 1962, III, p. 114; grifos meus).

Considerando as observações precedentes, a leitura das advertências de *Ressurreição* aciona um sentido rumorejado por Machado de Assis: a referência à discussão em torno da recepção de *Teatro* – daí a ideia do capítulo anterior: da réplica à tréplica. É que a primeira advertência, se comparada com os senões da crítica, sugere o prestamento de contas do autor com as exigências e expectativas de seus leitores:

O que desejo, o que lhe peço, é que apresente nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboços, atira-te à grande pintura. Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais

duradouros. Em todo caso, repito-te que fazes bem. Sujeita-te à crítica de todos, para que possas corrigir-te a ti mesmo (BOCAIÚVA *apud* ASSIS, p. 80).

É com essas palavras que Bocaiúva aproxima-se do fim de sua resenha. Pelo menos no que diz respeito aos leitores especializados, Bocaiúva profere o elogio ambíguo como se estivesse autorizado a representar todo o corpo crítico. É ao mesmo tempo positivo, quando reconhece o talento nacional, e negativo, uma vez que o talento é mal empregado por causa da influência neoclássica. Desse modo, o mau emprego das habilidades do autor, que optara pela poética neoclássica, anularia o talento, por mais brilhante que este fosse, uma vez que o talento brasileiro sem religião é como o veneno derramado na fonte.

Consequentemente, a subjetividade do escritor nacional é infrutífera se ele não adere às demandas do sistema literário consolidado. A convicção do crítico transforma-se em polidez incisiva: se queres ser bem-recebido de modo irrestrito, é preciso estar de acordo com a proposta teórica. A cobrança não poderia ser mais direta: autores brasileiros teriam, sim, liberdade de escolha, mas também teriam de arcar com as consequências. Seguindo a trilha neoclássica, é presumível que não tivesse "aplausos mais convencidos e duradouros", e poderia correr o risco de ser epígono do neoclassicismo. Também é presumível que não adiantaria ser teórico da missão romântica e autor de obras do tipo "brinco de espírito" (BOCAIÚVA *apud* ASSIS, 2008, p. 80), pois a fé na literatura sem literatura empenhada seria um disparate. Era preciso tomar um caminho. Considerando os dois prefácios de *Ressurreição* e os textos críticos de Machado de Assis, não há por que duvidar da disposição dele para conseguir aplausos convencidos, o que faculta a possibilidade de ler os dois prefácios como respostas dialógicas aos contextos de publicação da obra, assim como faculta a leitura da segunda advertência como se fosse uma espécie antecipada de *The road not taken*, poema de Robert Frost. No caso brasileiro, uma modificação seria necessária: *The road once taken*. Em relação à estrada de outrora, o trecho seguinte da crítica quintiniana evidencia a composição e o estilo de *Ressurreição*, mencionados no prefácio de 1905:

Ora, o talento é uma arma divina que Deus concede aos homens para que estes a empreguem no melhor serviço dos semelhantes. A ideia é uma força. Inoculá-la no seio das massas é inocular-lhe o sangue puro da regeneração moral. O homem que se civiliza cristianiza-se. Quem se ilustra edifica-se. Porque a luz que nos esclarece a razão é a que nos alumia a consciência. Quem aspira a ser grande, não pode deixar de aspirar a ser bom. A virtude é a primeira grandeza deste mundo. O grande

homem é o homem de bem. Repito, pois, nessa obra de cultivo literário há uma obra de edificação moral.

[...]

O que lhe desejo, o que lhe peço, é que apresentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboço, atira-te à grande pintura (BOCAIÚVA apud ASSIS, 2008 p. 79).

Convenhamos: não era um pedido que poderia ser facilmente rejeitado. É a posição de um amigo e autoridade literária que lhe está indicando o caminho a ser seguido: trabalho sério, novo, original, extenso e edificante para o receptor. No penúltimo parágrafo, Bocaiúva morde e assopra o dramaturgo: “Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros” (apud ASSIS, 2008 p. 80). Se a opinião dos supostos críticos de oitava, José Carlos de Sousa Ferreira e Evangelista Lima, não deve ter sido agradável, menos ainda deve ter sido a conclusão quintiniana. Apesar da severidade, o raciocínio crítico é contundente; não haveria refutação: Machado de Assis estaria, como enfatizado, entre a cruz e a espada da missão e causa nacional: o Romantismo brasileiro, tanto pelo viés literário quanto pelo viés teatral. Ele até contava com apoio de outros críticos fora do estado do Rio de Janeiro. O apoio, porém, estava fora da capital e vimos o quanto esta era a metrópole nacional.

Um dos nomes a apoiá-lo fora da capital é José Ferreira de Menezes, folhetinista da *Imprensa Acadêmica*, de São Paulo, que vai além do lugar comum da crítica romântica fluminense. Menezes observa no autor um “excessivo desejo de tudo explicar ao público, o que traz em resultado o sobrecarregar muita vez as falas dos personagens” (apud MACHADO, 2003 p. 55). A observação de Menezes é semelhante à observação de críticos mais recentes de Machado de Assis, como José Aderaldo Castello (1969), que estenderá tal observação ao primeiro universo ficcional de Machado de Assis. Retornando à resenha paulista, e comparando-a com a leitura fluminense, fica a questão: terá sido mera coincidência o fato de um leitor de fora do Rio ter ido além da opinião fluminense, não exigindo do autor trabalho sério, novo, original, extenso e preocupado com questões sociais?³⁹

Por isso, a insistência na posição delicada de Machado de Assis, pois, a meu ver, não havia insegurança para tais intelectuais, nem para Machado de Assis, a não ser aquela referente ao fato de estar entre a cruz e a espada. E vale lembrar que o processo de

³⁹ Ainda assim, devo chamar a atenção para a inteligência de Bocaiúva: preocupando-se com a recepção leiga, o crítico não entende o teatro machadiano como excessivo. Sendo um especialista, é presumível que notara que o excesso de informação refere-se ao desempenho da personagem *raisonneur*, que autores empregam para como porta-voz da ideia em ação, definindo o significado e alcance da obra, ao passo que outras personagens atuam naturalmente. Quer dizer, é digno de nota o fato de leitores especializados se aborrecerem com a *raisonneur*, ao tempo que Bocaiúva lamenta o caminho tomado pelo autor.

modernização do Rio de Janeiro, principiado desde a chegada da família real, legitimava e dava sentido e autoridade coevas à proposta do Romantismo brasileiro e do teatro realista, legitimação e acentuação que teriam aumentado drasticamente com a nossa independência política. Por esta razão, não haveria motivos para pensar em ideias necessariamente fora do lugar (*Ressurreição* como romance europeu), mas ideias em disputa, tanto nos costumes em vigências quanto por um lugar de destaque no sistema artístico. E o provérbio dramático, pelo menos à maneira machadiana, é desbancado, já que *O caminho da porta* e *O protocolo* seriam, da perspectiva aqui adotada, pontos fora da curva traçada pela trajetória do autor. E não parece ter importado o fato de os espectadores do Ateneu Dramático terem aplaudido *O caminho da porta*, ou o relativo sucesso em São Paulo, pois a leitura vitoriosa foi a fluminense, e não por acaso: o Rio era a capital cultural, então trabalhando para formação do cânone nacional.

ADVERTÊNCIA DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro, sobretudo, o que pensará dele o leitor. A benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas, que há dous anos publiquei, me animou a escrevê-lo. É um ensaio. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer (ASSIS, 1962, I, p. 114).

Em 1872 o leitor comum poderia ser facilmente ignorado, porque a crítica era a agência estabelecadora das regras do jogo: "verificamos um progresso constante na seleção dos autores, na qualidade e quantidade das amostras escolhidas, revelando consciência crescente de valores, e esforço para constituir o elenco básico, o *cânon* da nossa literatura" (CANDIDO, 1993, p. 311). São palavras do autor para explicar a formação do cânone literário em torno do período em que Machado de Assis prefaciou *Ressurreição*. Assim, surpresa teria sido se ele desbancasse a crítica em 1872, como fez na antológica nota ao leitor de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Diferentemente desta, a nota de 1872 seria uma espécie de tréplica à *Carta ao autor* de 1863, sendo esta uma réplica à solicitação de avaliação em 1862, pois não desejava passar em branco novamente. E não passou em branco, como vimos. E Bocaiúva vislumbrou, na mesma carta, um futuro para ele: "[...] essa publicação envolve uma promessa e acarreta sobre ti uma *responsabilidade* para com o público" (apud ASSIS, 2008, p. 79; grifo meu). Responsabilidade de dar à obra literária um destino moral.

Agora, se foi posto que houvesse uma promessa a ser paga, que não deveria ser paga de qualquer jeito, e que o sistema literário aguardava a grande pintura do autor, por que o emprego da palavra “ensaio”, no prefácio de *Ressurreição*? Com a resposta, o autor de *Ressurreição*:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais (ASSIS, 1962, I, p. 114).

O estilo gato escaldado do autor de *Ressurreição* justifica-se tanto pela trajetória crítica quanto pela trajetória dramaturgica. O que não foi visto até agora e passa então a ser considerado é a experiência adquirida por ele entre 1862 e 1872: a parceria com o editor Garnier.

Hélio Guimarães (2011) esclarece que a assinatura de contrato com a Garnier é de 1869 (sete anos depois de *Teatro*), quando acordam a publicação de *Falenas*, *Contos fluminenses*, *Ressurreição*, *Histórias da meia-noite* (e não inserem o teatro de 1862). Até 1872, apenas este último título (*Histórias da meia-noite*) não havia sido publicado, e a publicação de *Contos fluminenses* deve ser considerada porque o autor de *Ressurreição* afirmará adiante, no mesmo prefácio, que se sentiu motivado a publicar o romance, que chama estrategicamente de ensaio, devido à recepção positiva de *Contos fluminenses*, seu primeiro trabalho em prosa de ficção.

Lamentavelmente, não consta informação alguma a respeito da recepção contemporânea de *Contos fluminenses*. A fim de solucionar este impasse, devemos recorrer à sugestão machadiana contida no prefácio de *Ressurreição*: se ele se sentiu motivado a publicar este livro porque aquele fora bem-recebido, é presumível que, aos olhos de seus contemporâneos, houvesse uma relação entre o postulado de *Contos fluminenses* e o postulado de *Ressurreição*. Uma vez aceita tal possibilidade, podemos contar com a recente pesquisa de João Cezar de Castro Rocha (2013), para preencher tal lacuna. Este esmiuçou o corte tradicional da forma empregada na primeira fase machadiana, e em gêneros variados, e o caráter convencional do conteúdo. Forma e conteúdo integram-se corroborando o *status quo* (ROCHA, 2013).⁴⁰

⁴⁰ Para melhor entender a minha exposição, a leitura do livro é recomendável, pelo menos do capítulo I. Seguindo caminhos abertos por intérpretes, o autor demonstra magistralmente o caráter castiço da forma e conteúdo empregados na primeira fase. Lendo-o, me pergunto o porquê deste emprego. Não há pretensões de

Assim, em respeito à primeira fase machadiana, segue-se a moral tanto psicologicamente (não se pode ver além da tradição, vide o caso de Lívia) quanto fisicamente (o corpo está restrito à lei dos costumes, vide o caso de Raquel). A meu ver, além de estabelecer uma relação com base no argumento dos livros, *Contos fluminenses* e *Ressurreição*, como têm sublinhado os intérpretes, deveríamos considerar a armação de 1º de abril, no *Correio Mercantil* de 1865. Por mais corriqueira que esta armação tenha sido, ele pode ser útil para entender a relação entre produção literária e sistema literário. Se este está configurado de um modo, aquele adequa-se à tal configuração. Conforme explicação de Guimarães (2011, p. 259; grifo meu), “inicia-se uma polêmica sobre a moralidade do conto ‘Confissões de uma viúva moça’, [...] no *Jornal das Famílias*. A polêmica teria sido promovida por Machado e seus editores, para chamar a atenção dos leitores para o texto”. Ora, se ele vacilara ao não defender a moral e os bons costumes no teatro de 1862, a polêmica em torno do conto não deixa de suprir tal *demanda literária pública*. Com isso, a falta de 1862 estava sendo suprimida, conscientemente ou não, em 1865 – três anos depois no conto, prosa de ficção então sem prestígio, o autor de *Teatro* colocava o talento a serviço do bem, e sem ambiguidades, como destaca, de modo negativo, Rocha (2013).

Leitor de *A juventude de Machado de Assis*, a descrição de Guimarães também tem outro mérito: não ratifica a imagem de um Machado de Assis da juventude tão-só Machadinho, sempre solícito, cordial e acanhado. Ao contrário, editor e editado poderiam ter trabalhado para planejar o caminho do texto literário. Machadinho mostra-se aqui também um estrategista. Publica o conto no *Jornal das Famílias*, provavelmente de modo seriado, talvez até em sete partes, como está organizado no livro; e em outro veículo de comunicação, o *Correio Mercantil*, faz o papel de um leitor injuriado que questionaria o postulado do texto e o argumento do autor de “Confissões de uma viúva moça”. Se um veículo de comunicação dava espaço a um autor licencioso, outro dava espaço a um leitor decoroso. O caráter falso da polêmica comprova o estratagema empregado pela dupla editor e editado. Outro dado interessante é o fato de que a armação pôde ser suscitada e legitimada na medida em que seus argumentos – arma de defesa de um modelo de texto literário e autor de literatura que

tapar o sol com a peneira, o que espero ter demonstrado até aqui, apenas questiono o caráter Machadinho de Joaquim Maria. Nem nego as fases, como Bernardo parece negar, ao sugeri-lo como sempre já *adelantado*, em *O problema do realismo de Machado de Assis*, porém não vejo o emprego do diminutivo sem ressalvas; apresento, pois, outra alternativa para ler *Ressurreição*. Que, a meu ver, mesmo sendo um romance da primeira fase, não é um romance como *A mão e a luva*, *Helena e Iaiá Garcia*. Aqui, sou grato à reflexão de Andréa Werkema, cujo trabalho tem sido fundamental para organização da pesquisa. Enquanto estes romances tratam da questão da ascensão social, como demonstrado pelos intérpretes do autor, aquele trata do embate de gerações e práticas culturais, de modo geral. Na conclusão, voltarei à explicação desta afirmação.

municiam o leitor injuriado –, são válidos e legítimos, uma vez que correspondem à expectativa da sociedade, dos censores, e do sistema literário.⁴¹

Quanto ao interesse comercial da editora, vale citar um trecho do informativo “Garnier, um livreiro francês no Brasil”, da Fundação da Biblioteca Nacional:

Os irmãos Auguste e Hippolyte mantiveram uma sociedade com Baptiste-Louis, e suas experiências anteriores foram fundamentais para o sucesso dos investimentos no Brasil. Na França, a sociedade dos irmãos produziu obras de cunho erótico que certamente tiveram um papel significativo nos lucros, mas que se constituíam em risco, tendo-se envolvido em situações policiais, conforme demonstram alguns estudos.

No Brasil, produziu o que aparecia em seus catálogos e nos anúncios do *Jornal do Comércio* como livros para cavalheiros, com textos de autores como Paulo Mantegazza e George Ohnet. Mas, os investimentos focalizaram autores brasileiros e ampliaram a valorização da impressão de livros brasileiros na França. Novidades, já implantadas na Europa, como o formato francês do livro, foram introduzidas por Garnier, como também os preços de capa fixos, e a exibição de lançamentos nas vitrines.⁴²

Considerando o título do conto polemizado, “Confissões de uma viúva moça”, e o nome do jornal onde ele fora publicado, *Jornal das Famílias*, e o interesse do editor em promover obras de edificação moral, há margem para supor que o estreante em prosa de ficção, tanto curta quanto extensa, aprendera muitas lições entre o período de 1862 e 1872; lições que, provavelmente, não seriam ignoradas na escrita da primeira advertência de *Ressurreição*.

Empregar a severa crítica de Bocaiúva como prefácio ao volume de *Teatro*, sem romper a amizade, não só corroborava a posição defendida em “O ideal do crítico” como também lhe facultava esta:

Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a

⁴¹ Se a segunda fase é útil para acentuar o caráter tradicional da primeira, também deveríamos considerar declarações como esta, do ano seguinte à armação de 1865: “Ponto de parte esta questão da correção dos costumes por meio do teatro, coisa duvidosa para muita gente, perguntaremos se simplesmente há quem acredite que as *Mulheres de Mármore*, o *Mundo Equívoco*, o *Casamento de Olímpia* e *As asas de um Anjo* chegassem a corrigir uma das Marias e das Paulinas da atualidade. A resposta nossa é negativa” (ASSIS, 1962, I, p. 874). E prossegue questionando a tese de correção dos costumes do realismo teatral. Ele faz parte da gente que duvida do postulado em voga. Não terminará, é verdade, negando a missão em voga, mas a presença da pulga atrás da orelha é notável. Temos, portanto, mais um indício para duvidar da imagem de Machado.

⁴² Disponível em: <http://bndigital.bn.br/francebr/garnier.htm>. Acesso em: 05 ago de 2015.

descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu (ASSIS, 1962, I, p. 114).

Sendo coerente com "O ideal do crítico", aceita que, em matéria de julgamento, a palavra da crítica é a palavra final, cabendo ao criticado respondê-la num próximo trabalho:

Ora, pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica que este prólogo não se parece com esses prólogos. *Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam* – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços (ASSIS, 1962, I, p. 114; grifos meus).

Não só novo como também extenso, o gênero romanesco lhe permite responder às cobranças de 1862. Restaria saber se a resposta de 1872 seria considerada adequada, pois já sabemos que não basta ser teórico da nova escola e autor de brincos literários. O talento autoral e a orientação do livro são igualmente importantes:

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 cousa*, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia (ASSIS, 1962, I, p. 114; grifos meus).

A coerência com as ideias defendidas em "O ideal do crítico" é reforçada a cada parágrafo. Porém, uma vez aceito o julgamento crítico, ele ataca a crítica em seu campo mais frágil à época: "Crítica é análise, a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode ser fecunda. Não compreendo o crítico sem consciência" (ASSIS, 1962, III, p. 799).

Com a polidez que lhe é peculiar Machado afirma a ideia-chave de "O ideal do crítico": a crítica é bem-vinda, mas deveria ser fundamentada. Não custa lembrar que a crítica de Bocaiúva era uma dessas críticas que o emendara, em vez de motivá-lo a continuar no caminho despropositado, caso quisesse aplausos sinceros. Outro dado a ser destacado é o aparente ato voluntário e involuntário que tangenciaria a composição de *Ressurreição*: quer fazer alguma coisa (ato voluntário), mas alguma coisa que seja útil, daí a manifesta vontade atual de aprender com as possíveis lições críticas (ato involuntário). Assim, a motivação

intrínseca quer corresponder à motivação extrínseca, tornando-o um escritor diferente de outrora:

No extremo verdor dos anos presumimos muito de nós, e nada ou quase nada, nos parece escabroso ou impossível. Mas o tempo, que é bom mestre, vem diminuir tamanha confiança, deixando-nos apenas a que é indispensável a todo o homem, e dissipando a outra, a confiança pérfida e cega. 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 (ASSIS, 1962, I, p. 114).

A referência à infância não deixa de ser uma referência à idade que tinha em 1862: 22 anos, e a idade atual: 32. E aqui vai ficando cada vez mais claro, a meu ver, o elogio oblíquo de Bocaiúva. O mérito da erudição seria demérito perante a causa nacional porque estava sendo indiferente ao fim vislumbrado: correção dos costumes através de uma moral da história incisiva. Não bastava mais encarar a literatura brasileira como “ginástica de estilo” (BOCAIÚVA, apud ASSIS, 2008, p. 80), ou ser o escritor de peças de salão, lembrando aqui a observação de Massa (2009), para quem Machado buscava alguma orientação em 1862, pois nada lhe fora dito anteriormente. Assim,

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 (ASSIS, 1962, I, p. 114).

Julgando pela recepção de *Teatro*, “as leis do gosto e da arte” e “a extensão da responsabilidade” seriam referências diretas aos princípios literários dominantes:

Eu cheguei já a esse tempo. Grato às afáveis palavras com que juízes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito. Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias – nobres e consoladoras, é certo, mas difíceis quando as perfaz a consciência (ASSIS, 1962, I, p. 114).

Não foi Bocaiúva um juiz benévolo, que o repreendeu e o animou? Também pode ser uma referência ao apoio recebido fora do Rio de Janeiro e à recepção de *Contos fluminenses*. Porém, como o apoio estava fora do Rio e o sistema literário brasileiro estavam então mormente na capital fluminense, o apoio restringia-se à corroboração de seu talento. Então, na hora de publicar *Ressurreição* diretamente no formato livro, seria melhor deixar claro o propósito da publicação prestes a chegar ao mercado literário. Assim, o prefácio assume um papel fundamental para dialogar com o sistema literário, porque o livro não permite modificações posteriores. Nada melhor, pois, que um prefácio-resposta à crítica de plantão, então parte atuante do sistema literário romântico, esclarecendo o propósito do autor para os cavaleiros da causa nacional e da ordem romântica:

Minha ideia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*And make us lose the good we oft might win
By fearing to attempt.*

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos, busquei o interesse do livro (ASSIS, 1962, I, p. 114).

A fim de bancar a estreia romanesca: William Shakespeare. Com este trecho, passo à discussão de um dos temas do romance, que não seria apenas a dúvida, a meu ver. Em respeito às práticas culturais em conflito, a dúvida seria a expressão eufemística do preconceito oitocentista, então transformado em dúvida de Félix e situação verossímil naquela sociedade representada, o que pode ser observado através da construção das personagens e da recepção do romance, sendo essa apresentada no capítulo seguinte.

7.1 Por uma tipologia das personagens

Conforme adiantado, as personagens de *Ressurreição* parecem agir conforme dois tipos de caracterização: o personagem de tipo planta (raiz, solo, tradição) e o personagem de tipo andorinha (pássaro, céu, mudança). No romance, os pássaros têm o poder de se aproximarem das plantas. Entretanto, o contrário não seria possível porquanto o personagem-

planta não é afeito aos ventos do processo de modernização – sendo essa a primeira diferença radical entre os tipos de personagem.

O primeiro estaria, pois, em constante atrito com o segundo. E o conflito seria uma questão de tempo, porque apresenta-se em potência desde os primeiros capítulos de *Ressurreição*, a partir da prolepse configurada do bairro do herói e dele também, semiurbano semissilvestre, mas vindo à tona a partir das primeiras dúvidas de Félix, e efetivando-se no fim, quando sabemos que não há outra base sólida para tal opinião e comportamento, injustos, cruéis mas legitimados, senão a tradição, a lei tácita dos costumes coloniais.

Os tipos de personagem que compõem a história demonstram o conflito de gerações – visões de mundo em disputa. A primeira geração, a dos personagens-planta, comporta-se de um modo que sugere a manutenção dos costumes brasileiros arraigados no patriarcalismo colonial. A segunda, a dos personagens-andorinha, comporta-se de modo que as práticas inovadoras são bem-vindas, como a possibilidade de reabilitação social da viúva, questionando o tradicional lugar social da viúva, o isolamento social. Esta tipologia das personagens fica explícita no capítulo IX, "Luta", em que as personagens são caracterizadas conforme os temas referidos. Note-se que o título já remete ao embate de gerações. Para não haver dúvida em relação à temática, a fábula de Esopo funciona ratificando a moral da história, no livro de 1872. Assim como na fábula "As rãs que pediram um novo rei", o feminino deve se contentar com a força dos costumes da tradição, acatando práticas tradicionais, independentemente da justiça delas, em verdades naturalizadas pelo simples fato de elas pertencerem à tradição brasileira.

Podemos dizer que a brasilidade do romance, o seu particular, não deixa de estar presente neste detalhe: mostrar a vitória da tradição, a despeito da aparência de modernidade que temos durante a leitura do romance, em pleno processo de modernização de nossa cultura. Na disputa de gerações, a nascida antes de 1836 *versus* a nascida depois de 1836, aquela vence (o esquema é baseado na possível data de nascimento de Félix, mas não é perfeito, pois tem a ver com visões de mundo, que não depende exclusivamente da idade). A figura da viúva, mesmo sendo caluniada a partir do capítulo VII, "O gavião e a pomba", não seria digna da confiança de Félix, pois a dúvida é constante. Mas nem poderia ser, pois ele é o personagem-planta por excelência: baseia-se na tradição para obter a verdade, ainda que em termos de verossimilhança, como observou Santiago (2006).

Na contramão do personagem-planta central, temos Menezes, o verdadeiro homem de seu tempo, no livro. Ele não tem os dotes nem os requintes de sofisticação de Félix, mas é moderno. Independentemente da aparência de modernidade, Menezes é o personagem

verdadeiramente moderno, e isto não se dá por ele ser o personagem do tipo andorinha, mas sim pela defesa dos princípios modernos: a prova de adultério deveria ser irrepreensível, mas, aos olhos de Félix, isso é um detalhe completamente dispensável, porque o que vale é a avaliação pelo viés patriarcal. Diferentemente de Félix, Menezes não toma a visão tradicional como ponto de partida e chegada.

Mas Félix acaba sendo vítima de seu preconceito também, porque esta visão cíclica da mulher viúva impede Félix de “passar além do Bojador” (PESSOA, 1997, p. 153) da sociedade fluminense. Por não ter condições de cruzá-lo, apesar de todo verniz de modernidade, ele “é essencialmente infeliz” (ASSIS, I, 1962, p. 193), porque não é o homem moderno que aparentava ser e afirmava ser até certa altura do livro. Suas ações finais falam mais alto que o proferido discurso moderno inicial. A tradição torna-se o calcanhar de Aquiles de Félix, efetivando a situação dramática anunciada na advertência. Para os leitores, principia-se a ironia ou frustração com Félix, pois o leitor sabe que não há nada contra a viúva senão a eterna dúvida de Félix. E se o leitor não observou a ficha limpa da viúva, não tem problema algum, pois sendo a obra literária “uma obra de edificação moral” (BOCAIÚVA, apud ASSIS, 2008, p. 79), o narrador, assim como o *raisonneur* do teatro realista, interrompe a narrativa e afirma, sem rodeios:

Entendamo-nos, leitor; eu, que te estou contando esta história, posso afirmar-te que a carta era efetivamente de Luís Batista. A convicção, porém, do médico, — sincera, decerto, — era menos sólida e pausada do que convinha. A alma dele deixava-se ir ao sabor de uma desconfiança nova, que as circunstâncias favoreciam e justificavam (ASSIS, 1962, I, p. 189).⁴³

Muito já foi escrito sobre tal passagem. A meu ver, e no que tange à bibliografia empregada nesta pesquisa, José Aderaldo Castello (1969, p. 169), mesmo não tendo sido o primeiro a observar o processo, ofereceu aos estudos machadianos uma definição lapidar – “o primarismo de composição”:

Poderíamos acumular exemplos vários de primarismo de composição, [...] de esclarecimentos, justificativas e advertências redundantes. Antes de censurá-lo por isso, o que vemos é a vontade incontida de romper a pressão que modelos contemporâneos exerciam sobre os que iniciavam.

⁴³ *Raisonneur* é o personagem responsável por explicar o sentido e o ponto de vista em questão à plateia, tornando o que for claro ainda mais claro, a ponto de sobrecarregar a cena e aborrecer o público atento com explicações demasiadas.

Castello refere-se à série de livros que compõem a primeira fase, até mesmo o teatro. Este, no entanto, sendo marcado pela presença da personagem *raisonneur*, que tem a função de ser clara como a água, não facultaria a inclusão do teatro na descrição, porque o recurso faria parte da peça, como ensina Faria (2004). Apesar de concordar com a admirável anotação do *modus operandi* da primeira maneira machadiana, penso que nem poderíamos “censurá-lo por isso”. Porque, como tenho buscado apontar, a ambiguidade do teatro machadiano colocou o autor de *Ressurreição*, mais uma vez, entre a cruz e a espada, no sistema literário da capital. Logo, a intrusão do narrador, ao final do capítulo “A Carta”, faltando três capítulos para terminar o livro, não seria, na interpretação proposta, um caso estrito de primarismo de composição, pois, mesmo havendo excesso de informação, este mecanismo garantiria a clareza do texto ao autor, cuja recepção crítica não poderia repreendê-lo por falta de clareza. E não podemos esquecer de que o autor tomou para si a tarefa literária que Brás Cubas devolverá ao leitor. Mas até Brás Cubas, é o autor e seu narrador que vestem o uniforme de operários, oferecendo “esclarecimentos, justificativas e advertências redundantes” (CASTELLO, 1969, p. 169), seja por causa da pressão posterior ao episódio de 1862, seja por causa da precariedade da alfabetização, seja por causa da insegurança de não ser compreendido.

Seguindo o caminho aberto por Castello, João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 37) faz uma série de comentários que explicam o mecanismo de funcionamento do “autor-operário”. Em primeiro lugar, destaca que “[...] o romancista estreante levou a sério a metáfora do trabalhador das letras” (ROCHA, 2013, p. 37). Em seguida, expõe o desfecho dos romances da década de 1870:

Os primeiros romances machadianos possuem um conclusão de corte tradicional, esclarecedora do fio condutor da trama e de todas as possíveis dúvidas do leitor. O narrador chega a conclusões de caráter edificante, afirmando seu perfeito acordo com os preceitos do tempo (ROCHA, 2013, p. 42).

Como suponho ter explicado o porquê da conclusão de Rocha (2013), penso que poderíamos adaptar um ditado popular, para expor a delicada situação do autor de *Ressurreição*: tendo corrido em direção ao intento da literatura empenhada, o bicho crítico da

posteridade o pegou; se ficasse onde estava na época poderia ter sido engolido pelo bicho crítico da contemporaneidade.

Em *Ressurreição*, este mecanismo de desfecho não seria usado apenas por algum dos motivos mencionados até aqui. Há margem para dúvidas, pequenas, é verdade, mas há. E se considerarmos um possível lastro do caráter ouvinte da recepção coeva ao romance e a precariedade da alfabetização entre nós, a intromissão seria perfeitamente cabível e compreensível – refiro-me às condições do meio literário brasileiro. Por fim, quero destacar outra passagem de Rocha (2013, p. 47): “Ressalte-se o efeito principal desse tipo de escrita: o término da narrativa esclarece todas as possíveis dúvidas do leitor – mais ou menos como as tramas de hollywoodianas”. Em primeiro lugar, cabe ressaltar a aparentemente insólita opinião de Evangelista Lima: julgando pelo que ouvira ao final da encenação de *O caminho da porta*, quando saia do teatro, Lima afirmou, na folha fluminense, que não estava certo de que o público entendera a peça, pois a *sutileza* da agudeza de espírito do autor teria dificultado a compreensão do propósito da peça. No contexto de publicação, não deixar dúvidas era um traço apreciável, imprimindo valor à obra. A partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ocorre a célebre mudança. Até então, o autor-operário parece ter forjado um narrador igualmente operário por causa das razões expostas. Narrador-operário, mas sem a conclusão e aproximação de Rocha (2013), porque se as tramas hollywoodianas são demasiadamente claras, assim como os romances machadianos de 1870, a convergência esbarra no contexto de publicação e condições de enunciação de cada uma das produções. A convergência é, pois, aparente, porque o sentido claro do desfecho de *Ressurreição* tem a ver com o estado atual daquele sistema literário.

Voltando à discussão da “desconfiança nova” de Félix, extraída da passagem em que o narrador-operário emerge para evitar dúvidas. As circunstâncias poderiam até favorecer e justificar a nova desconfiança, mas quem lhe faculta a prerrogativa da desconfiança, nova e eterna, é a tradição patriarcal, que não parece disposta a receber viúvas como moças. Lívia não tem o mesmo valor simbólico de Raquel, flor imaculada da sociedade fluminense. A mácula da outra, por mais bela e jovem que seja, mesmo com uma trajetória imaculada, é indelével e independentemente de a viuvez lhe conceder o direito legítimo de seguir em frente e encontrar outro pretendente. *O direito da viúva de se casar novamente é legítimo aos olhos dos novos costumes, mas não parece sê-lo aos olhos da tradição*. Talvez por esta razão o herói-planta não consiga ir além do bojador colonial, embora possa vestir-se como homem daquele século, o que acentua a comicidade do verniz de modernidade que a herança lhe proporcionara. Comicidade à parte, o verniz de modernidade de Félix serviu para

desmoralizar Livia. Logo, era preciso que o narrador não deixasse dúvida alguma a respeito do sentido de tal comportamento do herói.

A segunda advertência ao romance, de 1901, não só corrobora a primeira maneira dele como também afirma o destino de *Ressurreição*: inserir-se no movimento artístico e intelectual da época, cujo advento, segundo a leitura de Machado de 1858 e a de Alencar de “Benção Paterna”, data de 1822. Deste ano ao ano de 1872, são 50 anos. Tempo em que mais de uma geração nasce, cresce e aparece representada no romance. E tal diferença foi sensivelmente acentuada pela instauração da família real e da sociedade de corte no Rio de Janeiro, centro do país e do romance em questão: alimentação, roupas, leituras, vida noturna, debates, teatro – uma série de inovações ocidentais, sobretudo francesas e inglesas, encantavam os homens da América brasileira, pois tudo aqui parecia chegar sem sequer cruzarmos o Atlântico, exceto uma coisa: o questionamento das leis da tradição, mesmo que injustas, como fontes de garantia masculina e segurança para decisões e práticas culturais como dúvidas, suspeitas e o demérito da viuvez. Esta seria, a meu ver, a coragem do autor de *Ressurreição*: Machado volta ao assunto discutido no teatro: o problemático lugar da mulher na sociedade patriarcal. Este retorno, por mais modesto que seja, não me parece ser gratuito ou dispensável. Mostraria, ao contrário, o interesse deste autor de literatura empenhada. Assim, só a viúva poderia ter a coragem que Félix não tem, pois ela, sendo a personagem-andorinha por excelência, quer passar além do Bojador da sociedade fluminense. Não só deseja ultrapassá-lo como também tem condições de fazê-lo, ao passo que o herói cogita a hipótese, mas não tem condições de efetivar seu desejo, pois estaria preso às algumas raízes da cultura brasileira.

Em *respeito* à tradição, Livia recolhe-se ao exílio social, pagando o preço do risco calculado, como atesta a conversa entre Félix e Livia, no capítulo XI – “O passado”. A esta altura do romance, o casal está em paz (momentânea mas real). Está também compartilhando experiências íntimas e intuições. É então que ela confessa a intuição de que a sociedade é “como um juiz inflexível” (ASSIS, 1962, I, p. 186). Juiz que pode até cobrar satisfações aos dois gêneros humanos, como Menezes cobrará a Félix, mas a sociedade seria, em última instância, um juiz parcialmente inflexível. A situação da viúva seria tão desconfortável, naquela sociedade, que ela pensa ter “Nasci[do] defeituosa”, receando que nem mesmo Félix poderia ir além do mencionado bojador fluminense, e aqui vale lembrar que eles estão bem, mas ela já experimentou um tanto do temperamento de Félix. Ela diz: “– Talvez me não compreendas melhor que os outros, continuou Livia, e com isto não quero dizer que sejas tão vulgar como os mais deles. Não o és; mas há coisas que um homem

difícilmente compreenderá, creio eu” (ASSIS, 1962, I, p. 1962, p. 152-3). Menos ainda um homem cultivador dos costumes patriarcais, mas por ora ele é mais homem-cético que personagem-planta, pois o verniz de modernidade lhe confere a imagem de não ser “tão vulgar como os mais deles” – o falecido marido, Viana, Menezes e Luís Batista –, o que dá confiança à personagem-andorinha, sobretudo porque o casamento acabara de ser marcado para janeiro de 1863.

— Há, contudo, ocasiões em que esta confiança parece abalar-se, não porque eu duvide de ti, mas porque duvido do destino. Já te disse que sou supersticiosa, — defeito das mulheres e das crianças. Estremeço algumas vezes, quando encaro o futuro, e, sem saber por que, pergunto a mim mesma qual será o fim de tudo isto. Desmaios apenas, e raros, de um coração que ambiciona, talvez, mais do que poderia obter (ASSIS, 1962, I, p. 1962, p. 151).

A superstição de Lívia intui o resultado das inconstâncias de Félix, que na “idade em que muitos já são pais de família, e alguns homens de Estado” (ASSIS, 1962, I, p. 115), ele não seria muito diferente de Luís Batista, apesar de julgar sê-lo ou de parecer sê-lo até certa altura da história. Acrescentaria, para caracterização de Félix, as palavras que o narrador emprega para caracterizar Viana, personagem-planta irmão de Lívia: “Não me parece provável que houvesse lido Sá de Miranda; todavia, punha em prática aquela máxima de um personagem do poeta: "boa cara, bom barrete e boas palavras, custam pouco e valem muito..." (ASSIS, 1962, I, p. 115). Segundo o narrador, “Viana era um homem essencialmente pacato com a mania de parecer libertino, mania que lhe resultava da frequência de alguns rapazes”, (ASSIS, 1962, I, p. 115), como Félix, que, ao final do romance, mostrará a semelhança com Viana, mas pelo viés do preconceito, apesar do vestuário da moda e do discurso moderno – a modernidade epidérmica. É como se fosse moderno à medida que a modernidade lhe fosse conveniente.

— É certo que me ressuscitaste, continuou o médico; e se o futuro me guarda ainda alguns dias de felicidade sem mescla, a ti só os deverei, minha boa Lívia; tu só haverás feito o milagre. Mas...

— Mas? repetiu a moça com impaciência.

— A obra não está completa, continuou Félix; metade apenas. Fizeste brotar dentre as ruínas uma flor solitária, mas bela; única neste árido terreno do meu coração. Não basta; é preciso agora um raio que a anime e lhe conserve o perpétuo viço; essa é a confiança, não de uma hora, mas a de todos os dias, a que não falece

nunca e nos restitui a serenidade dos primeiros tempos. Sem ela, o meu amor será um largo e inútil martírio (ASSIS, 1962, I, p. 154).

O risco estava calculado. Por esta razão a comparação com o mencionado trecho de “Mar Português”: Livia, caso quisesse colocar “o sonho em ação” (ASSIS, 1962, I, p.152), que consistia numa “[...] vida independente de todas as escravidões sociais, vida exclusiva deles” (ASSIS, 1962, I, p.150), deveria, doravante (estavam em outubro e o casamento marcado para janeiro), dar quantas provas fossem necessárias de humildade ao homem escolhido, a fim de ir além do bojador local, para que ele tivesse a coragem de assumir o lugar do ex-marido. Aliás, ex-marido falecido para os personagens do tipo andorinha, mas vivíssimo para os personagens de tipo planta, segundo a lógica apontada por Santiago (2000, p. 31-2):

Assim é que o personagem feminino mais carregado de dramaticidade [...] é Livia, no caso [...] de *Ressurreição*. A viúva, tendo experimentado a razão e o sentimento, só ela que pode, diante de um novo pretendente, viver o dilema em toda a sua extensão. Tem a possibilidade de escolha: *ou* a fidelidade ao defunto (a crença no casamento, razão, é superior ao sentimento, amor), *ou* a aceitação de novo marido (a crença no amor, sentimento, é superior ao casamento, razão). Se aceita novo marido é porque é capaz de sentir sucessivos amores. Poderia ser infiel – pensa o novo pretendente. O casamento não será eterno, porque o amor não o é. Só a fidelidade total ao primeiro marido é que justificaria a aceitação de novo marido. Como conciliar tantas contradições?

A atualização da fábula em *Ressurreição* sugere que não há conciliação. Não estando contente com o estado em que se encontravam, as rãs desejavam mudar a tradição. A mudança foi aceita pelo legislador, mas não foi apreciada pela rãs. Azar delas, pois, para o rei, elas choravam de barriga cheia. Comparando a situação das personagens femininas do teatro machadiano com a situação das personagens femininas de *Ressurreição*, é notável a apologia da resignação feminina, e parece que é justamente esse o êxito de *Ressurreição* – evitar dissenções com o projeto literário dominante.

É sabido que nem o sonho dela nem a ressuscitação dele são possíveis, pois são antíteses, como explica o autor na advertência. Aliás, são antíteses por excelência do grupo de personagens de que são representantes, ela, a geração-andorinha; ele, a geração-planta:

TIPOLOGIA DAS PERSONAGENS

PLANTA: Félix, Coronel Morais, Dona Matilde, Raquel, Clara (esposa de Luís Batista) e Viana.

ANDORINHA: Livia, Meneses.

OSCILAÇÕES: Luís Batista, Cecília.

FUTURO: Luís, filho de Livia.

Na definição de Félix, um indivíduo com a cosmovisão da personagem-andorinha “[...] vai buscar as regras da vida no compêndio da imaginação” (ASSIS, 1962, I, p. 134), ao passo, acrescentaria, que o indivíduo com a cosmovisão da personagem-planta vai buscar as regras da vida no compêndio da tradição brasileira. Não por acaso, o herói-planta reclama da influência de leituras sobre aquela geração. “Maus livros, não lhe parece?” (ASSIS, 1962, I, p. 134). Com efeito, péssimos livros. Livros nefastos para os defensores da modernização epidérmica.⁴⁴

Apesar desta divergência, Félix, colocando em prática a máxima lapidar de Sá Miranda, ostenta a imagem de homem absolutamente moderno: seria tão cético como sugere a profissão de médico; ou seja, não seria o passado, representado no romance pela família Morais, a tradição *sui generis*, nem seria o presente, seja em sua versão romântica, representada por Livia e Menezes, seja em sua versão tradicional, representada por Raquel e Cecília. Félix seria o homem cético, cuja confiança baseia-se na verossimilhança (SANTIAGO, 2006). Mas a centelha desta inteligência cética não é acessa pela razão, mas pela inflexibilidade de uma sociedade em transição, a sociedade fluminense do Segundo Reinado; inflexibilidade que se relaciona com o tipo de indivíduo que ele é: o homem anterior à consolidação das ideais românticos, que ele não vê com bons olhos. Fazendo as contas, Félix teria nascido antes de 1826. Não é à toa que, no mês de janeiro, último capítulo, quando sente certo arrependimento de ter cancelado o casamento prestes a entrar na igreja, Livia pode então afirmar categoricamente a intuição de outubro: “Eu aceito uma situação que não foi criada por mim, nem também pelo senhor, mas [...] pela natureza ou pelo destino” (ASSIS, 1962, I, p. 190). Acrescentaria, pela natureza e pelo destino (costume) local. Pela natureza porque, sendo o indivíduo-planta por excelência, Félix seria incapaz de ultrapassar os limites estabelecidos pela tradição local: “O homem não se esconde de si mesmo, e o maior

⁴⁴ Como adiantado, devo esta observação à leitura de *Raízes do Brasil*, e ao curso “Lírica do Exílio”, de João Cezar de Castro Rocha, cursado no período de 2014/2, quando observei a relação entre a caracterização da personagem Viana e a figura do homem cordial. Quer dizer, algumas semelhanças, que desenvolvi no texto “A figura do olhar e do homem cordial em *Ressurreição*” (Revista Rascunhos Culturais, n.11^a).

infortúnio dos corações pusilânimes é sentirem que o são” (ASSIS, 1962, I, p. 186). Esta seria a antítese entre a geração representada por Félix e a geração representada por Lívia.

Não haveria, pois, condições de matrimônio, na visão de Lívia, ao que Félix replica: “Por que nos separarmos agora que estamos à porta do céu?” (ASSIS, 1962, I, p. 191). Deveras, a situação do rei na fábula está sempre mais próxima da porta do céu do que a situação das rãs. Estas, quando ouvidas a respeito da opinião do rei, considerando o que ele entende por céu, afirmam: “O que se não apaga é o futuro” (ASSIS, 1962, I, p. 191), porque o casamento entre ambos não anularia a hierarquia de gêneros, isto é, não efetivaria o sonho de Lívia.

A vergonha, porém, não é dela, mas dele, o rei que é impossibilitado de assumir o trono por causa de um decreto da tradição, e o que se mostrava moderno é mais do que semissilvestre e semiurbano, é preconceituoso, segundo a avaliação de um crítico coevo (MACHADO, 2001), como veremos no capítulo seguinte.

Como andorinha, Lívia acreditará até onde pode, mesmo após sucessivas acusações de traição, na ressurreição de deles – ele, no casamento; ela, no amor:

Capítulo IX/Luta

O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas, entrava a conjeturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça (ASSIS, 1962, I, p. 114).

Só uma andorinha poderia continuar a crer na ressurreição de Félix, pois ela não busca a sua verdade nos costumes coloniais, mas nas ideias importadas com a transmigração real e a proposta de civilização, sobretudo no que diz respeito aos direitos de gêneros, já discutido no teatro de 1862. Esse arranjo torna o romance tanto irônico quanto complexo: Lívia seria a personagem romântica por excelência – a imagem do pássaro seria um indício. Outro indício seria a leitura excessiva que a viúva faz dos escritores românticos. Contudo, a possibilidade de renovar os costumes malogra perante a força da tradição. Está aí o choque de gerações, claro e paradoxal. Paradoxal porque é a andorinha que termina a história do romance presa na gaiola.

Como explicado por Candido (1993, p. 310), a crítica tinha o papel decisório na elaboração da formação da literatura nacional, assim como tem a crítica moderna machadiana na reavaliação de sua produção literária. Assim, devemos ter em mente que cada obra responde às demandas do sistema de um modo, e que tal modo não estaria indiferente às condições de enunciação do escritor (MAINGUENEAU, 2009). Nada mais natural que, além de ser coerente com seu "Ideal do crítico", Machado atestar o papel decisivo da crítica coeva ao romance: "A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e, sobretudo, se o operário tem jeito para ela" (ASSIS, 1962, I, p. 114). Por outro lado, o trecho não deixa de ser curioso: "É o que lhe peço com o coração nas mãos" (ASSIS, 1962, I, p. 114). A retórica romântica beira hoje o paroxismo, mas o efeito pode ser decorrente da historicidade da linguagem e de nossa sensibilidade. De qualquer modo, é curioso observá-lo indo da soberba (quando se trata da opinião leiga) ao excesso de humildade (quando se trata da opinião especializada). Estaria ele preparando a recepção e, de certa forma, preparando-se para a batalha de ideias, caso necessário, visto que o colocaram entre a cruz e a espada na década anterior? Como sabemos da publicação de "Instinto de Nacionalidade", tendemos a responder positivamente. Mas a resposta permanece se considerarmos apenas experiência obtida até 1872.

A presença da fábula de Esopo parece funcionar como índice de acomodação do romance à pressão externa. Mas pressão no que tange à repercussão fluminense da crítica de Bocaíuva, porque não podemos esquecer que ele hasteara tal bandeira voluntariamente em 1858, isto é, aceitava o conselho, mas também partilhava do ideal quintiniano. Daí a conclusão de que este romance representaria o meio-termo entre ato voluntário e ato involuntário. Em termos de recepção, o que poderia ser mais claro que o narrador-operário, no sentido de *raisonneur* de *Ressurreição*, e mais moralizante que uma fábula? A atualização da fábula de Esopo corrobora a delicada e submissa situação feminina. Na verdade, restringe-se à posição da mulher na sociedade de Corte. Assim, a mesma moral que prevalece para as rãs da fábula prevalece para as mulheres do romance: quem tem direito à palavra final é o rei. Logo, o rei das mulheres brasileiras do Segundo Reinado seria o marido. Assim como estes deveriam ser fiéis ao imperador, aquelas deveriam fiéis ao marido, mesmo estando ele morto. É este bojador da sociedade fluminense que Lívia quis transpor. Transposição, por seu turno, motivada pela tipologia da personagem, cujo voo acaba sendo sua *hybris*, aos olhos dos seus contemporâneos, tanto para os personagens do romance, indiferentes a sua dor, quanto para os leitores dele (o que veremos no capítulo seguinte). Ao dizer que a tentativa da viúva não só redundou em frustração, mas também em indiferença, refiro-me ao quadro descrito no capítulo "Hoje":

Talvez o tempo lhe respeitasse a beleza, a não ser a catástrofe que lhe enlutou a vida. Já na meiga e serena fisionomia vão apontando sinais de decadência próxima. Os poucos que lhe frequentam a casa não reparam nisso, porque a alma não perdeu o encanto, e é ainda hoje a mesma feiticeira amável de outro tempo. Ela, sim, ela vê que a flor inclina o colo, e que não tarda o vento da noite a dispersá-la no chão. Mas do mesmo modo que a beleza lhe não acordara vaidades, assim a decadência lhe não inspira terror (ASSIS, 1962, I, p. 192).

Apesar de não ter perdido a ternura, devido à dimensão do sofrimento (quase um ano sob constantes suspeitas), a frustração de seus planos pôs fim ao encanto da vida de viúva que levava até o desfecho do relacionamento com Félix. Afinal, foi-se a segunda e última oportunidade de ir além do mencionado bojador fluminense.

Para consolo e companhia de sua velhice tem ela o filho, em cuja educação concentra todos os esforços. Luís possui as graças da mãe, apenas modificadas por uns toques varonis. Tem só quinze anos; mas como herdou a índole austera da viúva, e pouco, muito pouco, da viveza de imaginação, parece menos um adolescente que um homem (ASSIS, 1962, I, p. 192).

Se a mãe está simbolicamente morta, ou em vias de falecer (“Ela, sim, ela vê que a flor inclina o colo, e que não tarda o vento da noite a dispersá-la no chão”), sem motivos nem condições de ir ao teatro sem suscitar a curiosidade pública, o filho da mãe-andorinha, apreciadora de práticas culturais modernizadoras dos costumes locais, recebe toda atenção dela. A lição é clara: a dedicação à maternidade seria o único destino das Lívias. Mas o que deve ser destacado é que a atenção dela está concentrada na educação do jovem, cujo nome foi escolhido a dedo: “Luís”. Se o trocadilho proposto entre o nome do herói (Félix) e o seu destino (infeliz), no último parágrafo do romance, é de gosto duvidoso – “Félix é essencialmente infeliz” (ASSIS, 1962, I, p. 193) – tal avaliação não seria tão facilmente aplicada à relação proposta entre educação e luz, sugerida no nome de batismo do jovem, que tem o nome do esposo de Clara, Luís Batista. Clara, a propósito e para quem a situação da mulher oitocentista estava bem clara, bem sabe que nem tudo que reluz é ouro: o nome apenas não asseguraria o quilate do ouro, vide o exemplo do marido dela, um imoral. Sendo assim, a educação de um jovem representaria o fio de esperança que há no romance, pois ele também era filho de um homem do tempo do rei D. João VI. Luís, o filho de Lívia, sendo educado

para além das conveniências, poderia efetivar, no Brasil do futuro, o pertencimento à tipologia materna. É claro que, quando consideramos a analogia diacronicamente, ele perde muito de sua força, se não toda. Mas é preciso lembrar que o romance foi composto a fim de responder à demanda daquele momento, e não deste. Demanda, aliás, que me parece ter sido responsável pela “viúva acaba[r] os seus dias no claustro” da sociedade fluminense, restringindo-se aos domínios domésticos: “Lívia soube isolar-se na sociedade. Ninguém a mais viu no teatro, na rua, ou em reuniões.” (ASSIS, 1962, I, p. 192), ao passo que “Félix é que não iria parar ao claustro” (ASSIS, 1962, I, p. 192), e as personagens de *O caminho da porta* e *O protocolo* sabem bem o porquê, como Lívia também demonstrou saber, embora tenha pagado para ver.

Ainda sobre a presença do menino Luís e o caráter da analogia proposta pelo autor, acrescentaria que o filho de Lívia não só representaria o fio de esperança num futuro próximo com mais homens dispostos a cruzarem o bojador fluminense, pois há ali apenas Meneses, mas também imprime certa dimensão ética à atitude final do Luís Batista em pele de cordeiro: até que ponto o leitor partilharia da atitude de “um rapaz vadio e desambicioso”, como Félix, que na porta da igreja não tem a suposta coragem e resolução apresentada? Que a lição de moral está armada, não há dúvida: temos um recado direto para famílias como a família Morais, por exemplo – não descuidem dos Félixes. Mesmo assim, outra questão se impõe, ainda que discretamente: até que ponto o leitor estaria de acordo com a moral da história? Assunto do capítulo seguinte. Pois, agora, a fim de esclarecer o sentido dado à palavra geração, sentido extraído da leitura de *Ressurreição*, sentido que serve para apreciação e compreensão das gerações em conflito após o advento do Romantismo, apresento algumas considerações de José Ortega y Gasset (1961, p. 26-7):

Por isso as mudanças históricas supõem o nascimento de um tipo de homem diverso em mais ou menos do que havia; isto é, supõe a mudança de gerações.

[...]

Para que alguma coisa importante mude no mundo é preciso que mude o tipo de homem e – entende-se – o de mulher; é preciso que apareçam multidões de criaturas com uma sensibilidade vital diversa da antiga e homogênea entre si. É isto a geração: uma variedade humana no sentido rigoroso que ao conceito de “variedade” dão os naturalistas. Os membros dela veem ao mundo dotados de certos caracteres típicos, disposições, preferências que lhes emprestam uma fisionomia comum, diferenciando-os da geração anterior.

Mas esta ideia inacula súbita energia e dramatismo ao fato tão elementar como inexplorado de que em todo presente coexistem três gerações: os jovens, os homens maduros, os velhos. Porque isto significa que toda atualidade histórica, todo “hoje” envolve em rigor res tempos diversos, três “hoje” diferentes, ou, em outras palavras, que o presente é rico de três grandes dimensões vitais, as quais convivem alojadas nele, queiram ou não, travadas umas com as outras e, por força, como são diferentes, em essencial hostilidade. “Hoje” é para uns vinte anos, para outros

quarenta, para outros sessenta; e isso, que sendo três modos de vida tão diversos, tenham que ser o mesmo “hoje”, declara sobradamente o dinâmico dramatismo, o conflito e colisão que constitui o fundo da matéria histórica, de toda convivência atual.

A extensão da passagem justifica-se pela clareza das ideias. Caberá ao homem de 1872, assim como coube ao autor de *Ressurreição*, perceber a existência de gerações e práticas culturais em conflito – temos aqui uma possível continuidade entre o teatro e o romance, que será, no capítulo seguinte, observada por um contemporâneo, porém de modo indignado com o fato de o romance terminar deixando a mentira triunfar sem punições. Para Gasset (1962, p. 27), cada geração é como “uma caravana dentro da qual vai o homem”, e

A descoberta de que estamos vinculados a um certo grupo de idade e a um estilo de vida é uma das experiências melancólicas que, antes ou depois, todo homem sensível chega a fazer. [Porque] Uma geração é uma integral moda de existência que se fixa sobre o indivíduo.

Reitero que, no romance analisado, o indivíduo parece ter condições de fazer uma espécie de higiene mental, através da “contaminação” (GASSET, 1961, p. 28), como o filósofo mesmo sugere. Esclarecido este ponto, vale voltar ao trocadilho empregado pelo autor de *Ressurreição*: será “Félix [...] essencialmente infeliz” (ASSIS, 1962, I, p. 190) por que se deu conta do caráter epidérmico de sua modernidade? Talvez, se considerarmos a relação entre marido-e-rei, proposta com a atualização da fábula.

Não quero tapar o sol com a peneira, pois a renúncia da mulher oitocentista é a grande moral da história, tornando-se o exemplo a ser seguido. O intuito do percurso foi salientar o conflito em potência, se lido de modo sincrônico, raspando o caráter obsoleto da linguagem romântica, dos adjetivos ternários, que incomodam nossa sensibilidade. Conflito em potência porque a renúncia feminina, representada na atualização da fábula, acaba sendo a moral da história, que é transmitida ao leitor oitocentista através da análise da situação de Clara, esposa de Luís Batista. Sendo traída por ele, a virtude de Clara é calar-se e aceitar a tradição, que transformara o amor em razão (casamento), e o desejo numa prerrogativa masculina, vide o caso de Raquel e Lívia. Acatando a tradição, Clara, personagem-planta, mostra-se bem presa às raízes da cultura brasileira: aceita a sua situação – daí a possibilidade de extrair da relação entre o nome de batismo da personagem e sua função o trocadilho: Clara, para quem as coisas

estavam bem claras. É por isso que ela não termina o livro enclausurada como Livia, embora traída e socialmente desmoralizada (mas pode frequentar a vida pública), ao passo que Livia não. Embora traída e infeliz, o narrador diz o seguinte de Clara: "A virtude salvou-a da queda e da vergonha" (ASSIS, 1962, I, p. 145). Quer dizer, isto hoje seria um disparate, o que não significa que não tenha sido ontem, mas havia compensação, no romance. Mas a queda e a vergonha de Livia, personagem-andorinha e exemplar da falta de bom senso oitocentista, é a contrapartida, e sem direito à compensação a não ser a dedicação à maternidade.

Assim, virtude em *Ressurreição* seria o mesmo que seguir os costumes da terra natal. Livia, na ânsia de "ver o que há além do horizonte" (ASSIS, 1962, I, p. 127), opõe-se à tradição da mordação, tal qual as rãs da fábula, então sofre as consequências do império masculino: "Já que não ficastes contentes com o primeiro rei, sofri com esse, que tanto me pedistes" (ESOPO apud PINHEIRO, 2012, p. 64). Dois pesos e duas medidas para situações semelhantes: o preço é pago por ela. Se não desejasse ultrapassar o horizonte fluminense, não terminaria no claustro doméstico. Ao tentar a sorte, temos a impressão de que era melhor ter ficado como estava. A moral da fábula condensa a situação dramática das personagens: as rãs da fábula dizem respeito à situação feminina, em plena Corte fluminense, ao passo que o rei da fábula expõe (as benesses da) situação masculina, em que a prerrogativa do desejo e da dúvida, em caso de viúvas como Livia, era um direito legitimado pelos costumes da época, os costumes herdados do período colonial. Para leitora, outro exemplo a ser seguido, além do oferecido pela situação de Clara, é o de Raquel.

O paradoxo da história é engaiolar o pássaro do Romantismo brasileiro: Livia. A prisão legitimada pela tradição evidencia a contradição, pois o singular do eu – a atitude – tornar-se pecado social, demérito e defeito de personagens livrescas – refiro-me à sugestão proposta por Félix: Livia é andorinha porque era leitora de romances. Sabemos que o cavaleiro da causa nacional e da ordem romântica em questão retificará sua rota a partir de 1878, mas isso é outra história. Na história em questão o sujeito não está em crise, mas sim em formação e considerando o paradigma da moralização da literatura brasileira e da formação do público leitor.

No capítulo seguinte, estudaremos como o sistema literário, que o cobrara uma grande pintura, recebeu *Ressurreição*.

8 RECEPÇÃO COEVA DE *RESSURREIÇÃO*

À luz das considerações de “O Ideal do Crítico”, profissão de fé do crítico Machado de Assis, apresentarei um estudo das resenhas dedicadas a *Ressurreição*, a fim de saber como o primeiro livro em prosa de ficção autor de *Teatro* foi recebido na cena literária nacional. Para tanto, duas obras são fundamentais: *Machado de Assis: roteiro de consagração*, de Ubiratan Machado (2003), e *Os leitores de Machado de Assis*, de Hélio Guimarães (2001). Ao final da exposição, será possível perceber a discussão fomentada pelas escolhas do autor de *Ressurreição*, publicado em tempos de cor local como horizonte de expectativa da literatura brasileira.

Em relação ao contexto oitocentista anterior à publicação de *Ressurreição*, já foi cogitada o possível caráter intertextual entre o romance e o teatro anterior. Agora, vale citar uma observação de Ivan Teixeira (1987, p. 30-1): “São também de 1872 os romances *Inocência*, do Visconde de Taunay; *O seminarista* e *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães; e *Til*, de José de Alencar”. Considerando *Ressurreição*, seriam seis romances publicados nesse ano. Excetuando este, Teixeira explica que (1987, p.30-1)

O Romantismo brasileiro procurava renovar-se com esses livros. Eles representavam o impulso regionalista. Desde *O gaúcho* (1870), de Alencar, entrara em moda retratar a exuberância e particularidade dos costumes locais. A natureza era descrita cinematograficamente. Os enredos continuavam sentimentais e aventureiros. A linguagem, que foi o aspecto mais inventivo dessa tendência, incorporava vocábulos, expressões e ritmos da fala regional. Os romances eram dominados pela euforia do particular.

Mais *O gaúcho*, teríamos seis livros em prosa de ficção. E a referida moda e euforia pelo particular estão presentes em alguns dos títulos: *O gaúcho*, *O seminarista*, *O garimpeiro* – o artigo definido masculino destaca de modo exponencial o substantivo empregado em cada volume, imprimindo ao livro publicado o caráter nacional. Assim, tal emprego coloca cada obra em conformidade com o horizonte de expectativa da literatura brasileira da época.

Consoantes com a expectativa nacional, tais livros chegariam ao mercado trazendo personagens bem marcadas e específicas – tipos de personagens e de representações ficcionais supostamente conhecidos pelos leitores de prosa de ficção. Em tempos de cor local e em termos de costumes locais, poderíamos pensar que tais romances teriam maiores chances de corresponderem à expectativa literária na medida em que, a julgar pelos títulos, o leitor poderia esperar que o gaúcho, o seminarista e o garimpeiro – personagens típicas de um modelo de representação ficcional – se comportassem segundo este esquema de representação da realidade. Em termos de recepção, o sistema literário estaria estável, tanto do ponto de vista da produção literária, os autores teriam optado por tal escolha, quanto do ponto de vista da recepção literária, que, ao empregar a estratégia do emprego do artigo definido para realçar o substantivo local, optaria por um segmento literário.

Literalmente na contramão do sistema literário, *Ressurreição*, que optou por outro caminho. E este outro caminho empregado pelo autor de “O Ideal do Crítico” solicitará da recepção a consideração das teses defendidas em 1865. O sistema literário, então marcado pelo padrão literário do regionalismo, receberia um livro cujo investimento ficcional destoaria radicalmente do gosto do freguês. Ou seja, para virar o placar desfavorável (6 regionalismo *versus* 1), a atualização das teses de “O ideal do crítico”, já no prefácio de *Ressurreição*, seria a primeira estratégia do autor de *Teatro*.

Tendo em vista a configuração do sistema e o caráter estratégico da armação para promoção de “Confissões de uma viúva moça”, é presumível que o romancista estrepante estivesse, em alguma medida, consciente da configuração do cenário literário em que lançava seu romance – hipótese que ganha força já na primeira afirmação feita por Machado de Assis na advertência à *Ressurreição*: “Não sei o que se deva pensar deste livro” (1962, I, p. 114). E acrescentaria: nem teria como saber, pois, como ele parece ter percebido, a moderna literatura nacional estava sob influência do que foi chamado de regionalismo, conforme explicação de Teixeira (1987). Em seguida, o autor de *Ressurreição* completa: “É um ensaio. Vai despreziosamente às mãos da crítica e do público, que o tratarão com a justiça que merecer” (ASSIS, 1962, I, p. 114). O emprego do termo ensaio sugere a referida consciência do padrão e gosto literário em voga, pois, cautelosamente, ele evita o termo romance no início da exposição prefacial, e o advérbio (despreziosamente) sinaliza a aposta feita. É claro que *Ressurreição* é um romance. Não é um romance, porém, segundo o padrão de romance tomado como modelo em 1870. Desse modo, *Ressurreição* pode ser tomado como ensaio à proporção que se afasta do padrão de romance brasileiro em voga no início de 1870 e investe em outros recursos ficcionais, como a situação dramática e a fábula. Neste sentido, é um

ensaio, pois não tem a pretensão de corresponder à expectativa do sistema. Assim, o prefácio teria o efeito de antecipar a defesa de *Ressurreição* perante o tribunal literário em voga: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste entre dois caracteres; com esses simples elementos, busquei o interesse do livro” (1962, I, p. 114). Com a destreza que lhe é peculiar, afirma: não esperem outro tipo de investimento, pois o interesse não está no dado local ou na linguagem regionalista, mas sim na dramaticidade da situação apresentada.

Portanto, se o romance tinha uma missão, que era veicular uma lição de moral, e o escritor era visto como missionário, autor responsável pelo ensinamento moral à medida que a obra literária também era uma obra de edificação, qual seria o propósito de *Ressurreição*? Retomo o fio da meada para completar a resposta no decurso da exposição.

Como se vê, o estreante explica a sua intenção literária. A partir de “O Ideal do Crítico”, podemos entender esta pista como uma solicitação de leitura, isto é, que o público, sobretudo o crítico, deveria “procurar o espírito d[o] livro” (ASSIS, 1962, III, p. 798). Com o placar literário adverso e com o objetivo de fixar a sua posição de autor legítimo da moderna literatura brasileira, o autor de *Teatro* parece antecipar sua defesa apelando para a consciência crítica, visto que parecia ciente de que *Ressurreição* não se enquadraria, pelo menos não facilmente, no padrão romanesco em voga.

Em lugar de regiões remotas do Brasil, o leitor será transportado para o centro deste: o Rio de Janeiro, cidade em que se localiza a circunstância ficcional de *Ressurreição*. Assim, ao final da leitura, um crítico coevo poderia se perguntar o porquê desta localização, e a narração, como vimos, poderia lhe oferecer uma resposta. E, não podemos perder de vista, para que este mesmo crítico não tivesse dúvida alguma a respeito do sentido e destino do livro, o narrador-operário já teria entrado em ação, esclarecendo possíveis dúvidas antes mesmo do término do livro. Fossem as dúvidas decorrentes da precariedade da alfabetização ou fossem as dúvidas decorrentes de possíveis vacilações, o narrador-operário faz seu trabalho ratificando o sentido da mentira romanesca. Este detalhe é fundamental para que possamos apreciar criticamente o romance hoje como também para compreendermos a extensão do desconforto de alguns críticos contemporâneos de *Ressurreição*. Do contrário, correremos o risco de avaliar hoje a excrescência de *Ressurreição* como demérito, quando ontem esta mesma excrescência seria avaliada como mérito. Em tempos de literatura como obra de edificação moral, a clareza do romance deveria ser análoga à clareza do pedagogo responsável pela educação de Leonardo, o personagem principal de *Memórias de um sargento de milícias*. Na leitura da literatura empenhada, o leitor não pode ter dúvidas acerca da lição apresentada.

Por causa disso cabe ao narrador-operário assumir o papel de pedagogo da vez, para que os leitores não se comportassem, na vida real, como o personagem de Manuel Antônio de Almeida.

Retornando à recepção de *Ressurreição*, nove leitores responderam à solicitação do estreante. Efetivamente, o livro foi apreciado por apenas sete leitores, pois há duas notas meramente informativas. As apreciações, por sua vez, cronologicamente dispostas, foram publicadas desde o lançamento do livro, em abril, até o último mês do ano:

Jornal	Local	Período	Autor
<i>A Reforma</i> , Rio de Janeiro, 24/4/1872, p. 1			(desconhecido)
<i>Jornal do Comércio</i> , Rio de Janeiro, 1/5/1872, p. 2			(G. Plance)
<i>O Mosquito</i> , Rio de Janeiro, 4/5/1872, p. 3			(desconhecido)
<i>Correio do Brasil</i> , Rio de Janeiro, 12/5/1872, p. 1			(Carlos Ferreira)
<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , Rio de Janeiro, 13/5/1872, p. 2			(Luiz Guimarães Júnior)
<i>Semana Ilustrada</i> , Rio de Janeiro, 19/5/1872, p. 4771 e 4774.			(Dr. Fausto/R. Magalhães Júnior)
<i>Semana Ilustrada</i> , Rio de Janeiro, 26/5/1872, p. 4782 e 4783.			(Dr. Fausto/R. Magalhães Júnior)
<i>Artes e Letras</i> , Lisboa, julho/1872, p. 94.			(desconhecido)
<i>Novo Mundo</i> , Nova York, 23.12.1872, p. 46			(José Carlos Rodrigues)

Em *A Reforma*, o substantivo “poeta” (referente aos livros de poesia de 1864, *Crisálidas*, e de 1870, *Falenas*) é mais destacado que o substantivo “prosador”. Apesar de a trajetória do autor ter lançado alguma luz sobre o novo livro, ela não parece ter sido suficiente para que o livro fosse apreciado pelo articulista. É que a provável ausência de leitura efetiva de *Ressurreição* evidencia-se na falta de qualquer comentário, por mais impressionista que fosse, sobre o romance. Há apenas o emprego do chavão oitocentista: “prosador elegante”, sugerindo alusão aos *Contos fluminenses* (1870). Enfim, não há crítica nas páginas de *A Reforma*.

Em compensação, no *Jornal do Comércio*, Gustave Planche destaca a “sobriedade de descrições” (MACHADO, 2003, p. 83). Mas adverte que, no quesito originalidade,

[...] a ideia do romance não é original. Ela já foi desenvolvida pelo exímio escritor Victor Cherbuliez no [...] romance *Paule Méré*. Há situações idênticas, o desenlace é quase o mesmo [...]. Em nada, porém, fica diminuído o alto conceito em que colocamos a *Ressurreição* (MACHADO, 2003, p. 84).

Para Ubiratan Machado (2003, p. 14), a ausência de registro de réplica sugere que o resenhista acertara na mosca: “Machado não respondeu, ao contrário das outras duas vezes, quando iria sofrer a mesma acusação”. Acrescentaria: talvez não tenha respondido do mesmo modo que das outras vezes porque acreditava na emulação, como se lê em “O passado, o presente e o futuro”: “a emulação é o primeiro elemento para emancipação e regeneração de uma literatura nascente” (ASSIS, 1962, III, p. 787). Assim, há margem para concluir que não haveria demérito na nota de Planche, pois a prática da emulação seria um dos caminhos para que o autor brasileiro pudesse colher os “[...] louros, fecundos da glória e os aplausos entusiásticos” (ASSIS, 1962, III, p. 787). Logo, é presumível que a observação de Planche tenha agradado o romancista duplamente: (1) o primeiro crítico lera de fato o romance e (2) observara que o emulador não era menor que o emulado: “Em nada, porém, fica diminuído o alto conceito em que colocamos a *Ressurreição*” (PLANCHE apud MACHADO, 2003, p. 84).

Em *O Mosquito*, cujos supostos autores seriam, segundo Guimarães (2001, p. 204), Augusto de Castro e Ferreira de Araújo, *Ressurreição* é, pela segunda vez consecutiva, aprovado. Para eles,

[...] neste mundo sublunar há bons e maus, virtudes e vícios e que aos espíritos superiores cabe estudar como filósofos a sociedade em que convivem, esquecendo-se do seu eu, para concorrer pela lição moral para o aperfeiçoamento de todos. O romance assim encarado oferece leitura despreziosa e sempre útil; querem-se livros onde se encontre a verdade dos caracteres, porque desta forma o leitor vê-se refletido no romance e insensivelmente entra a pensar nas fraquezas que tem de si (apud GUIMARÃES, 2001, p. 240).

Afinados com a ideia dominante no século 19 – a literatura também seria uma obra de moralidade cuja leitura, enquanto prática cultural, poderia contribuir para perfectibilidade humana e formação moral do leitor – os autores d’*O Mosquito* julgam pertinente a publicação de *Ressurreição*, porque acreditam que este teria a capacidade de representar ficcionalmente o “mundo sublunar [onde] há bons e maus, virtudes e vícios” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 240). É plausível que “bons” e “virtudes” sejam referências à resignação do feminino, que se encontra de modo gradual em *Ressurreição*: desde a figuração do feminino em fase de transição entre a mocidade e a maturidade, representada por Raquel, passando pela meia idade, representada por Lívia, até a senhora, representada por D. Matilde. “Bons” e “virtudes” também poderiam ser uma alusão à atitude de Menezes, o único personagem que interroga

Félix, cobrando-lhe satisfações a respeito da calúnia sobre Livia que aceitara facilmente. “Maus” e “vícios”, por seu turno, seriam referências aos personagens de Félix e Luís Batista, além de Cecília, a namorada do romance. Está claro que o vício de Luís Batista seria, empregando uma expressão oitocentista presente em *Ressurreição*, “queimar o seu perfume em altares construídos fora do casamento” (ASSIS, 1962, I, p. 131). A expressão caducou, mas continua contribuindo para compreensão do romance: em vez de empregar linguagem objetiva para indicar traição e relações adúlteras, optou-se pela expressão “altares construídos fora do casamento”, e o interessante é o seu processo de formação, que se baseia nos valores oficiais da sociedade fluminense: igreja, casamento e fidelidade. As relações extraconjugais não seriam apenas negativas como também seriam censuradas através do emprego enviesado dos termos da tradição: residência (construção), casamento e altar.

Além de licencioso, Luís Batista é maldoso, pois, tendo percebido a fraqueza de Félix (no capítulo IX – “A Luta”), armou, aos poucos e pacientemente, a cena da calúnia para ver o rival soçobrar diante de si. Com isso, não se importava com a calúnia que planejava contra a reputação da viúva. Interessado em queimar seu perfume no altar da viúva, Luís Batista joga com as armas que tem, a fim de incendiar a fogueira de suspeitas e dúvidas de Félix, que é inflamada após a leitura da carta dele (Capítulo XXII – “A Carta”). Com essa estratégia, Luís Batista poderia fazer o papel de consolador após a desistência de Félix. Como se vê, não é difícil apontar a maldade e o vício de Luís Batista, cuja leitura do romance objetivaria corrigir e/ou sobreavisar as leitoras e famílias incautas. No entanto, Félix parece não se enquadrar neste modelo de maldade e vício. Por mais que a exortação dos críticos se refira a ele, não está tão claro quais seriam, na visão dos autores d’*O Mosquito*, os vícios ou a maldade do herói. Afinal de contas, a dúvida, baseando-se na probabilidade do verossímil, é decorrente de um processo racional que dissolve a esperança, ao passo que o vício corresponderia ao processo libidinal. Se Luís Batista é astuto suficiente para empregar a razão para realizar um desejo, Félix vacila (e vimos o porquê). E, para que não tenhamos dúvida alguma, a racionalidade é textualmente referida como algo positivo:

A veracidade da carta que impedira o casamento, com o andar dos anos, não só lhe pareceu possível, mas até provável. Meneses disse-lhe um dia ter a prova cabal de que Luís Batista fora o autor da carta; Félix não recusou o testemunho nem lhe pediu a prova. O que ele interiormente pensava era que, suprimida a vilania de Luís Batista, não estava excluída a verossimilhança do fato, e bastava ela para lhe dar razão (ASSIS, 1962, I, p. 192-3).

Mais uma vez é Meneses quem desempenha o papel de Sherlock Holmes de *Ressurreição*. Félix, no entanto, dispensa “a prova cabal”. Ela não o interessa, e ele tem razões para isso: a razão de Félix é coerente com seu ponto de vista: a perspectiva do personagem-planta, que se veste modernamente, mas não prescinde dos direitos adquiridos pela vigência de certos costumes, a despeito do processo de modernização. Na contramão, Meneses estuda o caso e tira suas conclusões de modo oposto: é imparcial e, não se contentando com o prejuízo simbólico causado pela carta, continua trabalhando para descobrir a verdade, e este detalhe e trecho do romance são importantes porque são posteriores ao cancelamento do casamento; eles fazem parte do capítulo “Hoje” – dez anos depois de 1862, início da história –, quando Meneses já não precisaria se ocupar mais do caso. No entanto, Meneses persiste, apesar de casado com Raquel:

CAPÍTULO XXIV / HOJE

Dez anos volveram sobre os acontecimentos deste livro, longos e enfatiados para uns, ligeiros e felizes para outros, que é a lei uniforme desta mofina sociedade humana.

Ligeiros e felizes foram eles para Raquel e Meneses, que eu tenho a honra de apresentar ao leitor, casados, e amantes ainda hoje. A piedade os uniu; a união os fez amados e venturosos.

A pouco e pouco, o primeiro amor de Raquel se foi apagando, e o coração da moça não achou melhor convalescença que desposar o enfermeiro. Se lho dissessem no tempo em que ela adoecera por amor do médico, levantaria desdenhosamente os ombros, e com razão. Donde se colhe quão acertado é aquele provérbio oriental que diz — que a noite vem pejada do dia seguinte. Qual fosse a aurora que a sua noite trazia no seio não o adivinhara Raquel, mas a sua atual opinião é que não a podia haver mais bela em toda a escala do tempo.

O coronel e D. Matilde, com poucos meses de intervalo, foram continuar na eternidade a doce união que os distinguira neste mundo.

Lívia entra serenamente pelo outono da vida. Não esqueceu até hoje o escolhido de seu coração, e à proporção que volvem os anos, espiritualiza e santifica a memória do passado. Os erros de Félix estão esquecidos; o traço luminoso, de que ela lhe falara na última entrevista, foi só o que lhe ficou.

[...]

A vida solitária e austera da viúva não pôde evitar o espírito suspeitoso de Félix. Creu nela a princípio. Algum tempo depois duvidou de que fosse puramente um refúgio; acreditou que seria antes uma dissimulação.

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: "perdem o bem pelo receio de o buscar". Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões (ASSIS, 1962, I, p. 192-3).

Corroborar o caráter cético do herói, o sentido de “memória das ilusões” é compreendido segundo a proposta de caracterização deste mesmo herói: personagem-planta. Ao mesmo tempo em que aquela expressão sugere a impossibilidade de ter sorte no amor e na vida, ela também indica que seu dinheiro não seria suficiente para comprar o que lhe faltava para ser espiritualmente feliz: a confiança. Memória das ilusões insinua que o que falta ao herói-planta, a confiança no outro, não seria algo comerciável: “o sentimento de confiança” de que Meneses dispõe só lhe é facultado devido à sua cosmovisão. À medida que a cosmovisão da personagem lhe faculta determinadas visões de mundo e tais visões implicam em determinadas atitudes (Meneses persistiu até ter a prova cabal, mas Félix não quis saber disso) e avaliações deste mesmo mundo, a situação econômica da personagem e o seu *status* social independem, pois tudo dependeria da perspectiva adotada. Assim, a princípio Félix até acreditou na inocência de Lívia. No entanto, devido à sua perspectiva do episódio, a perspectiva do personagem-andorinha, ele não poderia ir além do bojador nem sequer cogitar tal possibilidade.

É assim que o vício de Félix, no sentido proposto pelos resenhistas d’*O Mosquito*, permanece menos obscuro. Mas a proposta de “aperfeiçoamento de todos” e o vício de Félix serão consideravelmente evidenciado por outra resenha. Com ela, que é não é apresentada agora por respeito à ordem cronológica, encontraremos a chave para melhor entender a opinião dos resenhistas de *O Mosquito*.

Já em relação ao elemento de interesse de *Ressurreição*, o contraste de caracteres proposto por Machado, os autores de *O Mosquito* afirmam que

Sem recorrer, pois, às exagerações de uma fantasia mais ou menos extravagante, [...] nem tão pouco cansando o leitor com divagações extensas, ou diálogos que mais parecem discursos do que conversas, conseguiu Machado de Assis desenhar com traços indelévels o tipo da irresolução e da dúvida na personagem do Dr. Félix, a mulher apaixonada e digna em Lívia, o amor e a abnegação em Rachel e Meneses (apud GUIMARÃES, 2001, p. 240).

Em relação às personagens femininas, a lição de *Ressurreição* foi compreendida e enaltecida: mesmo apaixonada (é que Lívia e Raquel disputavam Félix, sendo que Lívia chegou primeiro, mas não se apaixonou primeiro), a atitude de Raquel é irrepreensível. A representação da virgindade feminina insinua a preservação da dignidade feminina a todo custo. A guerra do amor é vencida pela viúva, que perde a batalha e não chega ao altar. Irônica e tragicamente, a virgem Raquel e a resignada Clara não só conseguem chegar no altar

como lá estão, sob a benção da sociedade fluminense. Mas ainda há tempo de Livia evitar a perda total de sua moral: a maternidade. Trabalha, então, para não perder o fio de dignidade que lhe resta: recolhe-se ao “claustro” doméstico (ASSIS, 1962, p. 192). A jovem Raquel chegou ao ponto de adoecer por causa do desejo reprimido. Clara não adoeceu, mas também não tinha outra perspectiva senão a de pagar o preço do silêncio pela paz doméstica. Do lado masculino também há resignação: Menezes, abrindo mão do desejo que nutria por Livia, para felicidade do amigo Félix, tornou-se o enfermeiro do coração de Raquel. Em suma, a discussão proposta pela resenha d’*O Mosquito* demonstra leitura efetiva da obra, porque tais eventos só se concretizam ao fim do romance: desde o estremecimento, no capítulo III, Raquel sente-se atraída pelo toque das mãos de Félix, mas se abstém de lutar por ele e, numa atitude de resignação, opta por se casar com Menezes, que amava Livia.

Ao final da resenha, os autores deram mais uma amostra de leitura e de afinidade com a proposta romanesca do autor de *Ressurreição*: “[...] o seu romance sem situações imprevistas consegue demorar a atenção do leitor, sem que este dê por perdidas as três ou quatro horas que lhe consagra” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 240). Esta passagem é importante para mostrar a posição dos críticos em relação à queixa de 1862: a falta de uma ideia que prendesse o leitor. Segundo os resenhistas, este já não seria mais um problema. Ao contrário, “sem situações imprevistas” elogia a sobriedade da forma.

Mas nem tudo são flores: duas semanas depois Carlos Ferreira, resenhista do *Correio do Brasil*, atualiza a crítica de Bocaiúva, que reclamava da “imaginação fria” (MACHADO, 2003, p. 84). Enquanto Bocaiúva exigia menos frieza como recurso para prender a atenção do público, a avaliação de Carlos Ferreira parte de outro pressuposto: o romance alencariano.

Machado de Assis goza de uma bela reputação literária no Brasil e em Portugal. Tem-se dito, e eu não sei até que ponto é verdade, que o autor das *Crisálidas* é um escritor mais português que brasileiro. Sei só que o acho um estilista de grande força, mas de uma imaginação pouco impetuosa e ardente (FERREIRA apud GUIMARÃES, 2001, p. 244).

Embora o resenhista desconfie do julgamento que se repetia acerca do caráter mais europeu e menos americano da poesia e prosa de Machado de Assis, ele critica a frieza do autor, sendo esta uma das razões daquela comparação, que ele acaba, ao final do texto, revelando.

O fundamento da crítica de Ferreira é: “O característico principal dos talentos americanos, e com especialidade brasileiros, é a impetuosidade de inspiração” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 244). E o resenhista do *Correio do Brasil* se explica: “Desde Álvares de Azevedo até Castro Alves, todas as notáveis vocações poéticas desta terra têm exuberantemente demonstrado esta verdade, sendo que se atribui uma tal circunstância à grandiosa majestade da natureza do nosso país” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 244). Ferreira está sendo coerente com a expectativa e o padrão criados pelos autores antecedentes, e o ponto fora da curva seria *Ressurreição*. Apesar de desconfiar do caráter estrangeiro do estilo e imaginação do autor, ele acaba concordando com a ideia, pois se o autor de *Ressurreição* não demonstrava aquela verdade, bem como o fizera em trabalhos anteriores, chegava-se à conclusão de que haveria um fundo de verdade naquele boato literário: “o autor das *Crisálidas* é um escritor mais português que brasileiro”. É sabido que observações como a de Ferreira serão respondidas pelo autor de “O ideal do crítico” no pós-escrito de *Ressurreição*: “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade”.

Em seguida, e dando mais uma demonstração de leitura atenta do prefácio e do livro, Ferreira parece rebater a retórica empregada na primeira advertência de *Ressurreição*, especialmente quando Machado se refere ao caráter ensaístico de seu romance e ao caráter desprezioso do romance. Em resposta, Ferreira afirma que “a singeleza em literatura não importa o aniquilamento completo da inspiração alada e vertiginosa, sempre que é preciso fotografar um coração que estremece a tempestade dos sentimentos” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 245). A réplica crítica evidencia a disposição estratégica do prefácio de 1872. E ele se explica: “Em Alencar, Francisco Octaviano, Pedro Luiz, Varella e tantos outros, nota-se o quer que é de certo ardor da imaginação, de um apaixonado sentimentalismo, que me parece ser um dos predicados principais dos filhos desta bela porção da América” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 245). O que estava em potência na resenha vem à tona na conclusão do raciocínio crítico: o predicado do literato brasileiro não condiz com a sobriedade ficcional de *Ressurreição*.

Mais uma vez a argumentação é coerente: toma-se a média das publicações disponíveis e legitimadas como modelo e critério de avaliação. O problema estaria no tipo de romance proposto pelo autor de *Ressurreição* à proporção que este não emulou os exemplos citados pelo crítico: “Alencar, Francisco Octaviano, Pedro Luiz, Varella e tantos outros”. Ao ratificar a citada explicação de Teixeira (1987), a crítica de Ferreira demonstra o horizonte de expectativa em voga no início de 1870. O padrão literário, tanto em relação ao gosto do

freguês, quanto ao modelo de romance nacional, aos olhos do crítico, estava sob influência da “grandiosa majestade da natureza do nosso país”.

Lendo *Ressurreição* através de modelos de autoridade e padrões estabelecidos e tomados como exemplares da índole do escritor brasileiro, o crítico não poderia apreciar o desfecho escolhido por Machado de Assis. O despreço pela opção de Machado, que invalida a representação vitoriosa do par protagonista (Félix e Lívia) e valida a representação vitoriosa do par arranjado pela conveniência (Raquel e Menezes), leva Ferreira a interrogar o leitor a respeito do propósito do gênero romanesco:

O romance não é só uma simples narrativa, é alguma causa que deve primeiro que tudo falar à alma, e deixar nela uma impressão profunda da verdade da tese que se propôs desenvolver (apud GUIMARÃES, 2001, p. 245).

O efeito da sobriedade do capítulo final (“Hoje”) deve ter decepcionado o resenhista d’*O correio do Brasil*. Ele parece não admitir que o romance dê espaço para a defesa de teses menos efusivas. Assim, questiona o desempenho do autor de *Ressurreição*:

Porventura *Ressurreição* satisfaz plenamente essa ansiedade da alma que procura no livro a impressão sensibilizadora que lhe deve ser causada pelo desenlace de uma seção? Eu por mim vacilo na resposta e digo-o, com toda a franqueza de que sou capaz, por isso mesmo que voto ao Sr. M. de Assis a mais sincera admiração e o mais alto apreço (apud GUIMARÃES, 2001, p. 245).

Publicado diretamente em volume, a continuação de um capítulo a outro prescinde de recursos folhetinescos: uma vez comprado o livro, o leitor contará com poucos momentos de elevação da sensibilidade, como o capítulo XXI – “Último golpe”, em que Félix cede às investidas de Batista e a narrativa ganha em suspense. Não por acaso Ferreira aponta esse capítulo como o ponto alto do romance: “Para mim é um dos mais belos do livro, por ser um dos que mais falam à alma” (apud MACHADO, 2003, p. 85). Pois, no capítulo XXI, está concentrado o clímax do romance. Como sugere o título, é o último golpe, quando a máscara de Félix cai, isto é, não é mais possível sustentar a imagem de homem moderno, sendo tão vil quanto Luís Batista e tão prosaico e patético como Viana, o irmão de Lívia. Deste capítulo até o desfecho do romance o narrador está mais interessado em falar à razão que falar à alma de

seu leitor. O leitor é interpelado de um modo gradativo, porém à revelia do coração e em benefício da razão. E este movimento não parecia ser característico da índole do escritor brasileiro, aos olhos de Ferreira.

A reflexão do resenhista d'*O Correio do Brasil* mostra que *Ressurreição* não corresponde à expectativa, pelo menos a do crítico, destoando, pois, do protocolo de leitura vigente até 1872. E Ferreira é bem franco: “O romance termina deixando triunfar a calúnia que paira sobre a heroína, pelo menos na consciência do herói, que se contenta com qualquer acusação para fundamentar a sua dúvida” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 246). É então que, mesmo não se interrogando a respeito deste comportamento de Félix, Ferreira, inconformado com o final que lhe parece indecoroso, vai se desculpar com a leitora em potencial do *Correio do Brasil* para reconhecer que “Lívia, que tem, a meu ver, sob o ponto de vista poético (*desculpe-me a leitora*), o grave senão da viuvez, é todavia um tipo interessante e belo” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 246; grifos meus). Ora, o crítico, indignado com a injustiça da representação ficcional, quer tapar a fissura da ficção, a brecha aberta pela ficcionalização daquela matéria, expressando seu desejo e sentimento de frustração com aquela situação. O jogo entre verbo (tem) e advérbio (todavia) evidencia o problema em pauta (talvez um tabu para aquela sociedade porque ele pede desculpas a leitora), e expõe a tomada de posição do resenhista, que está a favor da quebra daquele provável tabu.

Se o senão da viuvez é grave (por isso, além do pedido de desculpa, um possível tabu), então é presumível que a dúvida de Félix teria algum fundamento empírico, isto é, encontraria respaldo na experiência do homem oitocentista, pelo menos entre 1862 e 1872 – o tempo da narrativa. Esta é a chave de leitura apresentada pela resenha de Ferreira que nos permite considerar que o leitor masculino também poderia ser aperfeiçoado com a leitura de *Ressurreição*, como acreditam os resenhistas d'*O Mosquito*.

É como se Ferreira reconhecesse que, apesar daquele grave senão, a personagem Lívia fosse o tipo de viúva pela qual valeria a pena cruzar o bojador fluminense. Quer dizer, apesar da *hybris*, Lívia não merecia o claustro doméstico e a dedicação à maternidade como provas de sua idoneidade, o que até funcionou a princípio, aos olhos de Félix. E a leitura do romance, ao apresentar algumas figuras, subsidia textualmente a observação de Ferreira: considerando o comportamento da viúva, Lívia não seria merecedora de terminar o romance numa situação pior do que a situação em que se encontrava a princípio. Assim, o desfecho do romance não só permitiria a vitória da calúnia, a tradição de extração nacional diretora daquele preconceito arraigado contra a viúva, mas também permitiria a vitória da injustiça e da severidade contra alguém que, apesar do senão da viuvez, não tinha outro desejo senão recomeçar.

A conversação entre Félix e Livia, no terceiro capítulo, parece dar certo sentido histórico à observação de Ferreira:

Dentro de pouco tempo a conversa entre o médico e a viúva foi perdendo a frieza cerimoniosa do começo. Passaram a falar do baile, e Livia manifestou com expansiva alegria as suas excelentes impressões, sobretudo porque, *dizia ela, vinha da roça, onde tivera uma vida reclusa e monástica*. Falaram naturalmente da viagem que ela pretendia fazer. Confessou ela que era um desejo antigo e várias vezes referido.

Não pense, acrescentou Livia, que me seduzem unicamente os esplendores de Paris, ou a elegância da vida europeia. *Eu tenho outros desejos e ambições*. Quero conhecer a Itália e a Alemanha, lembrar-me da nossa Guanabara junto às ribas do Arno ou do Reno. Nunca teve iguais desejos?

Estimaria poder fazê-lo, se me suprimissem os incômodos da viagem; mas com os meus hábitos sedentários dificilmente me resolveria a isso. *Eu participo da natureza da planta; fico onde nasci*. V. Exa. *será como as andorinhas...*

E sou, disse ela reclinando-se molemente no sofá; *andorinha curiosa de ver o que há além do horizonte* (ASSIS, 1962, I, p. 127, grifos meus).

A ironia de *Ressurreição* desagrada Ferreira. Embora haja o grave senão da viuvez, Livia apresenta todos os requisitos para a ressurreição de Félix. E mesmo estando no Rio de Janeiro de 1862, a viúva não terá um fim diferente da vida que tivera na roça, reclusa e monástica, ao passo que o herói conta com todo o apoio da sociedade fluminense, porque as regras do jogo contra a situação da viúva lhe são amplamente favoráveis, e brutalmente desfavoráveis para Livia. O caráter lancinante desta configuração parece ter sido observado por Ferreira, o que o incomodado de tal forma a ponto de ele tomar para si a tarefa de propor uma espécie de adendo ao romance, como se fosse possível corrigir a excrescência ficcional. Mas não pode, embora sua leitura seja rica, visto que demonstra certa demanda pela representação de caráter positivo. Sendo assim, Félix permanece impune e socialmente disponível. Livia, porém, não conhecerá outro lugar, ao final do romance, senão a reclusão.

O herói-planta, em contraste com a heroína-andorinha, está localizado num bairro cuja existência à época se parece com seu espírito: “vida semiurbana, semissilvestre” (ASSIS, 1962, I, p. 115). Considerando tais indícios, Félix não está só apegado à raiz cultural oitocentista como também sente-se incomodado com a ideia de extrapolar seus “hábitos sedentários” (ASSIS, 1962, I, p. 127). Aceita a importação de ideias e modas modernas, mas não prescinde da tradição local, sobretudo quando lhe é conveniente, pois não podemos esquecer o seguinte dado: até encontrar Livia, Félix ocupava-se de amores semestrais. O diálogo entre os dois personagens, no referido capítulo III, nos sugere tal leitura:

O prelúdio de uma valsa chamou a atenção dos dois para o baile. Félix convidou-a para valsar; ela desculpou-se, dizendo que se achava cansada.
 Via-a valsar quando entrei, disse Félix, e afirmo que poucas pessoas valsarão tão bem. Creia na sinceridade do elogio, porque eu não os faço nunca.
 A moça aceitou este cumprimento com ingênua satisfação.
 Gosto muito da valsa, disse ela. Não admira: é a primeira dança do mundo.
 Pelo menos é a única dança em que há poesia, acrescentou Félix. A quadrilha tem certa rigidez geométrica; a valsa tem todo o abandono da imaginação.
 Justamente! exclamou Lívia, como se Félix lhe tivesse reunido em poucas palavras todas as suas ideias a respeito daquele assunto.
 Demais, continuou o doutor, animado pelo entusiasmo da viúva, a quadrilha francesa é a negação da dança, como o vestuário moderno é a negação da graça, e ambos são filhos deste século, que é a negação de tudo (ASSIS, 1962, I, p. 127; grifos meus).

Os indícios e figuras sugerem que a construção do romance seguiu um modelo espiralar, que narra, a princípio de forma sinuosa, as práticas em rota de colisão, mas nega de capítulo a capítulo a possibilidade de inovação de um costume local. Mesmo que o herói-planta possa ser considerado, do ponto de vista discursivo, um personagem moderno, cujos chistes demonstram um espírito moderno, sua atitude final, como observa Ferreira, é reacionária. E ela parece ser tão injusta e cruel assim como parece ser legítima e razoável para sociedade fluminense, uma vez que, na resenha de Ferreira, tem ares de tabu. Assim, esta atitude também evidencia o lado menos urbano de Félix. Mesmo assim ele tem a seu favor o grave senão da viuvez, o que o faculta a opção de negar a possibilidade de abrir um precedente em relação à suspeita do homem oitocentista: mulheres viúvas não seriam mulheres imaculadas – na prática, confiáveis, do ponto de vista da tradição, porque tão-só a virgindade poderia contar com tal prerrogativa.

A partir da chave de leitura de Ferreira, o personagem Félix pode ser lido como a negação da modernização daquele costume brasileiro. Se o século XIX, *que é*, como diz Félix, *a negação de tudo*, influenciaria, com seu apelo de urbanidade (que é representando por Meneses), uma negação daquele costume, Félix seria a negação dessa mesma negação. Assim, a figura da viúva acaba sendo mantida em seu devido lugar: o lugar das rãs que pediram um novo rei. Alguns costumes mudaram, mas outros não. É aí que a lamentação do crítico-andorinha amplia a compreensão do romance, porque ela pode ser entendida como uma chave para compreensão da lição de moral que os resenhistas de *O Mosquito* afirmaram.

Que Ferreira apreciou o romance, não há dúvida. O que ele não apreciou foi a opção de desfecho de seu autor: o corte tradicional, porém vacilante, no que tange à expectativa do sistema literário brasileiro, e lancinante, em relação à função do romance, que deveria

apresentar realidades ficcionais positivas. Sempre coerente com seu ponto de vista, Ferreira ainda explica que, além de *Ressurreição* não estar de acordo com o “característico principal dos talentos Americanos” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 244), que era a imaginação efusiva, Machado de Assis não possuiria, por essa razão, os “predicados principais dos filhos desta bela porção da América” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 244). Embora haja, diz ele, “naquelas páginas elementos para construção completa de um quadro onde poderiam sobressair todos os vivíssimos coloridos das lutas apaixonadas” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 246), o autor de *Ressurreição* evitou o diferencial da moderna literatura brasileira da época, correndo o risco de tornar a leitura de seu romance enfadonha:

Espero que não julguem nem de leve que estimo o romance cheio de peripécias inverossímeis e capazes de abalar grosseiramente todas as fibras do coração humano, não: mas também a demasiada singeleza corre risco de se tornar monótona, se não percorre uma certa gama de sentimentos vivos, com arte e moderação, como o podem fazer talentos da tempera desse que traçou o belo romance que trato (apud GUIMARÃES, 2001, p. 246).

Como se vê, Ferreira termina solicitando um romance à maneira dos modelos citados por ele. Modelo que corresponderia à índole do literato brasileiro, provando a validade de seu ponto de vista e mostrando-o ser uma avaliação e constatação de um fato. Na verdade, dois fatos: o sistema literário estaria configurado daquele um modo e o autor de *Ressurreição* estaria indo em outra direção.

Mas nada melhor que um dia depois do outro: no dia posterior à extensa resenha de Ferreira no *Correio do Brasil*, Luís Guimarães Júnior, resenhista do *Diário do Rio de Janeiro*, também atende à solicitação prefacial do autor de *Ressurreição*.

A resenha de Guimarães Júnior se destaca pela abordagem que explora a sugestão pictórica de uma das descrições do romance. O resenhista aproxima a pintura de Théodore Henri-Fantin Latour (1836-1904), pintor francês, de uma página de *Ressurreição*. Outro ponto alto é que Guimarães Júnior, mesmo partilhando do pressuposto da crítica de Carlos Ferreira – José de Alencar como paradigma do moderno escritor brasileiro da época –, não se baseia numa análise comparativa e hierárquica. Ou seja, este crítico conseguiu separar a proposta do romance em questão da deliberação de princípios do Romantismo brasileiro.

Mais um comentário de Guimarães Júnior a ser ressaltado é: "Há muito que se esperava com certa e louvável ânsia um livro em prosa do elegante prosador dos *Contos*

fluminenses" (apud GUIMARÃES, 2001, p. 250). O crítico ecoa a exigência feita pelo sistema literário no decênio anterior e dá a entender que o autor de *Ressurreição* estava então pagando a promessa de grande pintura anunciada por Bocaiúva em *Carta ao autor*. Com isso, temos mais um indício da relação entre o episódio em torno da publicação de *Teatro* e *Ressurreição*.

Ao fazer referência à exigência da crítica fluminense, a nota de Guimarães Júnior permite compreender a advertência da primeira edição de *Ressurreição* como resposta à expectativa crítica. Neste sentido, não parece gratuita a explanação machadiana acerca da dificuldade de corresponder às expectativas relativas às “leis do gosto e da arte” (ASSIS, 1962, I, p. 114). Após considerar a relação entre o romance e o contexto de publicação, Guimarães Júnior passa à crítica do romance e, de saída, reconhece as qualidades literárias de Alencar – “J. de Alencar é propriamente o escritor da alma e o pintor da natureza” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 249) –, mas o resenhista do *Diário do Rio de Janeiro* não deprecia a aposta e proposta ficcional do estreado:

A *Ressurreição* firmou os justos brasões desse moço de talento e de modéstia, poeta primoroso e folhetinista de uma espontaneidade rara. É o mesmo estilo dos *Contos [fluminenses]* com a limpidez que o estudo proporciona e com mais valentia e firmeza de frase. Como pureza de estilo poucas obras têm sido ultimamente publicadas, capazes de entrar em luta de primazia com a *Ressurreição*. Machado de Assis escreveu o seu romance como um pintor consciencioso pinta uma tela, que pretende expor em galeria de mestres (apud GUIMARÃES, 2001, p. 249; grifos meus).

Ao comparar o estilo de Machado de Assis, ressaltando parágrafos de uma página de *Ressurreição*, que estão ao final do terceiro capítulo, com os quadros do então célebre pintor Latour, e citar tais parágrafos no corpo de sua resenha, Guimarães Júnior demonstra a reclamada ciência e consciência do exercício crítico, então incomuns nas páginas da crítica impressionista: “Há descrições brilhantes e concisas, das quais lembro uma, genuíno retrato, onde tudo brilha como um modelo de Latour” (apud GUIMARÃES, 2001, p. 251). A seguir está a comparação proposta por ele: a tela nacional, em prosa de ficção, que se reproduz conforme a reprodução do resenhista:

Félix examinou-lhe detidamente a cabeça e o rosto, modelo de graça antiga. A tez, levemente amorenada, tinha aquele macio que os olhos percebem antes do contato das mãos. Na testa lisa e larga, parecia que nunca se formara a ruga da reflexão; não obstante, quem examinasse naquele momento o rosto da moça veria que ela não era estranha às lutas interiores

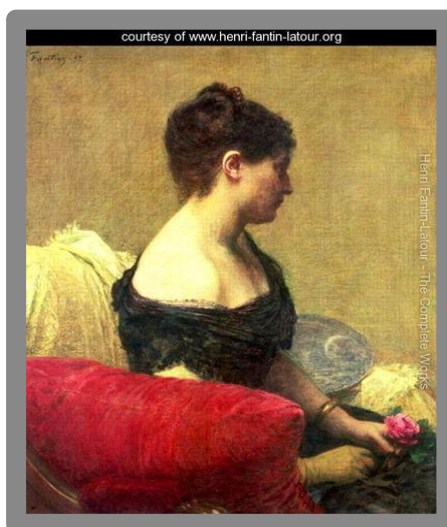
do pensamento: os olhos, que eram vivos, tinham instantes de languidez; naquela ocasião não eram vivos nem lânguidos; estavam parados.

Sentia-se que ela olhava com o espírito.

Félix contemplou-lhe longo tempo aquele rosto pensativo e grave, e involuntariamente foram-lhe os olhos descendo ao resto da figura. O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Via-se ondular ligeiramente o seio túrgido, comprimido pelo cetim; o braço esquerdo, atirado molemente no regaço, destacava-se pela alvura sobre a cor sombria do vestido, como um fragmento de estátua sobre o musgo de uma ruína. Félix recompôs na imaginação a estátua toda e estremeceu. Lívia acordou da espécie de letargo em que estava. Como também estremecesse, caiu-lhe o leque da mão. Félix apressou-se a apanhar-lho (ASSIS, 1962, I, p. 128).

Comentando a moldura verbal em que podemos ler e visualizar o desejo de Félix pela viúva, o crítico afirma que "Não é um romance que atraia o vulgo; é sim um quadro que chama o olhar dos entendidos e a atenção dos amigos da boa e eficaz literatura" (apud GUIMARÃES, 2001, p. 251). Entendendo vulgo como referência ao padrão estabelecido e destacado por Carlos Ferreira, *Ressurreição* teria até conseguido atrair o vulgo, vide o caso de Ferreira, mas não teria conseguido conquistá-lo porque o decepciona, já que este tipo de leitor estaria acostumado com o padrão estabelecido na literatura brasileira. O vulgo, é verdade, também pode ser aquele que detém os rudimentos básicos da educação: leitura precária e matemática necessária. Este, sim, teria mais dificuldades de notar a linguagem cifrada.

Infelizmente Guimarães não menciona o quadro ao qual se refere. Analisando as telas de Latour disponíveis numa página dedicada ao pintor,⁴⁵ parece que, com base no parágrafo escolhido pelo crítico, a tela seja esta:



⁴⁵ A cópia da tela encontra-se em < <http://www.henri-fantin-latour.org/Portrait-of-Madame-Maitre.html>> Acesso em: 15 de março de 2015. O quadro chama-se "Portrait of Madame Maitre".

O rosto de Lívia é descrito como pensativo; "o braço esquerdo, atirado molemente no regaço destacava-se pela alvura sobre a cor sombria do vestido, como um fragmento de estátua sobre o musgo de uma ruína" (ASSIS, 1962, I, p. 128). "Félix contemplou-lhe longo tempo aquele rosto pensativo e grave, involuntariamente foram-lhes os olhos descendo ao resto da figura" (ASSIS, 1962, I, p. 128). Respeitando o limite do reino do bom tom, o autor de *Ressurreição* não poderia ir além dos limites estabelecidos.⁴⁶ Logo, "Félix recompôs na imaginação a estátua toda, e estremeceu" (ASSIS, 1962, I, p. 128). O estremeecimento é outro eufemismo literário oitocentista, sendo o primeiro o grave senão da viuvez. Vale mencionar o segundo eufemismo literário já aparece num romance como *Memórias de um sargento de milícias*, para designar o desejo libidinal das personagens. Assim, Raquel estremeceu por Félix, que estremeceu por Lívia, que estremececerá por Félix, ao final desta mesma cena. O desejo é interdito, revelando-se através da linguagem cifrada.

Concluindo a resenha, Guimarães não só elogia a proposta do autor de *Ressurreição* como também afirma que, de sua parte, o visto literário estaria concedido de modo integral:

[...] peço ao poeta das *Falenas*, ao primeiro prosador dos *Contos fluminenses*, que não abandone nunca essa literatura brasileira, que o considerará e hoje considera-o mais do que nunca um dos seus mais caros ornamentos. O editor do *Til* e da *Ressurreição* é o Sr. B. L. Garnier, sempre solícito em publicar as joias da literatura brasileira (*apud* GUIMARÃES, 2001, p. 252).

A conclusão dele, além de corroborar a mencionada observação de Teixeira, sugere que autores que não conseguiam êxito, como o Machado de *Teatro*, poderiam acabar desistindo de ser autores da moderna literatura brasileira. Mas o Machado de *Ressurreição* não é mais o Machado de *Teatro* – a confiança cega cedeu espaço à reflexão calculada, que já dava resultados com a publicação de 1872.

Uma semana depois da resenha de Luís Guimarães Júnior no *Diário do Rio de Janeiro, Semana Ilustrada* publica (19 e 26 de maio de 1972) duas resenhas de Magalhães Júnior. A exemplo de Carlos Ferreira, que se interessou pela construção da personagem Lívia, Magalhães Júnior destaca a construção de duas personagens femininas: Lívia e Raquel. Mas,

⁴⁶ "O reino do bom tom" é uma expressão utilizada por Machado de Assis, na série de crônicas *Ao Acaso*, em 3 de janeiro de 1865, para caracterizar o tipo de literatura publicado no *Jornal das Famílias*: "Não deixarei de recomendar aos leitores fluminenses a publicação mensal da mesma casa, o *Jornal das Famílias*, verdadeiro jornal para senhoras, pela escolha do gênero de escritos originais que publica e pelas novidades de modas, músicas, desenhos, bordados, esses mil nada tão necessários ao reino do bom tom. O *Jornal das Famílias* é uma das primeiras publicações deste gênero que temos tido; o círculo dos seus leitores vai se alargando cada vez mais, graças à inteligente direção do Sr. Garnier." (ASSIS, 1937, p. 77)

segundo ele, que endossa leitura de Ferreira, a viúva seria “mais fresca e sedutora do que muita inocente virgindade” (apud MACHADO, 2003, p. 87). O contraponto crítico é notável: a viúva Lívia seria um ponto fora da curva de viúvas insossas, horrendas e desagradáveis.

Aproximando-se mais uma vez da posição de Carlos Ferreira e da crítica quintiniana a respeito da frieza da pena do autor de *Ressurreição*, Magalhães lamenta algumas descrições de *Ressurreição*: “é umas vezes frio na essência” e “o romance *Ressurreição* poderia ser mais nacional” (apud MACHADO, 2003, p. 88). Ser mais nacional deveria ser mais sentimental? A julgar pela clareza de Ferreira, que tocou neste ponto com lisura, sim. Por outro lado, o elogio do erotismo da personagem Lívia mostra, de modo oblíquo, o que poderíamos inferir como o efeito da leitura de *Ressurreição*, cuja frescura da viúva teria condições de promover o debate acerca do senão da viuvez. Afinal, não haveria motivos para tal discussão se Lívia não fosse mais fresca e sedutora que muita virgindade inocente. Em termos diretos, Lívia é bem superior a Raquel, embora esta seja a representante da “Flor da mocidade”.⁴⁷ Assim, haveria flor, por menos moça que fosse, com alguma frescura encantadora: Lívia seria a flor da viuvez, que duelaria com o encanto do recato virginal.

Note-se que Magalhães Júnior, concordando com a observação de Ferreira, emprega o “mais do que” (“mais fresca e sedutora do que muita inocente virgindade” (apud MACHADO, 2003, p. 87). Aceita o lugar-comum da tradição preconceituosa, o senão da viuvez, mas também a questiona, porque a verossimilhança que subsidiou a decisão de Félix não é maior que os predicados de Lívia. Em suma, ele insinua que, com Lívia, vale a pena ir além do bojador fluminense. A razão de ser da mentira da ficção em *Ressurreição* parece ser, deste modo, o paradoxo em questão: quem mais sofreria com as consequências daquela situação foi a personagem mais corajosa: Lívia. A coragem que falta ao herói-planta, parece sobrar na pena dos críticos-andorinha.

O romance atravessou o Atlântico rapidamente. Um mês depois, *Artes e Letras*, periódico de Lisboa, noticia a publicação de *Ressurreição*. Porém, a exemplo do autor de *A Reforma*, o desconhecido autor de *Artes e Letras* mais informa a respeito da nova publicação de Machado de Assis do que apresenta leitura efetiva. A vantagem desta notícia seria a dimensão internacional dada ao romance, mesmo que esta internacionalidade fosse restrita à comunidade de língua portuguesa.

⁴⁷ Publicado em 1870, *Falenas* principia com o poema “Flor da Mocidade”, no qual o poeta metaforicamente faz apologia dos valores da tradição, como a virgindade. Em *Ressurreição*, tem-se a impressão de que a representação está invertida. Embora positivada pela tradição, Raquel não é construída com as mesmas sugestões de sensualidade que Lívia, a personagem em descrédito, segundo a tradição. Daí a impressão de inversão da representação do feminino. O que, segundo o exposto, suscita o debate em torno da atitude final de Félix. É como se a regra pudesse permanecer em voga, mas o caso de Lívia fosse merecedor de uma exceção.

Se o romance não parece ter sido mais que notícia em Portugal, ele certamente foi lido nos Estados Unidos da América, país da resenha seguinte. José Carlos Rodrigues, resenhista de *Novo Mundo*, periódico brasileiro instalado em Nova York, publica uma longa resenha. Dos doze parágrafos dedicados ao romance, interessa-me a censura feita à página de *Ressurreição* que acabara de ser elogiada na crítica de Luís Guimarães Júnior. Em vez de uma bela pintura, Rodrigues entende que “O final da página [...] é imperdoável; a estátua do final da página [...] bem podia ser omitida” (apud MACHADO, 2003, p. 91).

Não há registro de reposta ao elogio de Guimarães Júnior, mas Machado respondeu à censura de Rodrigues. Devido à proximidade geográfica, é razoável que tenha agradecido a Guimarães Júnior pessoalmente, tanto pela comparação quanto pela legitimação do romance-aposta. A carta endereçada a José Carlos Rodrigues, por outro lado, é mais importante porque corrobora a vigência da deliberação de princípios de 1836, a sua atualização teatral, no decênio de 1850, e ratifica a ambição de Machado de Assis de se fixar como autor da moderna literatura brasileira empenhada, isto é, está trabalhando para obtenção do visto literário. É que a carta atesta a disposição do autor para acomodar-se às exigências de seus pares, assegura a generosidade da franqueza de Rodrigues e ratifica a disposição voluntária de calçar as botas da literatura empenhada. Machado quer efetivar de uma vez por todas a passagem de Joãozinho a Jacobina, na versão alferes da simbólica guarda nacional.

Considerando o número de meses e a recorrência das resenhas noticiando a publicação da estreia literária de Machado de Assis em prosa de ficção nos periódicos, a publicidade de *Ressurreição* foi considerável. Em relação às resenhas, um dos pontos recorrentes na leitura crítica é o debate em torno da forma literária nacional, até que ponto *Ressurreição* seria mais ou menos literatura brasileira. Também há duas observações: o elogio e a censura da mesma cena. Não há registro de cartas agradecendo o elogio, mas há registro de uma carta agradecendo a censura. E nesta resposta ele mostra-se empenhado com as leis da decência, para falar como Magalhães em “Lede”. De modo geral, os leitores de Machado de Assis o reconhecem como escritor de talento, tanto em poesia quanto em prosa de ficção, talento que se confirma, segundo os resenhistas, com a publicação de *Ressurreição*. Mas são receosos em relação às escolhas formais do autor de *Ressurreição*. O horizonte de expectativa nacional, influenciado pelas obras de José de Alencar, considerado o modelo do gênio nacional, parece ter sido surpreendido pela proposta estética de Machado de Assis, que prescindiu do nativismo e do sentimentalismo literários e solicitou que fosse lido conforme a proposta do romance e as teses defendidas em “O Ideal do Crítico”. Alguns periódicos apenas noticiaram a estreia literária; outros seguiram o conselho do autor e apontaram os pontos altos –

geralmente, a composição da personagem Livia – e os pontos baixos – para Rodrigues, o apelo sensório, que se faz através da imagem de uma estátua; para outros, o fato de o romance terminar sem desfazer a calúnia a respeito do adultério da viúva, e ainda por cima permitir que Félix e Luís Batista triunfem é um desrespeito à função do livro-romance como missão.

No geral, as solicitações de Machado de Assis foram atendidas, tanto do ponto de vista crítico, “O ideal do crítico”, quanto do ponto de vista prefacial. Ele, sendo coerente com a tese do crítico-guia e do estreante-aluno, respondeu à censura feita por Rodrigues, em carta de 25 de janeiro de 1873, assim:

Aperto-lhe mui agradecidamente as mãos pelo seu artigo do *Novo Mundo* a respeito do meu romance. E não só agradeço as expressões amáveis com que me tratou, mas também os reparos que me fez. *Vejo que leu o meu livro com olhos de crítico, e não hesitou em dizer o que pensa de alguns pontos, o que é para mim mais lisonjeiro que tudo.* Escrevera-lhe mais longamente deste vez, se não fora tanta coisa que me absorveu hoje o tempo e o espírito. Entretanto, não deixarei de lhe dizer desde já que as censuras relativas a algumas passagens menos recatadas são para mim sobremodo salutares. *Aborreço a literatura de escândalo, e busquei evitar esse escolho no meu livro. Se alguma coisa cousa me escapou, espero emendar-me na próxima composição* (ASSIS, 1962, I, p. 1032; grifos meus).

A resposta do autor de *Ressurreição* (ASSIS, 1962, I, p. 114) é coerente com o anunciado no prefácio de 1872: “[...] mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia”.

Em relação às rixas estéticas, sabemos que ele responderá às objeções dois meses depois, em 24 de março de 1873, quando publica “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”. Aliás, este foi encomendado por José Carlos Rodrigues, o resenhista de *Novo Mundo*, que, além da objeção ao que Machado chamou de “literatura de escândalo”, também se opôs às críticas jornalísticas que tomaram o romance alencariano como padrão do gênio nacional. Ao final do artigo, Rodrigues, defendendo o autor de *Ressurreição*, (terá ele lido as resenhas prévias?), afirma: “Para realçar a virtude, porém [...] não é necessário pintar tão viva e demoradamente certas cenas” (apud MACHADO, 2003, p. 92). Tendo lido ou não as resenhas anteriores, o certo é que a tréplica estava a favor do autor de *Ressurreição*, que se mostra ciente de que terá a oportunidade de dar o troco em breve, porque, ao final da carta enviada a Rodrigues, afirma a pertinência do atual cenário literário para introduzir a questão a respeito da brasilidade literária:

O nosso artigo está pronto há um mês. Guardei-me para dar-lhe hoje uma última demão; mas tão complicado e cheio foi o dia para mim, que prefiro demora-lo para o seguinte vapor. *Não o faria se se tratasse de uma correspondência regular como costume fazer para a Europa; trata-se porém de um trabalho que, ainda retardado um mês, não perde a oportunidade* (ASSIS, 1962, III, p. 1032; grifos meus).

Se lembrarmos que *Ressurreição* ficou em evidência na imprensa por quase doze meses e que suscitou debates acerca da forma brasileira e do papel do escritor de ficção nacional, a publicação de “Instinto de Nacionalidade” era oportuna: um ano antes, 1872, no plano ficcional, o autor arriscava-se evitando o lugar-comum; agora, um ano depois, 1873, o autor de “O Ideal do crítico” dá sinais de preparar o caminho de modo estratégico para discutir, no plano teórico, os caminhos da literatura brasileira – o futuro da literatura brasileira, como discutira em 1858, mas agora, com certa quilometragem literária, já estava relativamente fixado e reconhecido como produtor legítimo de literatura brasileira, pois sua legitimidade estava sendo posta em xeque.

Se lembrarmos ainda que o autor de *Ressurreição* estava entre a cruz e a espada antes da publicação deste romance, – refiro-me à expectativa da grande pintura e à necessidade de se enquadrar no modelo de arte edificante –, a encomenda de José Carlos Rodrigues dá ao autor de “Instinto de Nacionalidade” a oportunidade de não inverter o quadro, mas de explicar – ainda que obliquamente quando trata de sua preferência pelo romance de análise – a legitimidade de sua aposta romanesca, não restringindo, assim, a literatura brasileira ao par nativismo-indianismo. E o mais importante: oportunidade de questionar teoricamente o fazer literário brasileiro, pondo em pauta a discussão da deliberação de princípios, no que diz respeito ao seu temário central.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fábula *sf.* 1. Narração alegórica, cujas personagens são, em regra, animais, e que encerra uma lição de moral. 2 Mito. 3. Lenda, ficção.

Dicionário Aurélio da língua portuguesa

Fábula, s.f. 1 Literatura: História curta de onde se tira uma lição ou preceito moral (fábulas de Esopo). 2 História imaginada, fantástica, geralmente mentirosa. 3 Popularmente: muito dinheiro. 4 A história dos deuses e outras personagens do paganismo. 5 Literatura: Conjunto de fatos e aventuras que servem de base à ação de um drama, romance, epopeia ou conto.

Qualquer narrativa inverossímil, imaginária ou mitológica.

Dicionário Caldas Aulete de Língua Portuguesa

Fábula. s.f. 1 Pequena narrativa em que se aproveita a ficção alegórica para sugerir uma verdade ou reflexão de ordem moral, com intervenção de pessoas, animais e até entidades inanimadas. 2 Narração imaginária, ficção artificiosa. 3 Narrativa ou conjunto de narrativas de ideação mitológica; mito. 4 Entrecho ou urdidura de qualquer obra de ficção. 5 Os elementos de deformação da realidade nas composições do gênero épico ou de invenção. 6 Mentira.

Michaelis Dicionário de Português

Após o percurso de oito capítulos, creio que é plausível concluir que *Ressurreição* seria o primeiro romance moralizante e edificante na série de livros que compõem a dita primeira fase. Aliás, fase que, a meu ver, não seria outra coisa que literatura brasileira moderna conscientemente empenhada com a causa em voga antes mesmo de 1836; refiro-me ao ano de 1822, conforme registrado por José Alencar em “Benção Paterna”.

Sendo o primeiro livro, *Ressurreição* também seria o primeiro passo relativamente estável e firme do autor com as botas da literatura empenhada, já que *Contos fluminenses* não poderiam desempenhar o papel de grande pintura, isto é, retificação da trajetória literária e ratificação da filiação aos preceitos e critérios que inviabilizaram a inclusão de *O caminho da porta* e *O protocolo* na primeira fase do autor. E quem nos informa a respeito da estabilidade e firmeza do passo dado com a publicação de *Ressurreição* é o autor de *Histórias da meia-noite* (1873). Publicado em 10 de novembro, oito meses depois de “Instinto de Nacionalidade”, *Histórias da meia-noite* contém uma advertência com a seguinte declaração machadiana: “Aproveito a ocasião que se me oferece para agradecer à crítica e ao público a generosidade com que receberam o meu primeiro romance, há tempos dado à luz” (ASSIS, 1962, II, p. 160).

A mencionada conclusão – *Ressurreição* seria o primeiro romance moralizante e edificante na série de livros que compõem a dita primeira fase –, porém, não deveria ser motivo de censuras, como observou José Aderaldo Castello (1969), ao nos ensinar o *modus operandi* do primarismo da composição. Não deveríamos censurá-lo, uma vez que cada fase teria o seu Homero (autoridade) e *Ilíada* (texto de inspiração), como o próprio Machado de Assis observou na crônica de 15 de janeiro de 1877: “Cada tempo tem a sua *Ilíada*; as várias *Ilíadas* formam o espírito humano” (ASSIS, 1962, III, p. 357). A meu ver, deveríamos reler *Ressurreição* observando a lição presente no romance a partir da atualização da fábula, o que não significa restringir a interpretação do romance à presença da fábula. E enfatizo este ponto porque não há nenhuma espécie de paródia no emprego da fábula de Esopo. Em outras palavras, a paráfrase é feita num tom sério, uma vez que ele já se exercitara esteticamente empregando o recurso da paródia anteriormente: “Pálida Elvira”, poema de *Falenas* (1870).

Mas a lição que fica para as personagens é diametralmente oposta à lição que fica para o leitor: se aquele tem de aceitar o estado atual das coisas, este não. Se a mentira da ficção serve para refletir sobre a atitude de Félix e das personagens que se identificam com ele, o grupo de personagem-planta, visto que estes se calam à medida que a caracterização do romance sugere que concordariam com a atitude do herói, pois seria verossímil, a verdade da realidade permanece inalterável. Isso porque a leitura do romance não teria o poder de mudá-la. Mas, ao revelá-la aos leitores de *Ressurreição*, caberia a eles a tarefa de prosseguir com o trabalho realizado e principiado pelo aspirante à posição de operário da moderna literatura brasileira, a empenhada com a causa romântica.

Essa revelação, por sua vez, como outros intérpretes têm destacado, se dá de modo enfático e sem oportunidade alguma de dúvidas, o que tem levado críticos a optarem

exclusivamente pela tese de insegurança do romancista neófito e pelo caráter relativamente ingênuo de seu autor, já que era jovem. Pelos motivos expostos, entendo os pontos de vista, mas questiono ambos os posicionamentos. O primeiro não me parece incorreto pelo fato de comparar o universo ficcional de *Ressurreição* com o universo ficcional de *Dom Casmurro*. Em *Ressurreição*, não cabe ao leitor ter dúvidas ao longo da leitura e preencher as lacunas da ficção, isso é trabalho do narrador-operário. Cabe-lhe, isso sim e a partir do caráter moralizante do romance e das informações excessivas do narrador, tomar partido, isto é, ficar impressionado a ponto de aceitar a lição romanesca. Para tanto, o leitor de *Ressurreição* precisaria observar a afirmação da moral da história, evidenciada na fábula, e a sua consequência plausível, a efetivação do aforismo oitocentista (o grave senão da viuvez) contra Lívia, não havendo, pois, dúvidas sobre a legitimidade das decisões baseadas nos costumes locais. Se o costume é preconceituoso ou injusto, temos um ponto de vista externo à situação ficcional do romance, uma interpretação. Do ponto de vista da “mentira” da ficção, os pontos de vista, tanto o da planta quanto o da andorinha, seriam legítimos. Logo, estariam em colisão por motivos próprios. Com isso, não haveria essencialmente um significado profundo a ser descoberto pelo leitor de *Ressurreição*; não existiria necessariamente um enigma a ser decifrado; haveria, sim, uma demonstração daquilo que tanto faltou ao teatro do autor de *Ressurreição*: a demonstração de uma tese ficcional – o conflito de gerações e, o mais importante, a vitória da tradição originária do solo nacional, que asseguraria a “paz doméstica” (ASSIS, 1962, I, p. 145); mas para aqueles que, como Raquel e a esposa de Luís Batista, suportassem até mesmo a frustração de seus desejos mais íntimos. É que Raquel amava Félix, mas casara-se, por conveniência, com Menezes, abrindo mão do desejo que lhe fervia a carne para não ultrapassar o bojador fluminense. E Clara, mulher de Luís Batista?

[...] A mulher dele, amigo leitor, era uma moça relativamente feliz. Estava mais que resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a Providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. Não logrou o que sonhara. Pedira um rei e deram-lhe um cepo. Aceitou o cepo e não pediu mais. Todavia o cepo não o fora tanto antes do casamento. Paixão não a teve nunca pela noiva; teve, sim, um sentimento todo pessoal, mistura de sensualidade e fatuidade, espécie de entusiasmo passageiro, que os primeiros raios da lua-de-mel abrandaram até apagá-lo de todo. A natureza readquiriu os seus aspectos normais; a pobre Clarinha, que havia ideado um paraíso no casamento, viu desfazer-se em fumo a sua quimera, e aceitou passivamente a realidade que lhe deram, — sem esperanças, é certo, mas também sem remorsos (ASSIS, 1962, I, p. 145).

A demonstração da virtude de Clara é a demonstração da frustração dela, que também é a frustração de Livia, que sofre com os mesmos fumos de desejo de Félix e de Luís Batista. E que não deixa de ser a frustração de Raquel, porque o desejo é interdito. O problema digno de representação que há na situação de Livia é a mencionada *hybris*: tendo passado por isso, logrando a liberdade de viúva, quer se casar como se fosse Raquel, isto é, confiante na possibilidade de reativar a credibilidade da mulher virgem e, assim, realizar em vida um sonho livresco, o sonho de um casamento que a realizaria como mulher. Logo, *Ressurreição* é um livro tradicional da moderna literatura conscientemente brasileira, e mais o adjetivo que quisermos; mas não podemos perder de vista que é um romance que se acomoda ao *ethos* vigente no oitocentos brasileiro. Mas devemos dizê-lo sem orações adversativas. É um romance tradicional porque nossa inteligência romântica assim o foi por um período considerável: 1808, 1836, 1840, 1850, 1860 e 1870 – em cada década verifica-se um evento que sublinha, ratifica e convida o homem de letras a desempenhar o papel de alferes da simbólica guarda nacional, a literatura empenhada, seja este evento literário e/ou este evento extraliterário.

Talvez os inúmeros textos que afirmam e ratificam o caráter tradicional de *Ressurreição* sirvam para nos mostrar, hoje, que a discussão oitocentista em torno da moral deste mesmo romance era coisa séria para a vida social brasileira, assim como o teatro era coisa séria para Machado de Assis. De um modo diametralmente oposto à situação da literatura brasileira hoje, ela desempenhava papel considerável no século 19, a ponto de críticos atuarem como críticos e censores do sistema literário artístico. Hoje, críticos tendem a não mais censurar moralmente uma obra, mas continuam omitindo opiniões sobre elas e estrategicamente produzindo outros efeitos de sentido. É preciso lembrar, portanto, que *Ressurreição* é não deste, mas daquele tempo. Tempo em que o romance representaria a tentativa de corresponder, à maneira machadiana, àquela expectativa. Ou seja, se não temos dúvidas hoje a respeito do caráter tradicional deste livro, pois tão clara é a moral que se defende nele, é porque a segunda fase do autor representaria o descalçar daquelas botas, as botas da literatura empenhada. A segunda fase representaria a baixa deste Jacobina da empenhada literatura brasileira, que dera o primeiro passo com *Teatro*, mas apenas conseguira o visto literário com *Ressurreição*, ainda assim de modo polêmico.

Em menos de uma década de literatura empenhada, considerando *Memórias póstumas de Brás e Ocidentais* na *Revista Brasileira*, o autor teria calçado e descalçado as botas da literatura empenhada. Se a diferença foi observada pelos contemporâneos, como atesta a ontológica expressão de surpresa de Capistrano de Abreu, isso significa que, para nós, ela

seria indiscutivelmente mais óbvia. Assim, o que era claro no oitocentos – ambição machadiana de se fixar como autor de literatura empenhada –, ficou claríssimo nos séculos seguintes: o século 20 e o início deste. O que não parece ter ficado claro, contudo, é que esta ambição não poderia escrever *Memórias póstumas de Brás Cubas* antes da chamada primeira fase, vide o episódio em torno de *O caminho da porta* e *O protocolo*; e tampouco poderia escrever *Ocidentais* anteriormente, afinal, como ele mesmo declarou em seguida, tratava-se de fé ingênua (leia-se: fé verdadeira num lugar comum do pensamento oitocentista brasileiro: a causa e a missão romântica).

Se o romance oitocentista quer prender a atenção do público leitor, as inúmeras prolepses e esclarecimentos, as pistas oferecidas pelo narrador-operário ao leitor teriam a finalidade de cogitar possíveis finais para o romance, como as telenovelas atuais, mas também ajudariam a manter a tensão à proporção que o leitor coevo não poderia interromper a leitura para decifrar a *chave do enigma* (Capítulo IV – Prelúdio) que perturba a *paz doméstica* (Capítulo IX – Luta) – dois eixos de *Ressurreição*, e dos romances machadianos de 1870. A nossa leitura contemporânea tende a avaliar negativamente tal expediente. Mas, ao colocar o suposto ponto fraco da prosa de ficção machadiana da primeira fase, o narrador demasiadamente claro e pedagógico, em diálogo com as conclusões desta pesquisa, tal juízo seria insuficiente. Insuficiente porque se a comparação de um mesmo autor tem o bônus de nos ajudar a entender as maneiras dos dois projetos, acentuando a evolução autoral, tem igualmente o ônus de cobrar do primeiro projeto o que o autor só se propôs a fazer no segundo. O mérito do segundo projeto significaria o demérito do primeiro, ainda que isso não fosse afirmado abertamente, quando não podemos perder de vista o óbvio: antes de principiar o segundo projeto ficcional, efetivando a teoria das edições, ele aceitou (e acreditou) no projeto encabeçado por Bonifácio, Magalhães, Dias, Alencar, dentre outros, mais ou menos importantes na época, como Quintino Bocaiúva e Manuel Antônio de Almeida.

Ler a primeira fase com os olhos e critérios desenvolvidos pelo próprio Machado de Assis, posteriormente, torna-se, a meu ver, o calcanhar de Aquiles da fortuna crítica machadiana que avalia o romance desse modo. Candido já afirmou que toda crítica é, em alguma medida, anacrônica, mas o anacronismo deliberado não prejudicaria a compreensão de *Ressurreição*? É um tanto óbvio que antes mesmo de Bento Santiago aceitar a teoria da ópera, Félix participara dela e tirara suas próprias conclusões “não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque” a sua vida, aos olhos dele e da tradição colonial, poderia “se casa[r] bem à definição” (ASSIS, 1962, I, p. 817). Com isso, é possível aceitar perfeitamente o comportamento do personagem-planta e do personagem-andorinha.

O que não pude aceitar sem ressalvas é o esquecimento de que antes da construção deste discurso ficcional engenhoso, é o tom professoral que predomina ficcionalmente. Assim, o objetivo não foi só apresentar uma visão sincrônica, mas também a concepção oitocentista de romance que teria influenciado *Ressurreição*. Daí a clareza demasiada de *Ressurreição*, já destacada por Castello (1969), Santiago (2006) e, mais recentemente, por João Cezar de Castro Rocha (2013). Estamos todos de acordo, exceto num ponto, que espero ter deixado claro: o narrador professoral e demasiadamente claro, insofrito para nossa sensibilidade contemporânea, acomoda-se à configuração do sistema intelectual oitocentista e às exigências da missão em voga. Em 1872, apesar de estarmos próximo do século XX, os defensores da moderna literatura brasileira empenhada estão em pleno exercício, como observado pelo Alencar de “Benção Paterna” e no estudo da recepção do romance. Será preciso, como observou os críticos referidos e outros, descalçar as botas de tal literatura, abondar a montaria e ruminar outras saídas.⁴⁸

Já foi afirmado e ratificado que não há intenção de querer tapar o sol com a peneira. Muito pelo contrário, o primeiro romance de Machado de Assis é literatura empenhada, desde o prefácio ao último capítulo, “Hoje”, em que, concordando com a análise de Santiago (2000, p. 32): “Machado de Assis, ainda inseguro de seu instrumento de trabalho e mais inseguro ainda da capacidade de apreensão do drama moral de Félix pelo leitor, deixa que o narrador se intrometa na narração e esclareça para o leitor não só os dizeres falsos da carta como o equívoco moral de Félix”. Quer dizer, seria mais exato dizer que *Ressurreição* representaria o empenho do autor em se fixar como autor de literatura empenhada. Tendo recebido o visto literário provisório em 1862/3, Machado estaria às voltas com a consolidação de sua posição de autor, isto é, com a obtenção irrestrita daquele visto. Para tanto, a presença e atualização da fábula desempenhariam o mesmo papel atribuído por Santiago à intromissão do narrador: retificação do passado e ratificação contemporânea de sua posição em relação às formas de representação e avaliação da realidade. Assim, tanto no plano da narração quanto no plano da narrativa, Machado de Assis evitaria que seu primeiro romance, a exemplo de *Teatro*, se tornasse outro ponto fora da curva, o que seria duplamente perigoso para a ambição do autor, uma vez que já buscara escapar do nativismo-indianismo.

A pesquisa investiu no possível impacto de *Carta ao autor* sobre a composição de *Ressurreição*. Para tanto, foi fundamental a observação de que “Já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como um todo coerentemente organizado”

⁴⁸ Ver “Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição”, de Regina Zilberman (1998). Veredas, n. 1 (Porto, 1998), p. 179-193.

(SANTIAGO, 2000, p. 27), pois, já “que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e se rearticulam sob formas de estruturas diferentes, mais complexas e mais sofisticadas” (SANTIAGO, 2000, p. 27), me pareceu plausível considerar a experiência da década de 1860 para entender *Ressurreição*.

O que fora publicado até então lhe dera nomeada de poeta e prosador elegante, mas não foi suficiente para conquistar o que chamei de visto literário: o prestígio de escritor brasileiro amplamente reconhecido pelo sistema literário. Sendo assim, tanto a observação de Santiago – no que tange à indiscrição do narrador-operário –, quanto a observação proposta aqui – no que diz respeito à presença e atualização da fábula – demonstrariam o empenho do estreante e o interesse dele em ser aceito como autor-missionário da literatura oficial – do ponto de vista do sistema literário. Do ponto de vista da interpretação, penso que conclusões sintetizadas no epíteto Machadinho “não podem continuar a ter trânsito livre na crítica machadiana” (SANTIAGO, 2000, p. 28), pelo menos não no que diz respeito ao primeiro romance; pois proferi-las é ignorar as já mencionadas circunstâncias entendidas como literárias e extraliterárias. Aliás, não custa lembrar as lições da indispensável *Formação da literatura brasileira*, pois tais circunstâncias vão desde a fundação do nosso Romantismo, até o alistamento e cerceamento de autores para se candidatarem ao cargo de alferes da simbólica guarda nacional, embora nem todos tenham alcançado um lugar ao sol como Jacobina. Quer dizer, é plausível deduzir que não só Machado de Assis esteve entre a cruz e a espada do Romantismo brasileiro, mas outros escritores também, visto que o sistema literário e a literatura estavam sob o paradigma do empenho. Este, aliás, poderia determinar a inserção ou exclusão de autores, vide o caso em torno de Martins Pena e o planejamento do edifício Comédia Brasileira.

Assim, o epíteto de Machadinho pode até ser útil para difusão da imagem pública de um autor, mas escamoteia o empenho de Joaquim Maria. Empenho, aliás, responsável pela relativa vitória de seu romance de estreia, e pelo caráter ético de *Ressurreição*, que já foi acentuado por Santiago (2000). Como bem observou o crítico-andorinha, o romance termina permitindo a vitória dos vilões, que ainda por cima saem impunemente, ao passo que a heroína é punida e condenada ao claustro doméstico.

Ressurreição interroga o leitor a respeito das práticas culturais em colisão: até que ponto a *hybris* de Livia deveria ser castigada severamente, com o aval da sociedade fluminense, que agia conforme um severo juiz, se ela possuía todos os quesitos para obter uma segunda chance?

Dos quatro romances que compõem a série da primeira fase, *Ressurreição* não seria como os demais, pois é um romance no meio do caminho entre a prestação de contas com o passado, a ratificação com o presente e a estabilização da posição no estado atual do sistema literário. Neste ponto, é curioso observar que o Machado de Assis clássico, no início do século 20, comentou a diferença entre os projetos ficcionais na advertência nova de *Ressurreição*. *O Teatro*, no entanto, passou em branco.

ADVERTÊNCIA DA NOVA EDIÇÃO

Este foi o meu primeiro romance, escrito aí vão muitos anos. Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo, apenas troco dois ou três vocábulos, e faço tais ou quais correções de ortografia. *Como outros que vieram depois*, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.

M. DE A. 1905 (ASSIS, 1962, I, p. 114; grifo meu).

Pois é: as peças estudadas aqui que vieram antes, *O caminho da porta* e *O protocolo*, não pertenceriam à primeira fase da vida literária de Machado de Assis. O porquê está manifestado pelo próprio autor: a primeira fase representaria seu comprometimento com a literatura empenhada. Em 1907 o mesmo Machado de Assis publicou advertência nova em *A mão e a luva*:

Advertência de 1907

Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição e de maneira do autor. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa.

Não existia, há muito, no mercado. O autor aceitou o conselho de confiar a reimpressão ao editor dos outros livros seus. Não lhe alterou nada; apenas emendou erros tipográficos, fez correções de ortografia, e eliminou cerca de quinze linhas. Vai como saiu em 1874.

M. de A. (ASSIS, 1962, I, p. 196).

A advertência enfatizaria a diferença entre o Machado de Assis consolidado como autor de literatura brasileira e o Machado de Assis às voltas com tal ambição. Para efetivá-la, “a mesma pessoa” de 1907 teve de se acomodar às exigências do sistema literário de 1870, pelos motivos expostos. Motivos, aliás, retomados na advertência nova de *Helena*:

ADVERTÊNCIA

Esta nova edição de Helena sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me foi depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876. Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo.

M. de A. (ASSIS, 1962, I, p. 270).⁴⁹

Nem haveria por que censurá-lo, como bem observou José Aderaldo Castello (1969) em *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. A realidade aguentou tinta até onde foi possível maquiá-la positivamente, na ficção moderna brasileira. No entanto, não tardou para este cavaleiro do Romantismo nacional perceber que um problema social, como o analfabetismo, não recebia tratamento adequado, pois o registro de 1858 não pode ser mais ignorado no recenseamento de 1876, prova disso é a crônica mencionada. Em breve veio a baixa deste operário, pois a pena militante mostrava-se menos e menos eficiente no páreo, pelo menos para ele – não é outro o motivo de eu ter contado com as observações de Brás Cubas. Assim, a ilusão que intitula o livro de Castello não deixa de ser também “fé ingênua” (particularmente, prefiro ideal) de um autor que era orientado, e não por um único crítico, a calçar as botas da literatura empenhada, caso quisesse edificar com sua pena. Antes da pena da galhofa, a pena empenhada não só legitima a conclusão do autor (“cada obra pertence ao seu tempo”) como também evidencia o empenho deste “capítulo da história do [...] espírito” dele com a causa do Romantismo nacional.

O problema, para a crítica e da crítica, foi ele ter se tornado o que se tornou. Perante o passado romântico, a produção do passado lhe devia provocar muita nostalgia, como sugerem os prefácios novos. Contudo, algo parece permanecer inalterável: o destino de *O caminho da porta* e *O protocolo*. Quer dizer, entre o teatro de 1862 e o romance de 1872, o autor de *Ressurreição* encontrava-se, de alguma maneira, entre a cruz e a espada da missão literária nacional.

⁴⁹ Quero destacar que “diverso do que o tempo me foi depois” também é uma mudança observada, ainda, na lírica machadiana, como destacado em “*Poesias completas* ou páginas de assaz Melancolia?”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 22, n.1, 2013.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

ALENCAR, José de. *O Guarani: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1983.

_____. Benção Paterna. In: _____. *Sonhos D'oro*. São Paulo: Ática, 1998 [1872].

_____. *Como e por que sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1983.

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 2000.

ASSIS, Machado de. *O teatro de Machado de Assis – teatro volume I*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. Carta a Quintino Bocaiúva. In: _____. *O teatro de Machado de Assis – teatro volume I*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. 15 de janeiro de 1877. In: _____. *Obra completa. História de Quinze Dias*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v. 3.

_____. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v. 3.

_____. *Dom Casmurro*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v. 1.

_____. Crônica de 15 de fevereiro de 1863. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938.

_____. O Espelho. In: _____. *Obra Completa*. v. I, II e III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962. p. 345-357.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962. v. 1.

_____. Velho Senado. In: _____. *Obra completa*. v. I, II e II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

_____. O jornal e o livro. In: _____. *Obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

_____. Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade. In: _____. *Obra completa*, v. III. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

ASSIS, Machado de. Crônica de 9 de julho de 1983. In: _____. *Obra Completa* de Machado de Assis. *A semana*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 3. p. 105-6.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome – duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003

BARRETO, José Filho. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). Documento datado de 12 de março de 1843, catalogado na seção Manuscrito. Referência 4, 3, 30.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL (BRASIL). *Garnier, um livreiro francês no Brasil*. Disponível em: < <http://bndigital.bn.br/francebr/garnier.htm>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

BOCAIÚVA, Quintino. Carta ao autor. In: ASSIS, Machado de. *O teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Claret, 2008. p. 79-80. [1858]

_____. *Estudos críticos e literários: lance d'olhos sobre a comédia e sua crítica*. Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1858.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BOSI, A. Raymundo Faoro leitor de Machado de Assis. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.18, n.51, p. 355-376, maio/ago. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n51/a22v1851.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In: _____. *Razões práticas: sobre teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. 11. ed. Campinas, São Paulo: Papius, 2011. p. 53-90.

CALDAS Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/f%C3%A1bula>>. Acesso em: 11 nov. 15.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013.

_____. A consciência literária. In: _____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. v. 2. p. 285-327.

CARVALHO, Marieta Pinheiro de. Foi um Rio que passou em minha vida...” d. João VI, de príncipe a rei no Rio de Janeiro. In: BIANCHI, Leonor. *Rio: 450 anos de histórias – personagens do Rio; Patrimônio, Memória e Identidade Cultural*. [20--]. p. 21-58.

CASTELAR, Carvalho de. *Dicionário de Machado de Assis – língua, estilo e tema*. Rio de Janeiro, Lexicon, 2010.

DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. p.29-39: Considerações sobre o caráter que a poesia deve

assumir no novo mundo. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/denis/index.htm>>
Acesso em: 13 ago. 2015.

DOURADO, Autran. *Uma poética do romance*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FARIA, João Roberto. Retrato de um republicano quando jovem. *Revista USP*, set-out-nov. 1989, p. 65-78.

_____. *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1993.

_____. O comediógrafo. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 25 a 31 de agosto de 2008, p. 12.

_____. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Machado de Assis e os estilos de interpretação teatral de seu tempo. *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 135-148, mar./maio 2008.

_____. Retrato de um republicano quando jovem. *Revista USP*, São Paulo, n.77, p. 65-78, Set, out. e nov. 1989.

_____. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. *Estudos avançados*. [online]. 2004, v.18, n.51, p. 299-333. ISSN 1806-9592.

_____. O Comediógrafo. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 21 a 31 de agosto de 2008, p. 12. Ano 22, n. 406.

_____. Machado de Assis, leitor de Musset. Teresa: revista de Literatura Brasileira [6/7]; São Paulo, p. 364-386, 2006.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

GASSET, José Ortega y. *Que é filosofia?* Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1961.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HANSEN, João Adolfo. *Representação e avaliação em Machado de Assis*. CIÊNCIA HOJE | vol. 43 | nº 253 | outubro de 2008, p.36-42.

FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Tradução brasileira. São Paulo: Abril, 1971 [1749], p. 11.

GUIMARÃES, Hélio. Notas. In: ASSIS, Machado de. *Papéis avulsos*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

_____. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19*. Disponível em:
<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000235806>> Acesso em: 17 set. de 2014.

GUIMARÃES, Hélio. *Os leitores de Machado de Assis. O romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

_____. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. In: *Machado de Assis em Linha*. Disponível em: <http://machadodeassis.net/download/numero01/num01artigo04.pdf> Acesso em: 05 jul 2015.

GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal. Debaixo da imediata proteção imperial: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838-1889). *Revista do IHGB*, ano 156, n. 388, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HENRIQUES, Ana Lucia. Língua. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao Romantismo brasileiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 9-30.

JACOBBI, Ruggero. *O espectador apaixonado*. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática, Universidade do Rio Grande do Sul, 1962.

JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o Leitor*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOBIM, José Luís. Machado de Assis, membro do Conservatório Dramático Brasileiro e leitor do teatro francês. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Topbooks, 2001. p. 373-347.

_____. A literatura como fonte de moral. In: _____. *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003. p. 173-88.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense. 1984.

MACEDO, Joaquim de & outros. Parecer da Comissão de História sobre o opúsculo: Une Fête brésilienne.... *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, t. XIV, 1851, p. 443-449. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/cdrom/denis/comentarios.htm> > Acesso em: 13 ago. 2015.

MACHADO, Duda. O romance do malandro brasileiro. In: ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 2000. p. 1-14.

MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

_____. *Machado de Assis: roteiro da consagração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso literário*. Tradução: Adail Sobra. São Paulo: Contexto, 2009.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. *Cadernos do Centro de Pesquisa Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.5, n. 2, ago. 1999.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p. 21-90.

_____. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Unesp, 2009.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Trechos escolhidos por José Aderaldo Castello*. Rio de Janeiro: Agir, 1961.

_____. Lede. In: _____. *Suspiros poéticos e saudades*. Rio de Janeiro: Em casa do senhor João Pedro da Veiga, 1836; Paris: Dauvin et Fontaine, Libraries, 1836.

MICHAELIS. Disponível em:

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=f%E1bula>>. Acesso em: 11 nov. 15.

MINI Aurélio século XXI escolar, o minidicionário da língua portuguesa. 4. ed. [S.l.: s.n., 20-].

MOISÉS, Massaud. Análise de texto teatral. In: _____. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 243-80

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das & VILLATA, Luiz Carlos. “A impressão Régia e as novelas”. In: _____. *Quatro novelas em tempos de D. João*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

NITERÓI, *Revista Brasiliense, ciência, letras e artes*, t. 1, n. 01, 1836. Disponível em:<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>>. Paris, 1836.

PESSOA, Fernando. *Mar Português*. Santiago, Chile: Klick, 1997. p. 153.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. Considerações sobre o teatro de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, ano 2, n. 4, p.141-151, dez. 2009. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero04/rev_num04_artigo08.asp>. Acesso em: 31 ago. 2015.

PINHEIRO, Carlos. *Fábulas de Esopo*. Disponível em:

<<https://lerebooks.files.wordpress.com/2012/12/fabulasdeesopo.pdf>> Acesso em: 27 mar. 2015.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo, Edusp, 1999.

RANGEL, Vagner Leite. A presença da fábula em Ressurreição. *Scripta Alumni: Revista da UNIANDRADE*, v. 1, p. 18-31, 2015.

_____; RIBAS, Maria Cristina C. Poesias Completas ou páginas de assaz Melancolia? *Machado de Assis em linha*, São Paulo, n. 16, dez. 2015.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. A crônica em suas efemeridades: entre a montanha e o rés do chã”. In: QUELLAS, Iza; IRINEU, Jones. *Papéis efêmeros, explorações permanentes*. São Paulo, Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2014. p. 128-145.

_____. *Onze anos de correspondência: os machados de Assis*. Rio de Janeiro: PUC-Rio7Letras, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. Machado de Assis, leitor (autor) da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001. p. 316-347.

_____. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. História”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao Romantismo brasileiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 31-64.

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao Romantismo brasileiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p. 9-30.

_____. Comentário às "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo”. In: DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 29-39. Considerações sobre o caráter que a poesia deve assumir no novo mundo. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/denis/comentarios.htm>> Acesso em: 14 ago. de 2015.

_____. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p.9-30.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios de dependência cultural São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Jano, janeiro. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 6/7, n. 1, p. 429-452, 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício Gomes de; SOUZA, Ronaldes de Melo e (Org.). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

_____. Duas notas sobre Machado de Assis. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo (Org.). *Iniciação aos estudos literários; objetos, disciplinas, instrumentos*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. (Org.). *Aristófanes: O peso da poesia (423.a.C). Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (século V a.C. - século XVIII)*. 1. ed. Chapecó: Argos, 2014. p.457-463.

SOUZA, Ronaldo de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822): cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

VIANA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001, p. 99-274.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Machado de Assis leitor dos românticos brasileiros. *Teresa*. Revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 12-13, p. 496-507, 2012-2013.

ZILBERMAN, Regina. Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição. *Veredas*, Porto, n.1, p. 179-194, 1998.