

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA



Machado de Assis
O CRÍTICO
SEDUÇÕES & DESENCANTOS

STÉLIO FURLAN

Florianópolis

2001



STÉLIO FURLAN

Machado de Assis

O CRÍTICO

SEDUÇÕES & DESENCANTOS

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura - Doutorado em Teoria Literária - da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de Doutor em Teoria Literária.

Orientadora:

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos

Seduções & Desencantos

Machado de Assis

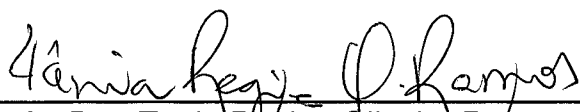
Um crítico do século XIX

Stélio Furlan


Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

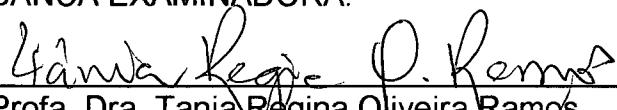


Profa. Dra. Tania Regina Oliveira Ramos
ORIENTADORA

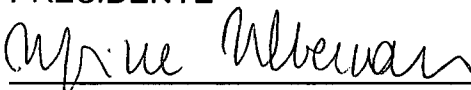


Profa. Dra. Simone Pereira Schmidt
COORDENADORA DO CURSO

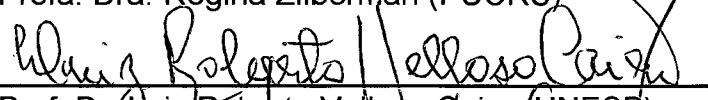
BANCA EXAMINADORA:



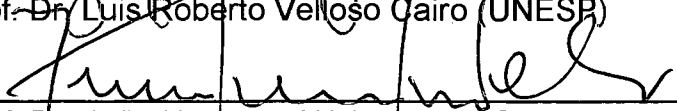
Profa. Dra. Tania Regina Oliveira Ramos
PRESIDENTE



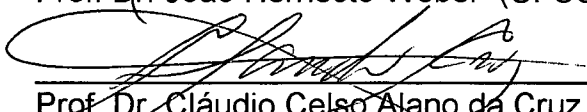
Profa. Dra. Regina Zilberman (PUCRS)



Prof. Dr. Luis Roberto Velloso Cairo (UNESP)



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)



Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz - (UFSC)

Profa. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart (UFSC) - SUPLENTE

Durante quanto tempo desejei de pingar um ponto final nesta tese? Um bom tempo! Embora ciente de que um trabalho sobre Machado de Assis sempre termina em dois pontos... ou em três.

GRATIDÃO

À guisa de agradecimento, dedico este texto:

à Tânia Regina Oliveira Ramos, pela sugestão do tema, pela orientação e pelo farto material bibliográfico disponibilizado;

à Cláudia e à Camille,

aos meus pais Mário e Ana, ao Seu Zeca e demais familiares que acompanharam de perto a tessitura desta tese;

à Dona Geni, pela paixão por nossa língua portuguesa;

ao Weber e ao Walter, pelos aportes críticos na qualificação desta;

aos (às) professores(as) do Curso, por iluminarem múltiplos percursos;

aos (às) colegas com quem compartilhei seduções e desencantos;

à Elba;

à UFSC, portal da arte e da ciência;

à CAPES, pelo apoio logístico;

enfim, a todos os que se interessam pela escritura machadiana –

menos como apostolado e mais do que mera diversão.

RESUMO

Estudo do discurso crítico de Machado de Assis, ativado a partir da segunda metade do século XIX, cuja discussão sobre a produção literária suscita uma reflexão acerca da natureza da arte e da sua relação com o cultural. Trata-se de uma pesquisa sobre as condições e constrações de possibilidade da prática crítica, passando pela noção de valor (como estratégia significativa), pela questão do cânone e pelos processos de hibridação, *modus operandi* por excelência do discurso crítico machadiano.

RÉSUMÉ

Étude du discours critique de Machado de Assis, activé à partir de la seconde moitié du siècle XIX, dont le débat sur la production littéraire suscite une réflexion autour la nature de l'Art e sa relation avec le culturel. Il s'agit d'une recherche sur les conditions et constrictions de possibilité de la pratique critique, en passant par la notion de valeur (comme stratégie signifiante), par la question du c anon et par les processus d'hybridation, *modus operandi* par excellence du discours critique machadien.

A nossa máxima literária é simples:
aprender investigando.

Machado de Assis
(1839-1908)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
I. UM CRÍTICO DO (E NO) SEGUNDO REINADO.....	12
I. 1 A nota pessoal do escritor.....	15
I. 2 O Ideal do Crítico.....	19
I. 3 Sublime da estética, corpo da cultura?.....	34
I. 4 Crítica como missão.....	38
II. UM CRÍTICO QUE TAMBÉM FOI POETA.....	63
II. 1 Do irrepresentável.....	70
II. 2 Nem azorrague nem luva de pelica.....	74
II. 3 Ao acaso.....	87
III. O TALENTO NÃO TEM LOCALIDADE.....	107
IV. O ENCANTO NUMEROSO DA LEITURA.....	128
IV. 1 Da hibridação crítica.....	155
V. CRÍTICO DE SI MESMO.....	164
V. 1 De <i>Ressurreição</i> ao naufrágio das ilusões.....	180
V. 2 De <i>Memórias</i> ao <i>Memorial</i>	196
VI. O ENIGMA DE UM RIO SEM MARGENS.....	217
VII. PÁGINAS RECOLHIDAS.....	231
VIII. BIBLIOGRAFIA.....	240

INTRODUÇÃO

“... esse estar e não-estar, / esse não-estar já
sendo, / esse ir como esse refluir”.

(Carlos Drummond de Andrade. *Claro Enigma*).

Ganhou-se, com Machado de Assis, algumas das mais fecundas páginas de crítica literária: investigar o discurso crítico a partir da segunda metade do século XIX, mais particularmente a contribuição da produção crítica machadiana como uma tentativa de definição teórica da crítica literária no Brasil é o que se pretende com este estudo.

Esta pesquisa encontrou motivação no atual debate sobre a construção teórica do discurso crítico latino-americano. Pode parecer impróprio que, neste tempo preñado de desterritorializações, em que se torna lugar comum a problematização dos parâmetros críticos do juízo literário, selecionemos trabalhar com um crítico¹ que, na entrada da modernidade-periférica-latino-americana, não só defendia a necessidade de um corpo de critérios, como também buscava delinear os contornos da atividade crítica.

¹ Neste estudo utilizamos mormente o corpus crítico reunido em *Machado de Assis. Obra Completa*. “Crítica”. RJ: Nova Aguilar, vol.III, 1994, pp.785-940.

Longe de pensar que a crítica está livre de todas as formas de valores, entendemos que o que se questiona é a possibilidade de parâmetros universais do gosto; por conseguinte, os critérios para uma avaliação ou juízo são mais posicionais do que universais, no sentido de que dependem dos vários pontos de enunciação que se disseminam na atualidade - não sem provocar tensões e inflexões.

Noutras palavras, em vez de uma crise completa e generalizada do chamado juízo literário, preferimos pensar que a crítica está vulnerável porque posta em questão, para não dizer... em suspensão. Ora, se assim se coloca a sua condição, não é menos certo afirmar que esse contínuo repensar sobre tal crise acaba por potencializar a autoconsciência e a autoreflexibilidade, atributos inerentes à própria prática crítica. E parece-nos bastante salutar que o pensamento crítico siga a repensar o seu próprio afã, do contrário corre o risco de cristalizar-se em estereótipos, frases feitas ou determinações em última instância.

Há, decerto, ao raiar deste terceiro milênio, um clima favorável à liberação da atividade crítica de certas clausuras deterministas, como as sustentadas pelas noções de origem, de influência: gesto diferencial de leitura ao qual Machado de Assis deixou sua contribuição, mais particularmente nas décadas de 1860 e 1870, lembradas pelos seus acirrados debates sobre as (im)possibilidades de uma literatura brasileira.

Se, na crítica machadiana, há a tentativa de delimitação dos limiares do “bom gosto literário”, que nos interessa por aquilo que revela de uma dominância cultural, assuntos do primeiro e segundo capítulos desta tese, não se pode descurar de seu investimento no que chamamos de desterritorialização do cânone e/ou em sua suplementação - entenda-se, o que se acrescenta para substituir e suprir uma ausência, o “que vem a mais”.²

Isso implica em pensar, como procuraremos fazer no terceiro capítulo, numa resposta crítica machadiana aos processos de colonização estética e cultural. Assim, indo nas águas de Pierre Bourdieu, o campo literário e teórico e o campo cultural são vistos como um território de lutas pelo poder de consagração, de disputas pela legitimidade de uma maneira de ver, no caso, o literário.³

Sendo a crítica uma visão de uma visão,⁴ o nosso olhar só pode se posicionar numa situação terceira de leitura, uma vez que nos propomos a estudar as condições de possibilidade de um certo olhar

² Tal conceito foi desenvolvido por Jacques Derrida, em *A escritura e a diferença* (p. 245). Optamos pela definição de “suplemento” feita por Silviano Santiago que, na esteira gramatológica, diz respeito a um “conceito que permite explicar o movimento de significação que é avançado ao acrescentar alguma coisa a um todo. Seja ao nível da dicotomia significante/significado com relação ao significante, quando serve para marcar a falta do significado com relação ao significante, seja ao nível das relações, quando serve para marcar o “jogo” da significação, que se opera com base em substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito”. Ver SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*, p. 25-26.

³ Sobre a expressão “tomada de posição” e sobre a questão das “lutas de definição (ou de classificação)” ver BOURDIEU, Pierre. “O ponto de vista do autor”. In: *As regras da arte*, pp. 252-265.

⁴ BRUNEL, Pierre et alli. *A crítica literária*, p.110.

sobre uma certa maneira de ver/ler, posição esta que se vacina contra qualquer pretensão de uma leitura capaz de esgotar os textos analisados. Nem esgotar nem duplicar, antes redobrar, melhor, apostar numa leitura que investiga como a prática crítica machadiana rearticula ou dá novos sentidos às diferentes maneiras de entender a si mesma, ao literário e ao cultural. Daí o que se convencionou chamar de processos de hibridação, que, no quarto capítulo, tomaremos como estratégia de leitura para pensar o *modus operandi* da crítica machadiana.

A noção de crítica como redobramento remete-nos ao apelo barthesiano, que incumbe ao crítico fazer flutuar, acima da primeira linguagem, uma segunda linguagem, desdobrar os sentidos através de uma recodificação dessa linguagem primeira. Cumpre ao crítico a instigante tarefa de também abrir fendas na superfície do dito, perscrutar para além do que é dado a ler: atividade suplementar que se nutre das exclusões, do que é deixado nas entrelinhas, do que se exorcisa.

A nossa tentativa de não ceder à paráfrase encontra eco numa passagem de *Crítica e Verdade*, na qual se defende a perífrase como estratégia analítica.⁵ Movimento que nos liberta da busca de uma

⁵ “A crítica”, diz Roland Barthes, é “uma perífrase. Ela não pode pretender encontrar o “fundo” da obra, pois esse fundo é o próprio sujeito, isto é, uma ausência: toda metáfora é um signo sem fundo, e é esse longínquo do significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa; o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las: ainda uma vez, se há na obra um significado “oculto” e “objetivo”, o símbolo não passa de um eufemismo, a literatura é apenas disfarce e a crítica apenas filologia” (*Crítica e Verdade*, p.226). A propósito da crítica como “discurso sobre um discurso” (p.160), leia-se: “O crítico não pode pretender “traduzir” a obra, sobretudo de modo mais claro, pois não há nada mais claro do que a obra. O que ele pode é “engendrar” um certo sentido, derivando-o de uma forma que é a obra (...) A crítica (...) faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos” (p.221).

“essencialidade” machadiana, da sua inserção numa corrente específica, da tentativa de enclausurá-lo num “ismo” determinado. Em vez disso, preferimos apreciar de que plural ele é feito⁶ ou que hibridações processa. E o fenômeno do hibridação, convém antecipar, aqui será positivado como valor, melhor, como estratégia discursiva indispensável às escrituras da diferença.

O rumor barthesiano também se pode escutar na noção de crítica como discurso sobre um discurso, como atividade que pressupõe (quando não antecipa) a criação. Esta reflexão nos instiga a pensar como o discurso crítico de Machado de Assis se gesta, a tomar a crítica como análise das condições e constrictões de possibilidade de um texto. Discurso sobre um discurso - como veremos no capítulo quinto - também no sentido da maneira pela qual o crítico dialoga com outros textos escritos ao correr da própria pena, o que o torna, numa palavra, crítico de si mesmo.

Eis, pois, o percurso pelo qual nossa leitura pretende se mover: na semovência mesma de uma crítica complexa, que não só escapa às classificações, muita vez deixa-as (e se deixa) em suspensão, tema do ensaio que fica à guisa de conclusão desta tese. Percurso este que traduz

⁶ Assim, buscaremos “desfiar” o texto machadiano como tecido que propõe sentido sem parar: “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, p.70). Leia-se também: “O texto é plural (...) O Texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação. O plural do Texto prende-se, efetivamente, não à ambigüidade de seus conteúdos, mas ao que se

menos um sentido de pura indecisão do que a tentativa de um viés de análise que não se fecha num sistema monolítico de determinações, antes se abre ao encanto numeroso das leituras. A crítica machadiana é complexa, dissemos, porque se abre à hibridez: enigma de um rio sem margens.

Pretendemos trabalhar com dois recortes cronológicos. Não se leia em tais recortes uma validação de um abismo intransponível entre uma fase primeira e uma fase madura. Não negamos um amadurecimento progressivo, embora haja traços do Machado do Brás Cubas e da Capitã dentro do crítico e do cronista do *Diário do Rio de Janeiro* da década de 1860.

O primeiro recorte, entre 1858 a 1879, abriga uma produção crítica (literária e teatral) das mais ativas do país. É a crítica propriamente dita, segundo as regras tomadas de empréstimo à tradição dos gêneros normativos. Tal recorte comporta uma discussão convencionalizada da produção literária alheia, mas também, entre textos e cenas, pode-se perscrutar uma reflexão sobre a natureza da arte e sua relação com a cultura e a sociedade.

O segundo momento, entre 1880 a 1908, pode ser chamado de crítica intersticial. A crítica, liberta do caráter normativo (e da pena como profissão), passa a ser absorvida pela própria atividade ficcional,

poderia chamar de pluralidade estereográfica dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido)." *Id.*, p.74.

ou seja, as seduções e desencantos de um “crítico que também foi poeta” se disseminam nas vozes dos narradores-críticos de certos contos e romances.

Ante a profusão de estudos sobre a textualidade machadiana, a crítica literária ainda se apresenta como um campo a ser explorado.⁷ Se os estudos sobre sua ficção são uma das constantes preocupações da fortuna crítica machadiana, o mesmo não se pode dizer de sua produção crítica: pouco se fala sobre a atividade do crítico Machado de Assis.⁸

Na acepção machadiana, a crítica se define pela atividade analítica: “crítica é análise”.⁷ Esta depende de uma rigorosa e coerente concepção teórica da literatura,⁷ que o próprio crítico se esmerou em articular; nas suas palavras, depende de um ideal, no sentido de um programa ou de um propósito.⁷ Aí temos elementos que nos permitem identificar o delinear-se de uma sistematização do sublime literário, o que, por extensão, em algo contribui para a construção de um estilo tropical,⁷ cujo vigor nos parece potencialmente associado à hibridez

⁷ A produção crítica machadiana já foi considerada “a mais completa que ainda apareceu na literatura brasileira” (COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*, p.481). Não obstante, há quem afirme que “a produção crítica convencional de Machado de Assis ainda não foi suficientemente estudada”. Ver FACIOLI, Valentim. “A crítica”. In: *Machado de Assis. Antologia e estudos*, p.71. Com efeito, num levantamento bibliográfico preliminar encontramos bem poucos estudos sobre o assunto, em grande medida anteriores a 1958, sendo que o estudos mais recentes investem, sobretudo, na questão da nacionalidade literária.

⁸ Aliás, quando se trata de crítica literária no Brasil, usual é começar pela Geração de 70: “Entre nós”, escreve Benedito Nunes, “pode-se admitir, sem prejuízo dos predecessores ou pioneiros românticos, que a crítica literária começou a fazer sua própria história no fim do século passado, com a chamada geração de 70, republicana e antiescravagista, de Sílvio Romero e José Veríssimo”. Ver *Cult. Revista Brasileira de Literatura*, 09/99, p.20.

estética, inspirado pelas ardências vaporosas do céu do Novo Mundo. E a estética aqui não é tomada como uma área estanque, autotélica, mas como processo que se liga ao corpo da cultura.

Em termos de crítica literária nacional, seria impróprio definir Machado pela etiqueta de representante do pioneirismo romântico, muito menos pode-se tomá-lo como representante da Geração de 70, antes merece um capítulo à parte. As leituras machadianas, se se quiser, páginas de história literária, traduzem uma provocação à história da literatura e da crítica do século XIX.

Pensar o lugar de Machado de Assis ante as representações da literatura e da crítica literária de seu tempo sugere-nos, portanto, um trabalho sobre um terreno móvel, marcado por disputas sobre os critérios e concepções do que é lido (ou dado a ler) como literatura: delimitações propostas ou impostas a partir de certos quadros de referência (expectativas, gostos e valores) condicionados por contextos específicos. Se o chamado estilo machadiano, ora fica associado à tautologia, ora é pensado desde a atopia, pode-se dizer que esta condição o suspende acima das fronteiras então usuais.

Busca-se entender, pois, a complexidade mesma da crítica literária machadiana, entre condições e constrictões de possibilidade, investigando sua contribuição para a emergência, relativa consolidação e tentativa de definição da especificidade da crítica literária tupiniquim, a partir da segunda metade do século XIX. Percurso que nos levará à vasta

rede de convenções sobre as quais se apoiou e transformou, bem como a uma reflexão sobre como absorveu e praticou a “função” do crítico ou, melhor dizendo, sobre os critérios que perpassaram suas leituras - no que diz respeito à validação ou à exclusão de certas textualidades.

Tais percursos se desdobram em diálogos que tensionam Machado entre a crítica de inspiração romântica e a condicionada ao naturalismo evolucionista. Por conseguinte, cabe perguntar: qual sua atitude diante de leituras que privilegiavam a ênfase no viés nacionalista, o uso ou a moral da fábula, o rigorismo moral, o biografismo, o determinismo e o perfil psicológico - elementos decisivos, no século XIX, para o exercício da crítica?

Ora, ainda que Machado tematize ou assimile para nutrição alguns desses elementos, pode-se dizer que, de certo modo, realizou uma leitura que não absolutiza nenhum desses tipos de leitura. Com efeito, em sua combativa “crítica fecunda”, pode-se encontrar um questionamento dos padrões estéticos então em voga, tais como os acima referidos.

Há, decerto, uma estreita relação entre as teorias literárias e os métodos críticos. Nesse sentido, dada a crença na inseparabilidade da teoria e da crítica, acreditamos na possibilidade de se pensar, a partir dos sistemas de referência privilegiados, como Machado de Assis (re)configura uma op(era)ção teórica. Noutras palavras, pensamos nas delimitações intelectuais da crítica como estratégias discursivas que se

articulam para a afirmação de uma maneira de interpretar o literário e o cultural.⁹

Na operatividade dos textos críticos machadianos, mobilizam-se estratégias discursivas (valores) em disputa por uma determinada concepção do sublime e, por extensão, do que se deve entender por “cultura”. Nesse sentido, a crítica pode ser pensada como uma membrana sensível na qual freme, entre o aprazível e o “mau gosto”, um ar do tempo, gostos de época. Por conseguinte, o texto crítico pode ser lido como termômetro de uma sensibilidade coletiva;¹⁰ claro, sem descurar de sua capacidade de produção de novas sensibilidades. Ao se posicionar a favor de certos signos de distinção, ao colaborar com a suplementação de um conjunto de textos aceitáveis, o discurso crítico termina por codificar certos interesses de seu tempo e país.

⁹ Por extensão, na prática crítica temos o que Roger Chartier chama “percepções do social”. Para ele ditas percepções não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas que tendem a legitimar ou a justificar certas escolhas. Nesse sentido, “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social - como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas -, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais”. Ver CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*, p.17.

¹⁰ Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão*, defende que “os textos artísticos se tornaram aliás termômetros admiráveis dessa mudança de mentalidade e sensibilidade” (p.238). Ele investiga como mudam as visões de mundo e as relações com a natureza de José de Alencar (*O Guarani*, 1857) para Vicente de Carvalho (*Assim Falou*, 1916). No primeiro caso o homem surge envolto pela exuberância da natureza, no segundo, aparece a idéia de cultura, o que implica a transformação daquela. Enquanto o texto de Alencar transpira o mundo senhorial e conservador da corte de Dom Pedro II, o de Vicente de Carvalho se ambienta no contexto da nova elite positivista, republicana, de fazendeiros de café. Isso o leva a concluir que a literatura brasileira, nascente, já nasce com fins ideológicos (entenda-se o nexa entre discurso e poder).

Implica em identificar o que está em jogo, o tipo de discurso que se (in)valida nesse processo, e por que se (in)valida. Cabe pesquisar, portanto, como Machado de Assis surgiu no cenário da crítica de seu tempo e qual a sua contribuição, em primeiro lugar, para uma mudança de ótica no palco da apreciação literária e da literatura nacional em gestação e, em segundo, para a delimitação e consolidação (do que ele chama) de uma crítica fecunda.

Em suma, o estudo das condições e constrações de possibilidade da prática crítica, a noção de valor como estratégia discursiva, a relação entre crítica e criação e valor e cultura, a questão do cânone, enfim, a ênfase nos chamados processos de hibridação, podem muito bem revelar nossa disposição de casar a lição machadiana ao caráter do tempo.

I.**UM CRÍTICO DO (E NO) SEGUNDO REINADO**

*“...a arte não será uma distração, mas
uma profissão alta, séria, nobre”.*

(Machado de Assis, 1866).

Os primeiros ensaios críticos de Joaquim Maria Machado de Assis coincidem com o fastígio do Segundo Reinado, e rareiam com a crise do regime imperial que se instala a partir de meados da década de 70. O que nos interessa em tais ensaios é a contigüidade entre o esforço de engendração de um ideal de arte e de crítica e uma certa acepção de cultura esteada numa noção de “civilização”.

Se dito ideal se plasma tomando de empréstimo de cada coisa uma parte, força é dizer que prefere às generalidades do diletantismo literário a análise sincera e a reflexão paciente e longa. Daí o entendimento da crítica como tarefa árdua, sobretudo num momento histórico marcado pelas relações escravistas de produção e pelas dependências econômico-culturais às metrópoles inglesa e francesa, respectivamente.

Embora Machado formule uma resposta crítica a esse estado de coisas, indiretamente nos leva a pensar sobre as possibilidades de uma

crítica fecunda em tal contexto. Se “há um círculo limitado de leitores”¹¹ e de escritores como exercer o ideal de imparcialidade crítica - liberta dos interesses de grupo e das coações do momento? Será que uma crítica sincera, que reflete longa e pacientemente sobre um determinado texto, poderia prosperar nessa ambiência? E se o jornal era meio de veiculação dessas críticas, não teriam estas sofrido algum tipo de cerceamento ou direcionamento político?⁷

Neste momento histórico-literário, para nosso uso, entre 1858 - ano da publicação dos primeiros ensaios críticos -, e 1879, ano do lançamento de “A Nova Geração” - a partir do qual encontrará novos meios para exercitar seu olhar analítico -, temos um crítico a um só tempo combativo e, muita vez, tolerante. Pois, se desfere piparotes, não descarta de incentivar a invenção - atributos de sua prática crítica que ficaram registrados nos rodapés dos jornais da época.

Há os que defendem que, na crítica literária machadiana, emoldura-se, como diz Mário de Alencar, a feição principal de seu engenho; nesta, mais que suas melhores páginas, afirma Wilson Martins, a melhor página que possuímos sobre o nacionalismo em literatura. E há quem diga que na produção dessa escritura (chamada menor), seja na crônica, como quer Sônia Brayner, seja na crítica literária, é que reside

¹¹ *Obra Completa. Machado de Assis*, p.841. Doravante todas as citações referentes à produção crítica de Machado de Assis virão no corpo do texto, entre parênteses e com a respectiva indicação do número de página. Todas as citações que obedecem essas condições foram extraídas de: *Obra Completa. Machado de Assis*. RJ: Nova Aguilar, vol.III, 1994.

todo um trabalho preparatório: um laboratório de sua ficção, cujas experiências atestam, certo, sua presença ativa no cotidiano da vida literária.¹²

¹² BRAYNER, Sônia. "Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional". In: *Machado de Assis. Antologia e estudos*, pp. 426-436. Ver também MARTINS, Wilson. "A Literatura e o Conhecimento da Terra". In: *A Literatura no Brasil*. v.1, t.1, p.187. Quanto à referência a Mário de Alencar, ver sua "Advertência da edição de 1910", In: *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.29, pp.7-10.

I. 1 A nota pessoal do escritor

“Há no Rio de Janeiro”, diz Macedo Soares, em 1860, “alguma coisa a que chamam de *crítica*. É ordinariamente uma função do jornalismo, e portanto sem estudo porque é feita da noite para o dia, e tem missão porque o jornalismo é essencialmente comercial e político”.¹³ Situação esta que talvez tenha contribuído para que o jovem Machado fosse se desencantando com aquilo que o seduzira entre 1858 e 1879. Durante esse período, Machado de Assis entrega-se à prática crítica com certa regularidade. Sobretudo a partir de 1860, quando passa a exercer funções diversas no *Diário do Rio de Janeiro*, então “trincheira dos liberais”,¹⁴ a convite de Quintino Bocaiúva:

Machado punha os pés no grande jornalismo, sem dúvida a mais alta ribalta do país (...) No jornal, que não tinha segredos para ele, a

¹³ MACEDO SOARES, Antônio Joaquim de. “*Da crítica brasileira*”. In: COUTINHO, Afrânio (org.) *Caminhos do pensamento crítico*, p.264.

¹⁴ Leia-se a crônica de 25 de abril de 1865, publicada no *Diário do Rio*, na qual Machado critica a exclusão de Joaquim José da Silva Xavier, vulgo Tiradentes, das comemorações públicas: “este esquecimento é um injustiça e uma ingratidão (vol.23, p.373). Tiradentes, como José Bonifácio, escreve, “apenas queria apressar o relógio do tempo; queria que o século XVIII, data de tantas liberdades, não caísse nos abismos do nada, sem deixar de pé a liberdade brasileira” (p.372). Aliás, se recorre às últimas palavras de Tiradentes: “Morro pela liberdade!” é para sublinhar que estas serão um açoite inexorável para os filhos do império” (p.374). Daí sugerir “ao partido liberal, ao partido dos impulsos generosos, se não era uma bela ação, tomar ele a iniciativa de uma reparação semelhante” (p.373). Além disso, reivindica uma maneira outra de se visitar o passado histórico. Não se trata de acolher o ufanismo desmedido, esteado num elenco de sumidades. Antes apela para um resgate que não passe apenas pelos “ganhos positivos”: cumpre “resgatar a memória dos mártires e colocá-los no panteón dos heróis”. Ver *Obras Completas de Machado de Assis*, Jackson, vol.23, p.375. Com Antonio Candido (embora ele não faça essa relação) se pode dizer que também Machado se deixa impregnar pela “densa atmosfera então vigente, de paixão partidária e ideológica”. Ou seja, aqui Machado revela traços “liberais”, sobretudo nesse interesse pela Inconfidência Mineira, como sinônimo da “herança do espírito autonomista” e da “aversão ao governo absoluto” (*Formação da Literatura Brasileira*, vol.2, p.50).

julgar pelas várias seções que manteve, deve ter sido desses redatores prontos para tudo e a qualquer hora. Fosse o artigo político, ou a notícia policial, em tudo seria capaz de pôr a nota pessoal do escritor. Mas, das várias funções exercidas no jornal, nenhuma, salvo a crítica literária, que representou útil aprendizado, parece tê-lo seduzido tanto quanto a de representante do jornal no Senado do Império.

E, mais adiante, continua Viana Filho, “era operário seguro da sua arte. Iniciando-se na crítica, acreditava-a valioso instrumento de aprimoramento”.¹⁵

Útil aprendizado, instrumento de aprimoramento, laboratório de sua ficção: trata-se de uma visão prospectiva, no sentido de entender e explicar as obras da maturidade. Nesta tese tentou-se contornar o prospectivismo a favor de um ponto de fuga que privilegiasse um crítico que também foi poeta (e era cronista, contista, romancista), cruzando estas diferentes instâncias, ou seja, investigar como no autor Machado de Assis, o poeta e/ou o romancista dialogam com o crítico e *vice versa*.

Tome-se o ano de 1872: ano da tessitura do famoso ensaio “Instinto de Nacionalidade”, mas também da publicação de seu primeiro romance *Ressurreição*. Aqui, como veremos, o crítico e o romancista se completam: a mão e a luva, o corpo e o suplemento. Logo, se *Ressurreição* pressagia o ensaio “Instinto de Nacionalidade”, dá-se uma problematização da usual relação de posteridade da crítica em relação à obra. Não se trata, portanto, de entender a crítica como uma atividade parasitária do literário e a ela contraposta, mas como ação que mantém

¹⁵ VIANA FILHO, Luis. *A vida de Machado de Assis*, p. 28 e p.35.

com o literário, o que se pode chamar de uma relação edífita. A nosso ver, a crítica é uma atividade igualmente criadora, em íntima relação com a literatura, e como esta, também traduz a representação de uma concepção geral da existência.⁷

Isso nos serve como argumento para questionar a tendência de minimizar a crítica, considerando-a tarefa que resta aos que não possuem habilidades de criação ou inventividade literária. Vamos, pois, a contrapelo da afirmação de Afrânio Coutinho sobre a conquista machadiana do método, isto é, de que a crítica constituía apenas o seu embasamento de onde emergia o seu espírito criador.¹⁶ Mais que “apenas o seu embasamento”, preferimos uma relação de sobredeterminação entre a crítica e a criação na textualidade machadiana.

O caso machadiano calha à perfeição para se pensar como a crítica permite uma fecunda reflexão sobre situações e instâncias imanentes ao processo de produção ficcional e, por extensão, para o estudo dos padrões de gosto predominantes ou em afirmação. Aqui encontramos ensaios da crítica literária propriamente dita, com empréstimos das regras da tradição dos gêneros normativos. Mas se há uma discussão convencionalizada da produção literária alheia, não é menos certo afirmar que, entre textos e cenas, há também uma reflexão sobre a natureza da arte e sua relação com a cultura e a sociedade. Se demarca um ideal do crítico e da crítica, não deixa de refletir sobre a

¹⁶ COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*, p.23.

condição da literatura brasileira, de analisar as tendências de além-mar e de suas ressonâncias no universo literário local.

I. 2 Ideal do crítico

“É mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam”.

(Machado de Assis, 1873)

Machado buscou delinear os limiares da prática crítica, cunhando o que considerava “O Ideal do Crítico”. Ao delimitar os juízos pelos quais avalia os textos, não dita dogmas, antes indica uma maneira pela qual os avalia. Neste ensaio, publicado no *Diário do Rio*, em 1865, a ciência, a consciência e a urbanidade foram consideradas condições indispensáveis para o exercício da crítica: em vez da obscuridade e precipitação, antepôs o estudo, a reflexão e a paciência crítica; no lugar do pedantismo e da parcialidade, a simplicidade e a “justa medida”; em vez das cópias da realidade, a imaginação, a perfeição do estilo, o respeito e o domínio da arte; no lugar do sensacionalismo e do excesso de cor local, ele prefere o discernimento e o “sentimento íntimo”. Eis, pois, em grandes linhas, as qualidades e as condições que Machado considera como o *sine qua non* da prática crítica.

A imaginação ganha relevo como preceito da “boa arte”, em detrimento das cópias da realidade. Diz, em 1865: “Se a arte fosse a reprodução exata das coisas, dos homens e dos fatos, eu preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare”. E o mesmo se pode dizer do trabalho do poeta: “a poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista” (p.868), e completa:

mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guiá-lo, a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza, e essa lei impõe-lhe o desejo de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da história” (pp.868-869).

Ou ainda, de maneira severa, “se a missão do romancista fosse copiar os fatos, tais quais eles se dão na vida, a arte era uma coisa inútil; a memória substituiria a imaginação” (p.844). Tendência que censura também nos romances realistas: “o realismo não conhece relações necessárias, nem acessórias, sua estética é o inventário”, ou ainda, a que nos parece mais eloqüente: “porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia”, o que considera atestado da negação mesma do princípio da arte (pp. 869-913). A clara e fina ironia que daí ressuma não é, efetivamente, uma constante na crítica literária machadiana, uma vez que ele reserva este recurso para a crônica que, já no início da década de 1860, se insinua, galhofeira, mas nem sempre sutil.

A crítica: feição principal do seu engenho. Com efeito, Machado mobiliza toda uma série de procedimentos, tais como a análise como forma de corrigir ou incentivar a invenção; a investigação acerca da história ou doutrina; a questão do sublime, pelo viés da análise e comparação; tudo isso animado pelo firme propósito de educar o gosto e os costumes, de contribuir para a afirmação da prática crítica e da atividade literária, o que, no mínimo, significava tornar regra uma exceção. Em 1866, a propósito de *O Culto de Dever*, de Joaquim Manuel de Macedo, escreve:

Qual o remédio para este mal que nos assoberba, este mal de que só podem triunfar as vocações enérgicas, e ao qual tantos talentos sucumbem? O remédio já tivemos ocasião de indicá-lo em um artigo que apareceu nesta mesma folha:¹⁷ o remédio é a crítica. Desde que, entre o poeta e o leitor, aparecer a reflexão madura da crítica, encarregada de aprofundar as reflexões do poeta para as comunicar ao espírito do leitor; desde que uma crítica conscienciosa e artista, guiar a um tempo, a musa no seu trabalho, e o leitor na sua escolha, a opinião começará a formar-se e o amor das letras virá naturalmente com a opinião. Nesse dia os cometimentos ilegítimos não serão tão fáceis; as obras mediocres não poderão resistir por muito tempo; o poeta, em vez de acompanhar o gosto mal formado, olhará mais seriamente para a sua arte; a arte não será uma distração, mas uma profissão, alta, séria, nobre, guiada por vivos estímulos; finalmente, o que hoje é exceção, será amanhã uma regra geral (p.842).

A crítica machadiana pode ser reconhecida pelos atributos da reflexão, da promoção de novos valores, da advertência amiga e do aplauso oportuno. Longe daqui “o ódio, a camaradagem e a indiferença”,

¹⁷ Trata-se do ensaio “*O Ideal do Crítico*”, publicado em 8 de outubro de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*. Este texto de 1865 foi considerado “o que terá sido a nossa primeira conceituação específica da crítica literária”. Ver MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*, p.145.

que considerava as três chagas da crítica do seu tempo. Como escreve em 1859:

Admira-se da minha franqueza, querida Leitora? Pois eu não. Estou acostumado com os críticos de além-mar – penas de ferro, que não torcem, estilo *tranchant* que não orna de rodeios o pensamento, como os selvagens ornavam de flores a vítima que conduziam ao suplício.¹⁸

Um crítica que, em tese, não ceda espaço à camaradagem deve primar pela justa medida. Dita qualidade ganha destaque no ideário crítico machadiano:

Protesto desde já uma severa imparcialidade, imparcialidade de que não pretendo afastar-me uma vírgula (...) Nem azorrague nem luva de pelica; mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte da crítica (p.837).

Mostra-se coerente consigo quando busca valorizar um texto, mesmo pisando o terreno das diferenças de escola. Em 1859, a propósito da tradução de *O Asno Morto*, de Barrière, escreve Machado em chave autobiográfica:

pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertença a esta última por mais sensata, mais natural, e de mais iniciativa moralizadora e civilizadora. Contudo não posso deixar de reconhecer no drama de sábado passado um belo trabalho em relação à escola a que pertence.¹⁹

¹⁸ MACHADO DE ASSIS. *Crítica Teatral*. RJ: Jackson, 1955, p.122

¹⁹ Id., 1955, p.30.

Por conseguinte, o ideal da imparcialidade se desdobra na intermitência do “meio-termo”,²⁰ na “justa medida”, no gosto pela “simetria”, pelo “equilíbrio” ou ainda pelas “meias tintas”: expressões estas que povoam a textualidade machadiana. Pode-se acrescentar, num outro sentido, um certo “acordo”:

Esse acordo do moderno com o antigo era o pensamento de Chénier,²¹ que muitos séculos depois de Ovídio e Catulo ressuscitava o idílio e a elegia da antigüidade (p.892).

²⁰ Como diz numa crônica de 1864: “Achei um meio termo” (*Obras Completas de Machado de Assis*, Jackson, vol. 23, p. 10). O mesmo ocorre na crônica do dia 21 de fevereiro de 1865, a propósito da polêmica sobre o quadro Carioca, de Pedro Américo. Para uns, “detestável!”, para outros, “sublimel!”. Machado se coloca no entre-meio: “O meio-termo não é uma posição cômoda, mas nós a tomamos afoitamente, reconhecendo na Carioca uma bela prova de um talento gracioso e correto, mas não limpa de alguns defeitos que lhe foram apontados” (*Id.*, p. 310). “Meio-termo” que também aponta para o sentido de uma necessidade histórica e política - enquanto “acordo”, “convênio”; como o ocorrido entre Uruguai e o Brasil, evitando-se o prolongamento da guerra entre esses países. Leia-se também: “O convênio foi o assunto obrigado dos jornais e das conversas, das ruas e das casas, dos teatros e dos cafés” (*Id.*, vol.23, p.324). O que nos lembra um mosaico, composto de azulejos azuis e brancos, no jardim interno ao lado da Igreja São Francisco de Assis, em Salvador, Bahia, no qual se representa um lugar comum da antigüidade clássica: *in medio consistit virtus*. Vale lembrar que Aristóteles, em *Ética a Nicômano*, associou a virtude ao meio-termo: “um mestre em qualquer arte evita o excesso e a falta, buscando o meio-termo e escolhendo-o - o meio-termo não no objeto, mas relativamente a nós”. Mas a tomada de posição machadiana também nos sugere uma releitura pascaliana. Leia-se o pensamento nº378: “me recuso a ficar na ponta de baixo, não por ser baixa, mas por ser ponta (bout), pois recusaria igualmente se me pusessem na de cima. É sair da humanidade deixar o meio. A grandeza da alma humana consiste em saber manter-se aí; a grandeza está tão longe de consistir em sair dessa condição que, pelo contrário, se encontra no fato de não a abandonar, de modo algum” (PASCAL, Blaise, *Pensamentos*, p.129).

²¹ Talvez se trate do autor de Lambes, o poeta francês André Marie de Chénier (1762-1794). Sobre o texto de Joaquim Manuel de Macedo, leia-se: “Um poema épico, no meio desta prosa atual em que vivemos, é uma fortuna miraculosa. Pretendem alguns que o poema épico não é do nosso tempo, e há quem cavasse uma vasta sepultura para a epopéia e para a tragédia, as duas belas formas da arte antiga. Não fazemos parte do cortejo fúnebre de Eurípedes e Homero. As formas poéticas podem se modificar com o tempo, e é essa a natureza das manifestações da arte; o tempo, a religião e a índole influem no desenvolvimento das formas poéticas, mas não as aniquilam completamente; a tragédia francesa não é a tragédia grega, nem a tragédia shakespereana, e todas são a mesma tragédia. Esse acordo do moderno com o antigo era o pensamento de Chénier, que muitos séculos depois de Ovídio e Catulo ressuscitava o idílio e a elegia da antigüidade” (p.892).

Para ser imparcial o crítico não deve confundir respeito com adoração. Como Machado diz numa crônica de 1865: “Mas a minha admiração não é tão absoluta como a liberdade da minha opinião”.²² Isso também se pode ler no ensaio sobre *O Culto do Dever*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado, na “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de janeiro em 1866. Leiam-se as primeiras linhas:

O autor d' *A Nebulosa* e d' *A Moreninha* tem jus ao nosso respeito, já por seus talentos, já por sua reputação. Nem a crítica deve destinar-se a derrocar tudo quanto a mão do tempo construiu, e assenta em bases sólidas. Todavia, respeito não quer dizer adoração estrepitosa e intolerante; o respeito neste caso é uma nobre franqueza, que honra tanto a consciência do crítico, como o talento do poeta (p.843).²³

É o mesmo que afirmar: a imparcialidade se coloca muito mais contígua à sinceridade do que à laudação. Isso nos lembra a advertência da primeira edição de *Ressurreição*, onde escreve que quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia. Logo, “a maior injúria que se pode fazer a um autor é ocultar-lhe a verdade, porque faz supor que ele não teria coragem de ouvi-la” (p.843). Com efeito, isso se dava mesmo quando devia falar a um nome conhecido, sobre o qual pesava a larga responsabilidade do

²² *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.23, p.358.

²³ Machado publica, em 1 e 8 de maio do mesmo ano, na “Semana Literária” do *Diário do Rio*, um longo ensaio sobre o “Teatro de Joaquim Manuel de Macedo”, onde reafirma que o seu investimento discursivo, longe das rivalidades políticas, está marcado pela “franqueza digna do poeta e da crítica”. Leia-se: “Sentimos que a publicação destes escritos seja contemporânea da dissidência política que separa o *Diário do Rio* de deputado fluminense; talvez haja quem veja na franqueza literária uma espécie de oposição política; tudo é possível num país onde há mais talento que modéstia; mas nesta humilde posição, só duas coisas nos preocupam: o voto dos homens sinceros e a tranqüilidade da nossa consciência; únicas preocupações de quem professa o culto da verdade (p.886).

talento, como ocorreu com Joaquim Manuel de Macedo; e o mesmo se pode dizer de Eça de Queirós, em 1878.

Importa é a atitude do crítico, que, em vez de ceder à sedução biográfica prefere, sem rodeios nem disfarce, verificar “se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida, se fez obra d’arte ou de passatempo”, resumindo a opinião crítica “em termos claros e precisos” (p.843); numa palavra, prefere uma análise que privilegie o estudo da “habilidade do escritor” (p.844). Com a enunciação de tais propósitos Machado coloca em questão o romance intitulado *O Culto do Dever*, de Joaquim Manuel de Macedo. Ele põe a toga do legislador, para asseverar em termos claros e precisos que tal romance “é um mau livro” (p.847). Embora concorde com o autor nos seus intuitos morais, afirma que “a execução traiu-lhe a intenção” (p.846); os contrastes e as omissões tornam os personagens d’*O Culto de Dever* “pouco aceitáveis da parte de um apreciador consciencioso”, uma vez que “as personagens estão apenas esboçadas” (p.847), justifica. O que falta a este romance, argúi Machado, é “um estudo das paixões humanas” aliado “aos toques delicados e originais da poesia” (p.847). Noutras palavras, Machado solicita um outro tipo de romance, não mais o romance de costumes, inaugurado por Macedo, mas o que chama de romance de análise. E isso não fica só na reivindicação, uma vez que, com *Ressurreição*, de 1872, materializa tal predileção.

De modo geral, entre textos e cenas, Machado vai a contrapelo da opinião pública sobre Joaquim Manuel de Macedo. E essa relação conflituosa se lê numa crônica em que rememora as conversações tranqüilas, algumas longas, na livraria Garnier:

a livraria era ponto de conversação e de encontro. Pouco me dei com Macedo, o mais popular dos nossos autores, pela *Moreninha*, e pelo *Fantasma Branco*, romance e comédia que fizeram as delícias de uma geração inteira.²⁴

Dissemos que o tom da leitura d'*O Culto do Dever* lembra a de *O Primo Basílio*. Com efeito, em ambos os romances Machado não encontra um estudo das paixões humanas. No primeiro caso, sublinha que o narrador do romance, “a testemunha dos fatos, será escrupulosa na exposição de todas as circunstâncias, mas está longe de ter uma alma” (p.845); no segundo caso, ataca a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis” (p.904); desqualificando-o por não centrar a ação “nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens” (p.910). O recurso pelo qual sustenta a desqualificação destes dois romances é o de indicar “por comparação de um modelo” (p.845). Suas colocações não são simples asserções, mas demonstrações convincentes: assim, cita como contraste, no primeiro caso, *Cid*, *Corina*, *Adolfo* e *Manon Lescaut* e, no segundo, *Otelo*, *Eugênia*, *O Monge de Cister* e *O Guarani*. Convém notar que, em ambos os casos, a franqueza parece tornar ainda mais severa a análise.

²⁴ PONTES, Elói (org). *Machado de Assis. Páginas Esquecidas*, p.40.

Pois, se salienta que pretende falar sobre *O Culto do Dever*, sem rodeios nem disfarce, que procura ver se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida, de modo similar depois vai afirmar, a propósito de *O Primo Basílio*, de Eça: “e, eu, que não lhe nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso” (p.903), ou ainda, que trata de “repelir a doutrina, não o talento e menos o homem” (p.904). Em suma, Machado nos faz crer que é a discordância manifesta acerca do ponto de vista sobre o literário, o que potencializa a acidez das suas leituras.

Das condições ideais da crítica indicadas acima decorrem naturalmente outras, diz Machado, acrescentando que o

o crítico deve ser independente, - independente em tudo e de tudo, - independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. Não deve curar de inviolabilidades literárias, nem de cegas adorações, mas também deve ser independente das sugestões do orgulho, e das imposições do amor próprio. A profissão do crítico deve ser uma luta constante contra todas essas dependências pessoais, que desautoram os seus juízos, sem deixar de perverter a opinião. Para que a crítica seja mestra, é preciso que seja imparcial (p.799).

La puissance du poète est faite d'indépendance, dizia Victor Hugo. A questão da imparcialidade também pode ser lida no sentido de um afastamento em relação ao chamado biografismo: volta-se para o estudo do artefato literário e não para uma forte idealização do indivíduo. Já nos textos críticos de estréia, Machado exhibe seu desejo de aprofundar o estudo literário, contrapondo-se à excessiva valoração dos aspectos biográficos em crítica. Como diz em 1859:

Estou mesmo certo que, em geral, há alguma coisa do escritor nas suas obras capitais: muitas vezes as faces da criação são coroadas com o próprio sentimento. Mas que vale isso aqui? Do alto dessas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece.²⁵

Se, de um lado, tal postura reitera sua intencionalidade literária (como se alguma leitura pudesse vir ao mundo desprovida de quaisquer motivações pessoais!), por outro, como se dá na crítica a *O Culto do Dever*, afirma a proximidade entre estilo e autor, o que corresponde à máxima de Bouffon, o estilo é o homem:

O Sr. Dr. Macedo declara num preâmbulo que recebeu o manuscrito das mãos de um velho desconhecido, há cinco ou seis meses. Se a palavra de um autor é sagrada, como harmonizá-la neste caso, com o estilo da obra? O estilo é do autor d' *O Moço Loiro*; não sereis vós mas a fisionomia é vossa; aí o escritor está em luta com o homem (...). A verdade, porém, é que o livro traz no rosto o nome do Sr. Dr. Macedo, como *autor* do romance, e esta interpretação parece-nos a mais aceitável (p.843).

E se o crítico reivindica uma maior interação entre o ser humano e o narrador, isso se dá como crítica à então confusão da narração literária com a eloquência e a oratória: “Dizia acertadamente Pascal que sentia grande prazer quando no autor de um livro, em vez de um orador, achava um homem” (p.844).

Os argumentos que o crítico Machado reúne contra o autor Macedo incidem na ausência de uma escritura apaixonada, imaginativa, distanciada da mera cópia dos fatos; numa palavra, ele não encontra um transbordamento do autor na voz do narrador. Machado questiona, pois, o distanciamento emotivo do narrador em relação ao enunciado, a

²⁵ *Op.cit.*, 1955, p.79.

escrupulosa narração de todas as circunstâncias, em função da qual “o leitor chega à última página com o espírito frio e o coração indiferente”. Deste modo, a fim de corroborar seu ponto de vista, remete ao seu ensaio “O Ideal do Crítico”: “Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, escarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma...”. Afinal, como dizia o cronista: “O olhar, o gesto podem fazer muita coisa: mas só a alma pode comover”.²⁶ Se buscarmos um exemplo disso vamos encontrá-lo, certo, na sua crítica ao drama *Gonzaga*, de Castro Alves. Segundo Machado, mais que concentrar em pequeno espaço todos os caracteres de uma individualidade, todos os caracteres essenciais de uma época ou de um acontecimento, trata-se de um “drama viril, estudado e meditado, escrito com calor e com alma” (p.899).

Essa inclinação pelo estudo das paixões humanas já era corrente nas primeiras crônicas machadianas. Leia-se a crônica de 19 de setembro de 1864, onde recomenda que, “na construção ou na representação dos personagens não se pode descurar “em lhes dar um coração humano”. Pode-se traduzir esse cortejo às paixões humanas como algo que ultrapassa o pitoresco: “não o interesse da curiosidade, mas o interesse da humanidade”, diz. O desdobramento lógico e coerente dessa condição do literário, transposta à questão da nacionalidade foi, justamente, o conhecido “sentimento íntimo”, do ensaio “Instinto de

²⁶ Como dissemos, o ensaio “O Ideal do Crítico” foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 08 de outubro de 1865. A crítica a *O Culto do Dever* foi publicada logo depois, na “Semana Literária”, seção do mesmo jornal, em 16 de janeiro de 1866. Quanto à citação, ver: *Obras Completas de Machado de Assis*. “Crônicas”, Jackson, vol. 23, p.394.

Nacionalidade. Notícia da Atual Literatura Brasileira”, de 1873. Esta questão aparece, no caso dos romances, no interesse machadiano em escrutar a alma feminina.⁷ Leia-se em *Iaiá Garcia*, de 1878: “saber qual era a mola secreta do coração daquela senhora”, “tratou de perscrutar o coração da moça”, “ir ao fundo da consciência”, *ad nauseam*.²⁷

Voltada ao julgamento, cabe à crítica uma análise paciente, que não tenha pruridos de corrigir: “Em matéria de arte eu não conheço suscetibilidades nem interesses” (p.796). Mas note-se que à correção alia-se o propósito de animar todas as vocações. Ao suplementar as seduções comuns ao seu tempo, seja à cor local ou ao mero biografismo, indica uma escansão do ideal do crítico e da crítica do século XIX.

Em resumo, ainda sobre as condições, as virtudes e os deveres que se destinam à análise literária, como diz Machado, cabe ao crítico “indagar constantemente as leis do belo”, “ser franco sem aspereza, independente sem injustiça” (p.800); só assim, vaticina, “o conselho substituiria a intolerância, a fórmula urbana entraria no lugar da expressão rústica, - a imparcialidade daria leis, no lugar do capricho, da indiferença e da superficialidade” (p.801). Daí entendermos a crítica fecunda como parte do *surplus* machadiano. Por essa conjunção de elementos pode-se vislumbrar como se tornou senão um dos maiores dos

²⁷ Ver *Obras Completas de Machado de Assis*. “Crônicas”. In: Jackson, vol.23, p.154 e p.155. Ver também *Iaiá Garcia*, capítulos II, III e X.

nossos críticos, um dos mais instigantes, uma vez que continua a instilar novas leituras, entre ardorosas defesas e ataques nem sempre sutis.

As questões acima mencionadas - a imparcialidade, a sinceridade, a polidez, o estudo e a paciência crítica, etc. - condições de "O Ideal do Crítico", foram retomadas pelo cônego Fernandes Pinheiro, em 1871. Não se pode deixar de notar que, ao retomar o ensaio de Machado como maneira de questionar o então uso vulgar da noção de crítica - talvez como réplica a um certo folhetim machadiano -, termina por reforçar um outro estereótipo.

Se Fernandes Pinheiro protesta contra a noção de crítica vista como "um acervo de juízos mesquinhos em que o capricho e a malignidade profligam sem planos o lado mau das coisas" (aludindo, talvez, às farpas trocadas por ocasião do chamado conflito de gerações, que animou o debate literário nos idos de 1871 e 1872), termina por alimentar uma noção de crítica literária como atitude contraposta à criação. Leia-se:

convém o papel do critico aos espíritos sãos e delicados, que destituídos da qualidade inventiva limitam sua ambição a analisar trabalhos alheios (...) Bem que modesta não é menos útil a sua missão; e Horácio, que com tanta proficiência a desempenhou, comparava-se a pedra de afiar que dá corte ao ferro sem ter a virtude de cortar.²⁸

²⁸ Ver MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*, p.164. Há pelo menos duas passagens na crônica machadiana que se referem a Fernandes Pinheiro. Leia-se a crônica de 14 de novembro, de 1864: "O Manual do Pároco" é um livrinho do Sr. cônego Fernandes

A contrapelo dessa comparação horaciana, lembramos um verso de Maiakóvski: afora o teu olhar nenhuma lâmina me atrai com o seu brilho.²⁹ O poeta aproxima o olhar à atitude de cortar. Por conseguinte, aproximando dito olhar-gume ainda mais do nosso objeto de estudo, se afirmamos que o olhar do crítico é gume que talha, recorta, não é menos certo dizer que, no ato mesmo de recortar, ou de selecionar os elementos sobre os quais se propõe a analisar, opera a teoria.

Nesse sentido, o que nos revela o recorte do olhar machadiano na textualidade analisada? Onde a perfeição da forma, a propriedade das imagens, ou que pontos contam para que uma obra seja elevada a um conjunto de textos aceitáveis, enfim, para que mereça a atenção de sua pena? E, de maneira mais abrangente, pode-se pensar em algum sistema ou quadro de referências condicionando dita produtividade crítica, melhor, quais as filiações teóricas e como dialoga com elas? Avolumam-se, pois, os enigmas que atraem o investimento discursivo desta

Pinheiro, editado pela casa Garnier (...) é um livro de suma utilidade, e que tem a rara vantagem de corresponder ao título, nesta época em que os títulos não correspondem às coisas" (*Obra Completa*, Jackson, vol.23, p.233). Pinheiro, ao escrever que Machado – destituído da qualidade inventiva, limitava sua ambição a analisar trabalhos alheios – parece responder, no mesmo tom, ao "folhetim" em que Machado comentava, em 22 de novembro de 1864, mais uma publicação da Garnier: trata-se de "Meandro Poético, coleção de poesias dos primeiros poetas brasileiros para uso da mocidade dos colégios. É coordenada pelo Sr. Dr. Fernandes Pinheiro". E completa: "Folgo de ver uma tal atividade; Sr. Dr. F. Pinheiro **não é, decerto, um talento criador** mas tem a discrição e a paciência para os trabalhos de compilação e investigação. Todo arado é útil para as terras literárias" (vol.23, p.246). Grifos nossos.

²⁹ Lembra uma passagem de *Iaiá Garcia*, de 1878: "Iaiá tinha os olhos cravados na madrasta (...). Iaiá olhou a princípio com curiosidade, depois com espanto, até que os olhos luziram de sagacidade e penetração. O estilete que eles escondiam desdobrou a ponta aguda e fina, e estendeu-a até ir ao fundo da consciência de Estela. Era um olhar intenso, aquilino, profundo, que palpava o coração da outra, ouvia o sangue correr-lhe nas veias e penetrava no cérebro salteado de pensamentos..."(cap.10). Quanto aos versos do poeta, ver: MAIAKÓVSKI. Tradução de Augusto de Campos, Coleção Signos, p.80.

pesquisa, cuja pretensão não é menor que o desejo de desentranhar, do discurso crítico machadiano, as suas próprias condições de possibilidade - afora a tentativa de refletir sobre a intervenção do sublime na cultura brasileira oitocentista.

I. 3 Sublime da estética, corpo da cultura?

"...tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe."

(Machado de Assis, 1873).

O discurso crítico de Machado de Assis depende, como dissemos, de um ideal que ele mesmo buscou delimitar, seja para a dessublimação da lógica dos textos que analisa, seja para a celebração do que acrescenta ao seu cânone de textos aceitáveis. Cumpre investigar aqui os pertencimentos que afetam a inclusão/exclusão de um texto no *corpus* canônico machadiano.

Ao delimitar um ideal de crítico(a), Machado investe no estudo das condições ou dos elementos de que se compõe o sublime. No regime escópico machadiano, tal ideal depende de um conjunto de critérios estéticos e morais: o que ele chama leis da arte. O belo machadiano encontra-se menos no detalhismo excessivo, no tom carregado nas tintas do que nos meios simples e naturais: "O sublime é simples". Este critério, como sabemos, usado para desqualificar *O Primo Basílio*, de Eça, já havia se manifestado em 1859, quando apontava onde se carregava demais no *crayon*.³⁰

³⁰ *Op.cit.*, 1955, p.73.

Nesse sentido, a arte pura machadiana “não despenha no excessivo, na monotonia dos temas demasiado explorados, no tedioso, no obsceno, e até no ridículo” (p.908), como sublinha em *O Primo Basílio*. A arte que considera pura - neste trânsito da forma ao conteúdo - bebe “aquelas águas sadias d’*O Monge de Cister*, d’*O Arco de Santana* e d’*O Guarani*” (p.908).

Contra *O Primo Basílio*, *Mãe*, de José de Alencar: “a qualidade dele está em distribuir as tintas de acordo com o resto do quadro”. Alencar evita, pois, o que Machado considera inconveniente à arte, isto é, o sobrecarregado, o descabido, o inútil. E completa: “o diálogo é natural e brilhante, mas desse brilho que não exclui a simplicidade, e que não respira o torneado bombástico” (p.840).

O que se condena em *O Primo Basílio* é justamente o que se louva em *Iracema*. Aqui Machado não encontra o incidente, o fortuito, a substituição do essencial pelo acessório: “contar todos os episódios desta lenda interessante seria tentar um resumo impossível; basta afirmar que os há, em grande número, traçados por mão hábil, e todos ligados ao assunto principal” (p.852). Demais, o autor conhece os segredos de despertar a comoção por meios simples, naturais, escreve. Aliás, chega a colocar Alencar acima de Chateaubriand: para ele é mais feliz a cena de

Iracema noticiando a Martim sua gravidez, do que a cena que envolve Celuta e René, em *Natchez*.³¹

A atenção elogiosa da pena machadiana vai para textos nos quais encontra um diálogo vivo e natural, tal como aponta em *Os Mineiros da Desgraça*, de Quintino Bocaiúva: “literariamente falando, é o que se pode chamar um belo livro: o estilo, fluente e brilhante; o diálogo, fácil e vivo; as cenas, bem dispostas e bem enredadas” (1861). Ou: “o estilo é correto, puro e brilhante; o diálogo vivo e natural” (1863). Busca a fluência de um diálogo que traga, como diz em 1879, toda a singeleza da realidade.

Um texto legível, neste código estético, deve preservar o interesse, possuir originalidade na invenção, mas, sobretudo, investir num “estudo profundo da condição humana”. Isso pede talento, capacidade de observação. O belo depende da perfeição do estilo, o que Machado não encontra nos versos de Sílvio Romero: faltava-lhes estilo, explica,

não me refiro às flores de ornamentação, à ginástica das palavras; refiro-me ao estilo, condição indispensável do escritor, indispensável à própria ciência – o estilo que ilumina as páginas de Renan e Spencer, e que Wallace admira como uma das qualidades de Darwin (p.828).

Não é, portanto, um quê de flutuante, de indeciso e às vezes de obscuro o que delinea o sublime machadiano, mas o equilíbrio, o

³¹ O que indica um ponto de conflito com Joaquim Nabuco. Como escreve Roberto Ventura, em *Estilo Tropical*, os romances indianistas de Alencar, *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* são, para seu crítico, Joaquim Nabuco, “falsa literatura tupi”, escrita a partir da imitação das obras de Cooper e Chateaubriand e do desconhecimento da realidade dos selvagens brasileiros (p.46).

movimento, a graça e a inspiração. Condições estas que ele encontra nas obras de José Bonifácio, em 1858: “As belezas da forma, a concisão e a força da frase, a elevação do estilo, tudo aí encanta e arrebatá”¹ (p.786). E o mesmo se pode dizer de *O Guarani*, romance de estréia de José de Alencar:

obra pujante da mocidade. Escreve-a à medida da publicação, ajustando-se a matéria ao espaço da folha, condições adversas à arte, excelentes para granjear a atenção pública. Vencer estas condições no que elas eram opostas, e utilizá-las no que eram propícias, foi a grande vitória de Alencar (p. 922).

Como veremos a seguir, a seleção de elementos que compõem dita noção do belo ativa uma noção específica de valor.

I. 4 Crítica como missão

“À arte cumpre assinalar como um relevo na história as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro”.

(Machado de Assis, 1859)

O crítico Machado de Assis não concebia a arte destituída de um propósito. A busca do sublime devia ter, como iniciativa, uma missão: “missão humana, nacional e histórica” ou, se preferirem, “uma mira única, a educação”(p.790).³² E essa preocupação explica o seu empenho em combater uma noção de arte (literária, dramática) como mero passatempo, como mera diversão: “e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo” (p.792). Daí aconselhar ao poeta Vasconcelos Ferreira: “Faça das musas, não uma distração, mas um culto” (p.860). E vaticina: “a arte não será uma distração, mas uma profissão, alta, séria, nobre” (p.842).

Tira-se por inferência que, em Machado, a crítica literária se configura como uma práxis discursiva e social, não limitada apenas a

³² São os influxos do tempo. É digno de nota que no volume “Crítica Literária”, nº29, da Editora Jackson, inclue-se uma carta de Machado ao Sr.Conselheiro Lopés Neto, o que não ocorre na edição feita pela Nova Aguilar. Trata-se de uma crítica favorável ao poeta-contista chileno Guilherme Malta, na qual escreve: “Escreveu Malta no período em que o sol do romantismo, nado nas terras da Europa, alumiaava amplamente os dois hemisférios, e em que cada poeta acreditava na elevada missão a que viera ao mundo. Aquela fé perdeu-se amorteceu muito, como outras coisas boas que vão baixando nesta crise do século”(p.121).

analisar de que modo a literatura representa o mundo, mas também empenhada na criação de novas subjetividades, na afirmação de um certo tipo de gosto ou senso, enfim, na produção do real. Se no sublime da estética a cultura se corporifica, na crítica machadiana encontramos, justamente, um desejo de “acrescentar uma pitada à Civilização”. Como disse Jean-Michel Massa, pelo apelo ao ideal democrático e igualitário, por haver se tornado ardente defensor de princípios democráticos que não eram os da sociedade onde os disseminava, enfim, ao desenvolver o senso de dignidade, Machado se afinava com o que havia de melhor no século.³³

Com efeito, isso é justamente o que lemos na sua defesa da “emancipação dos povos”, como mira das “civilizações modernas” (1859). Daí o bom-tom, a polidez, a tolerância, ou, numa palavra-valise, o que ele chama urbanidade. Há, pois, uma análise da literatura e do social que se projeta desde a cidade, que se relaciona com uma noção de civilidade. Dita crença na missão redentora do crítico, se atua como estratégia para a própria redefinição do papel da crítica (cuja prática era então vista com desdém, tal como vimos em Fernandes Pinheiro), também remete a uma tendência em voga na época, no que tange ao

³³ MASSA, Jean-Michel. “A juventude de Machado de Assis”. In: *Machado de Assis. Antologia e estudos*, p.391.

elemento propedêutico ou didático.³⁴ Tratava-se de formar o gosto, de educar os costumes e de guiar as opiniões:

Julgar do valor literário de uma composição, é exercer uma função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito do espírito: é tomar um caráter menos vassalo e de mais iniciativa e deliberação (p.795).

Essa questão também pode ser associada à missão nacional, como reverberação da fermentação nacional de seu tempo, principalmente após 1865, com a chamada Guerra do Paraguai (1865-1860). Daí o que designamos crítica como missão. Esta missão humana e histórica não só visava a reforma do gosto, mas também auxiliar na construção da idéia de nação, sobretudo quando nesta ainda estavam nítidas as marcas da colônia. Como diz, em crônica de 1862:

Esclarecer o espírito do povo de modo a fazer idéias e convicções disso que ainda não lhe passa de instintos, é, por assim dizer, formar o povo.³⁵

A Civilização como ideal, por conseguinte, enquanto categoria valorativa, coloca-se como horizonte de expectativas da prática crítica.

³⁴ E da qual Machado está ciente, uma vez que cita tanto Horácio e Lucrécio, quanto Victor Hugo. Demais, lembramos que, num dos seus primeiros ensaios críticos, Machado considerava-se realista, porque aí encontrava uma iniciativa mais moralizadora e civilizadora.

³⁵ *Obras Completas de Machado de Assis*, "Crônica". In: Jackson, vol.22, p.149. Ainda que Machado coloque a sua nota pessoal, neste aspecto, como se costuma assinalar, seu trabalho segue na esteira das tradições poéticas do seu tempo, via Basílio da Gama e Gonçalves Dias. Há os que afirmam que a crítica militante machadiana - no que tange a "necessidade da nacionalização de toda vida da cultura" - derivou do pensamento de Antonio Joaquim de Macedo Soares (1838-1905), desenvolvido por volta de 1860. Ver COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*, p.479. Tal crítica militante, que comporta ressonâncias platônico-horacianas, parece afluir na chamada crítica política, de inspiração foucaultiana, reivindicada por Eagleton. Ver EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*, pp.209-232.

Machado segue na esteira de seu ilustre antecessor, José de Alencar, para o qual o orador, o poeta e o escritor são apóstolos da palavra, e pregam o evangelho do progresso e da civilização. Leia-se:

todo o homem, orador, escritor ou poeta, todo o homem que usa da palavra, não como um meio de comunicar as suas idéias, mas como um instrumento de trabalho; todo aquele que fala ou escreve (...) para cumprir uma alta missão social; todo aquele que faz da linguagem, não um prazer, mas uma bela e nobre profissão, deve estudar e conhecer a fundo a força e os recursos desse elemento de sua atividade.³⁶

Isso nos remete, de imediato, à chamada função do poeta, tal como a pensava Victor Hugo, autor freqüentemente citado por Alencar e Machado, aliás, pedra de toque da mocidade romântica de então.³⁷

Tal missão civilizadora ganha ênfase no prefácio do longo poema intitulado *Les Voix Intérieures*, de 1837, de Victor Hugo, no qual estabelece a *fonction sérieuse* do poeta: assumir a tarefa de guiar os povos. Convicção que ressuma da tendência dominante do romantismo

³⁶ Ver "Cartas sobre a Confederação dos Tamoios"(1956). In: COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento Crítico*, vol.1, pp.68-92.

³⁷ Machado constata no ensaio "A Nova Geração", de 1879, que "Os nomes que principalmente seduzem a nossa mocidade são os do período romântico; os escritores que se vão buscar para fazer comparações com os nossos, - porque há ainda muito amor a essas comparações - são ainda aqueles com que o nosso espírito se educou, os Victor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nerval" (p.805). Embora, em 1866, disse sobre teatro: "Molière, Vitor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas platéias alguns espectadores." (p.861). E fecha com chave crítica: "desde que a nova escola [romântica], constituída sob a direção de Vitor Hugo, pôde atravessar os mares, e penetrar no Brasil, o teatro, como era natural, cedeu ao impulso e aceitou a idéia triunfante. Mas como? Todos sabem que a bandeira do Romanticismo cobriu muita mercadoria deteriorada..." (p.862). Sobre a crítica romântica ver também o ensaio de Regina Zilberman intitulado "Os pioneiros da crítica literária romântica no Brasil". In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Eunice (org). *Crítica literária romântica no Brasil: Primeiras manifestações*, 1999, pp.5-7.

após 1830 e que Victor Hugo potencializa. Embora longa, vale a pena a citação.

Et, disons-le en passant, dans cette mêlée d'hommes, de doctrines et d'intérêts qui se ruent si violemment tous les jours sur chacune des oeuvres qu'il est donné à ce siècle de faire, le poète a une fonction sérieuse. Sans parler même ici de son influence civilisatrice, c'est à lui qu'il appartient d'élever, lorsqu'ils le méritent, les événements politiques à la dignité d'événements historiques. Il faut, pour cela, qu'il jette sur ses contemporains ce tranquille regard que l'histoire jette sur le passé; il faut que, sans se laisser tromper aux illusions d'optique, aux mirages menteurs, aux voisinages momentanés, il mette dès à présent tout en perspective, diminuant ceci, grandissant cela. Il faut qu'il ne trempe dans aucune voie de fait. Il faut qu'il sache se maintenir, au-dessus du tumulte, inébranlable, austère et bienveillant; indulgent quelquefois, chose difficile, impartial toujours, chose plus difficile encore; qu'il ait dans le coeur cette sympathique intelligence des révolutions qui implique le dédain de l'émeute, ce grave respect du peuple qui s'allie au mépris de la foule; que son esprit ne concède rien aux petites colères ni petites vanités; que son éloge comme son blâme prenne souvent à rebours, tantôt l'esprit de cour, tantôt l'esprit de faction. Il faut qu'il puisse saluer le drapeau tricolore sans insulter les fleurs de lys; il faut qu'il puisse dans le même livre, presque à la même page, flétrir "l'homme qui a vendu une femme" et louer un noble jeune prince pour une bonne action bien faite, glorifier la haute idée sculptée sur l'arc de l'Etoile et consoler la triste pensée enfermée dans la tombe de Charles X. Il faut qu'il soit attentif à tout, sincère en tout, désintéressé surtout, et que, nous l'avons déjà dit ailleurs, il ne dépende de rien, pas même de ses propres ressentiments, pas même de ses griefs personnels; sachant être, dans l'occasion, tout à la fois irrité comme homme et calme comme poète. Il faut enfin que, dans ces temps livrés à la lutte furieuse des opinions, au milieu des attractions violentes que sa raison devra subir sans dévier, il ait sans cesse présent à l'esprit ce but sévère: être de tous les partis par leur côté généreux, n'être d'aucun par leur côté mauvais.

La puissance du poète est faite d'indépendance.

L'auteur, on le voit, ne se dissimule aucune des conditions rigoureuses de la mission qu'il s'est imposée, en attendant qu'un meilleur vienne. Le résultat de l'art ainsi compris, c'est l'adoucissement des esprits et des moeurs, c'est la civilisation même. Ce résultat, quoique l'auteur de ce livre soit bien peu de chose pour une fonction si haute, il continuera d'y tendre par toutes les voies ouvertes à sa pensée, par le théâtre comme par le

*livre, par le roman comme par le drame, par l'histoire comme par la poésie. Il tâche, il essaie, il entreprend. Voilà tout.*³⁸

Interessante notar que, em 1859, em tom confessional, Machado afirma: “eu tomo a arte pela arte, mas a arte como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana”. Ele retoma essa assertiva em 1861, sem deixar de precisar a origem da citação:

Diz Vítor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites

³⁸ “E, digamo-lo de passagem, nesta mescla de seres humanos, de doutrinas e de interesses que se lançam tão violentamente todos os dias sobre cada uma das obras que foi dado a este século fazer, o poeta tem uma séria função. Sem sequer falar aqui de sua influência civilizadora, é a ele que cabe elevar aqueles eventos políticos que o merecem à dignidade de eventos históricos. É necessário, para tanto, que ele lance sobre seus contemporâneos este tranquilo olhar que a história lança sobre o passado; é necessário que, sem se deixar enganar pelas ilusões de ótica, pelas miragens mentirosas, pelos conchavos momentâneos, ele coloque, de imediato, tudo em perspectiva, diminuindo isto, aumentando aquilo. É preciso que ele não se lance em nenhuma via de fato. É necessário que ele saiba se manter, acima do tumulto, resoluto, austero e cordial; indulgente algumas vezes, coisa difícil, imparcial sempre, coisa mais difícil ainda; que ele traga no peito esta simpática habilidade das revoluções que implica no desdém do motim, este grave respeito do povo que se alia ao desprezo da multidão; que o seu espírito não conceda nada às pequenas cóleras nem às pequenas vaidades; que o seu elogio como sua censura sigam a contrapelo, tanto do espírito de corte, quanto do espírito de facção. É necessário que ele possa saudar a bandeira tricolor sem insultar as flores de lys; é mister que ele possa num mesmo livro, quase na mesma página, censurar “o homem que vendeu uma mulher”, e louvar um nobre príncipe jovem por um boa ação bem feita; glorificar a alta idéia esculpida no arco da Estrela e consolar o aflito pensamento encegado na tumba de Carlos X. É necessário que ele esteja atento a tudo, sincero em tudo, desinteressado acima de tudo” e, nós já o dissemos anteriormente, que ele não dependa de nada, nem de seus próprios ressentimentos, nem de suas queixas pessoais, sabendo ser, na ocasião oportuna, exasperado como homem e calmo como poeta. É necessário, enfim, que nesses tempos submetidos à luta furiosa das opiniões, em meio às atrações violentas, que sua razão deverá enfrentar sem se desviar, que ele tenha sempre consigo esse objetivo severo: ser de todos os partidos pelo lado generoso, ser de nenhum pelo lado perverso.

O poder do poeta é feito de independência.

Vê-se que o autor, a nosso ver, não esconde nenhuma das condições rigorosas da missão que ele se impôs, esperando que o melhor aconteça. O resultado da arte assim compreendida, é o abrandamento dos espíritos e dos modos, é a civilização mesma”. Esse resultado, ainda que o autor desse livro seja muito pouco para uma função tão alta, ele continuará a visá-lo por todos os caminhos abertos ao seu pensamento, pelo teatro como pelo livro, pelo romance como pelo drama, pela história como pela poesia. Ele se esforça, ele tenta, ele empreende. Isso é tudo”. Ver HUGO, Victor. *Les Voix Intérieures: les rayons et les ombres*, 1837(perroud@sc2a.unige.ch). Grifos Nossos.

imparciais da arte, tem **uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana**. Também o poeta tem cargo d'almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte".³⁹

Força é dizer que dita séria função do poeta, marcada pela missão de contribuir para o refinamento das maneiras, atributo da *civilisation même*, como vimos, se entranha em "O Ideal do Crítico"⁴⁰ machadiano. Convém sublinhar que não buscamos celebrar aqui um viés de leitura que satisfaça o mito da filiação, antes trabalhamos com um noção de texto como passagem, travessia, ou ainda, como um tecido de citações, feito de escrituras múltiplas.

Assim, se para Victor Hugo o poeta *ne dépende de rien, pas même de ses propres ressentiments, pas même de ses griefs personnels*, se o poeta *ne concède rien aux petites colères ni petites vanités*, na perspectiva machadiana, "o crítico deve ser independente, - independente" em tudo e de tudo, - independente da vaidade dos autores e da vaidade

³⁹ *Obras Completas de Machado de Assis*. "Crônica", Jackson, vol. 22, p.94. Grifos nossos. Ainda que Machado partilhe com Santiago Nunes Ribeiro e José de Alencar a reflexão moral e cultural, inclina-se para o que se pode chamar de laicização da crítica, aliás ponto dialógico entre Machado e Silvio Romero, à medida que contribui para a "constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte". Estas palavras de Bourdieu nos servem para pensar o discurso crítico de Machado de Assis, sobretudo, como vimos, quando toma a pena para formular "O Ideal do Crítico" e da Crítica. Ver BOURDIEU, Pierre. "A Lógica do Processo de Autonomização". In: *A Economia das Trocas Simbólicas*, p.101.

⁴⁰ Na carta de Alencar⁷ endereçada a Machado, há uma passagem que talvez explique esse título: "O Sr. Castro Alves é um discípulo de Vitor Hugo⁷, na arquitetura do drama, como no colorido da idéia. O poema pertence à mesma escola do ideal". *Apud* COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*, p.114.

própria”(p.799).⁴¹ E mais: se é fundamental, para Victor Hugo, que o poeta

sache se maintenir, au-dessus du tumulte, inébranlable, austère et bienveillant; indulgent quelquefois, chose difficile, impartial toujours, chose plus difficile encore,

Machado, à sua vez, alfinetando a bossa realista, aconselha que o escritor cultive um “princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos” (p.813). E a sinonímia se escande ainda mais pelo conselho que dá à própria pena:

Sê entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura.⁴²

No ideal do crítico machadiano isso remete tanto à busca da imparcialidade, quanto à defesa da tolerância - mesmo no terreno das diferenças de escola:

se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna nos inspira; do

⁴¹ Aliás, no ensaio “Idéias sobre o teatro”, de 1859, Machado já havia escrito algo similar: “Em matéria de arte eu não conheço susceptibilidades nem interesses” (p.796).

⁴² *Id.*, vol.22, p.300. A nosso ver, quando Machado diz que o crítico deve colocar-se numa posição “superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos” (p.813), lembra aqueles versos baudelairianos, que comparam o poeta ao albatroz. Como o pássaro marítimo de Baudelaire, pouco ágil no solo comum dos homens, entretanto elegante e pleno em seu voo, Machado reivindica que a crítica, longe de ceder aos “ouropéis da letra redonda” ou às “intrigas mesquinhas”, seja “ampla e elevada”, isto é, encontre um distanciamento necessário - a tão louvada imparcialidade - a fim de que a análise seja sincera e fecunda. Sugerimos aqui, para desenvolvimentos futuros, a aproximação dessa estratégia discursiva com o que os Céticos antigos chamavam “Epoché, a Suspensão”, no sentido da opção por uma atitude contrária ao dogmatismo ou, como aparece em Roland Barthes, como uma perspectiva de liberação do encerramento do escritor em uma “Imagem” definitiva (*O rumor da língua*, p.356).

mesmo modo devem os clássicos fazer justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles (p.800).

Relê, deste modo, o conselho de Victor Hugo ao poeta: *que son éloge comme son blâme prene souvent à rebours, tantôt l'esprit de cour, tantôt l'esprit de faction*. Não é só a missão alta, séria e nobre do crítico, cujas condições de possibilidade repousam na sinceridade, na perseverança, na imparcialidade, no discernimento, na solicitude, que mapeamos como pontos de diálogo entre Hugo e Machado, mas também o apelo ao processo civilizador, o viés humanitarista. Numa palavra, aproximam-se pelos discursos de civilidade, índice emergente dos novos tempos, modernos. Enquanto que este entendia a moderação e urbanidade como elementos tributários da noção de civilização, em Victor Hugo isso se reconhece, repetamos, pelo *l'adoucissement des esprits et des moeurs*.

No ensaio *Culture et civilisation: la dimension verticale et horizontale de la littérature*, Valls Vilela, ao debruçar-se sobre a história dos costumes de Norbert Elias, dedica especial atenção à emergência de um novo conceito de civilização a partir da segunda metade do século XVIII, mais precisamente, a partir da chamada Revolução Francesa. Mais que um signo de distinção de um determinado grupo social, tal conceito se converte num projeto, melhor, conforme o título do estudo de Elias, num “processo civilizador”:

Le terme civilisé (civil, poli) désigne (...) le comportement de l'élite dominante (...) les traits caractéristiques de celle-ci constituent un modèle à suivre pour les autres couches de la population. Le caractère national se bâtit donc au fil du temps à partir des éléments issus de la cour qui sont transférés et intégrés

*dans la vie locale. Le mot civilisé en conséquence cesse peu à peu d'être un indicateur d'identité de classe (...) Il finit par donner naissance en France au terme civilisation (...) Pour les Français, le terme civilisation (formé à partir des mots "civilisé" et "civiliser" qui expriment un état) désigne un processus. C'est à la fois la progression des réalisations des hommes dans le temps et l'évolution de leurs comportements qui aboutissent au cadre actuel de la société. La notion de progrès accompli par l'aristocratie qui a donné le coup d'envoi de l'adoucissement des moeurs, suivie par les autres couches de la population, s'oppose maintenant à la barbarie du passé. De cette prise de conscience naît l'idée de la société civilisée comme le résultat d'un processus et à partir de la le devoir de la promouvoir à l'extérieur (...) La civilisation apparaît comme une totalité, un ensemble dynamique dans lequel doivent s'intégrer toutes les sociétés sous peine de succomber à la barbarie.*⁴³

Assim, ocorre uma transformação do conceito no sentido aristocrático de *politesse* e *civilité*, atributo da sociedade de corte francesa, para o sentido de *civilisation*. Se, inicialmente, se tratava de um programa de reforma da burguesia em ascensão contra a barbárie do *ancien régime*, depois atingiu, segundo Norbert Elias, um nível de

⁴³ "O termo civilizado (civil, cortês) designa (...) o comportamento da elite dominante (...) os traços característicos desta constituem um modelo a ser seguido pelas outras camadas da população. O caráter nacional se constrói, pois, ao longo do tempo a partir dos elementos oriundos da corte que são transferidos e integrados na vida local. A palavra civilizado em consequência cessa pouco a pouco de representar um indicador de identidade de classe (...) ele acaba por dar a luz, na França, ao termo civilização (...) Para os franceses, o termo civilização (formado a partir das palavras "civilizado" e "civilizar" que exprimem um estado) designa um processo. É a uma vez a progressão das realizações dos homens no tempo e a evolução de seus comportamentos que resultam no quadro atual da sociedade. A noção de progresso conseguido pela aristocracia que deu o impulso ao refinamento dos modos, seguida pelas outras camadas da população, se opõe agora à barbárie do passado. Desta tomada de consciência nasce a idéia da sociedade civilizada como o resultado de um processo e a partir daí, o dever de promovê-la ao exterior (...) A civilização aparece como uma totalidade, um conjunto dinâmico ao qual devem integrar-se todas as sociedades sob pena de sucumbirem à barbárie". Ver VILELA, Valls. "Culture et civilisation: la dimension verticale et horizontale de la littérature". In: *Anais do VI Congresso da Abralic*. UFSC, 1998.

significado que justificava as aspirações francesas de expansão nacional e colonização.⁴⁴

De certo modo, Machado não escapa à noção de civilização como um antídoto a uma certa barbárie.⁴⁵ Note-se que o tempo da enunciação de seus textos críticos coincide com uma época marcada pelo enobrecimento do indígena, talvez como forma de sublimar a instituição do cativo, por um tempo marcado pela arbitrariedade da vontade senhorial e pelos chamados mecanismos do favor.⁴⁶ Diante desse contexto, pode-se afirmar que o crítico Machado, pelos recortes que faz,

⁴⁴ “A civilização não é apenas um estado”, diz Norbert Elias, “mas um processo que deve prosseguir. Este é o novo elemento manifesto no termo *civilization*. Ele absorve muito do que sempre fez a corte acreditar ser – em comparação com os que vivem de maneira mais simples, mais incivilizada ou mais bárbara – um tipo mais elevado de sociedade: a idéia de um padrão moral e costumes, isto é, tato social, consideração pelo próximo (...). Nas mãos da classe média em ascensão, na boca dos membros do movimento reformista, é ampliada a idéia sobre o que é necessário para tornar civilizada uma sociedade”. Caso da “eliminação de tudo o que era ainda bárbaro ou irracional nas condições vigentes, fossem as penalidades legais, as restrições de classe à burguesia ou as barreiras que impediam o desenvolvimento do comércio – este processo civilizador devia seguir-se ao refinamento das maneiras e à pacificação interna do país pelos reis”. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*, p.62.

⁴⁵ Isso aparece no ensaio “Instinto de Nacionalidade”: “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. José de Alencar” (p.803). Interessante lembrar a crônica publicada no Diário do Rio, em 1864, na qual Machado aproxima as sociedades modernas da própria barbárie. E o faz em veia irônica. O que se mostra quando, a propósito da “questão da pena de morte” (e de “seus piedosos defensores”) e da guilhotina (como benefício da revolução), diz: “Qualquer dia destes hei de fazer um elogio dos canibais, raça ignorante e rude, que não conhece as delícias da nossa cozinha civilizada e limita-se a satisfazer seus instintos bárbaros”. A alusão não é gratuita, antes, potencia a virulência da sátira, quando associa a prática da execução pela “fogueira” ao ritual canibal, como aqueles retratados por Hans Staden. Ver *Obras Completas*, Jackson, vol.23, p.40-41.

⁴⁶ Roberto Schwarz fala do elemento de arbítrio que perpassa as relações sociais entre senhores, escravos e homens livres. Em busca de “um mecanismo social, na forma em que ele se torna elemento ativo interno na cultura”, acaba por encontrá-lo no “favor”: “o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade”. “O favor é nossa mediação quase universal”. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*, 1992, p.16.

se apresenta como um pedagogo da cidadania, tal como se lê na sua predileção pela urbanidade,

Será necessário dizer que uma das condições da crítica deve ser a urbanidade? Uma crítica que, para a expressão de suas idéias, só encontra fórmulas ásperas, pode perder as esperanças de influir e dirigir. Para muita gente será esse o meio de provar independência; mas os olhos experimentados farão muito pouco caso de uma independência que precisa sair da sala para mostrar que existe (p.798).

“Moderação⁴⁷ e urbanidade na expressão, eis o melhor meio de convencer”, completa. Isso nos parece equidistante à chamada socialização pela etiqueta e ao ideal da *politesse*, que delineavam os contornos de uma socialização adequada, em pleno Segundo Reinado. Tais atributos – o cultivo da polidez, do decoro e do “bom-tom”, elementos que codificam dito projeto civilizador ocidental – permeiam, pois, o código do bom gosto literário machadiano.

Crítica como missão, que estende à própria criação artística uma missão. Machado reivindica que tais manifestações não descurem do cotidiano. Já em seus verdes anos escreve: “À arte cumpre assinalar⁷ como um relevo na história as aspirações éticas do povo – e aperfeiçoá-las e conduzi-las, para um resultado de grandioso futuro” (p.794). Isso vale também para o teatro. Em “Idéias sobre o Teatro”, de 1859, defende que cabe à crítica e à dramaturgia a tarefa de protestar contra as misérias sociais. Esta atitude nos remete, de imediato, àquela postura intemorata e

⁴⁷ Para Aristóteles, a moderação constitui algo essencial na arte poética. Na sua *Poética* assinala que a moderação é necessária em toda a espécie de escrita (cap.22).

participativa que norteou sua prática crítica, sobretudo, na década de 1860. Segundo o crítico Machado não há nada mais eficaz, mais firme, mais insinuante que o teatro, o mais perfeito meio de propaganda para tal campanha civilizadora. É o que se pode ler no prefácio de *Lucrécia Borgia*, de Victor Hugo, citado pelo crítico em 1859:

O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo; 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 (p.791).

Machado de Assis está atento ao perigo da reprodução servil de concepções deslocadas de nossa civilização, o que traduz uma denúncia da colonização estética e, sobretudo, a tentativa do que se pode chamar de descolonização do gosto. É isso o que ressuma de passagens como “quebrar os grilhões”; “tomar um caráter menos vassalo e de mais iniciativa e deliberação”, entre numerosos exemplos semelhantes.

Dita missão não é só atribuição do crítico ou do dramaturgo, mas também do literato: “e o literato não pode aspirar a uma existência independente, mas sim tornar-se um homem social, ^{avali} participando dos movimentos da sociedade em que vive e depende” (p.788). Ou ainda: “Se uma parte do povo está ainda aferrada às antigas idéias, cumpre ao talento educá-la, chamá-la à esfera das idéias novas, das reformas, dos princípios dominantes” (p.789). Como se, nas dobras do estético, se articulasse uma práxis social.

Ora, o aspecto propedêutico é um dos mais antigos atributos da arte. Nesse sentido, algo da concepção platônica de crítica escapa ao naufrágio das ilusões para reverberar na crítica literária moderna, sobretudo no que tange à finalidade da crítica: mero instrumento de ação, um instrumento para atingir uma verdade extra-literária de ordem religiosa, filosófica ou política. A função da crítica, portanto, aí se resume em verificar a eficiência com que a obra de arte realiza esse propósito. O que também se pode notar nas releituras platônicas de Horácio (68-8 a.C), ao qual se atribui a criação da chamada concepção didática da literatura, concepção esta presente no crítico inglês Matthew Arnold e nos críticos franceses Victor Hugo e Jean Ferdinand Denis, no século XIX.

Da concepção horaciana de crítica derivou a crítica moralizante ou moralista, oriunda de um conceito de literatura que a tomava por um guia de julgamento moral e difusão da cultura ética. Nesse sentido, pode-se dizer que a crítica machadiana também assume uma certa feição de instrumento quando se define nos termos de uma "missão humana, missão nacional, missão histórica", noutras palavras, de urbanidade e civilidade. Como vimos, em várias passagens Machado sublinha dita pretensão didática: "instruir o gosto", "vigiar as opiniões", "esclarecer", "formar", "civilizar".⁴⁸

⁴⁸ Sobre esta questão, Costa Lima escreve que em "uma nação há pouco independente, que girava em torno de metrópoles culturalmente maduras, com um público afrancesado e uma elite política voltada para as instituições britânicas, era forçoso que o intelectual não comprometido ressaltasse o princípio do nacional e propusesse uma crítica

Contudo, não se pode deixar de sublinhar, também, a inclinação pela “arte da palavra” permeando-lhe o trabalho crítico. Em Machado de Assis temos uma defesa da literatura como fenômeno artístico e, por conseguinte, da crítica como análise e avaliação do texto literário enquanto manifestação artística. É o caráter híbrido da crítica machadiana⁷ o que daí ressuma. Nessa rede de conexões cruzam-se elementos da crítica didática e participativa, com a crítica de orientação estética - no sentido de que procurou “estabelecer, interpretar e analisar” a obra de arte literária no que tange aos elementos estéticos, a saber, a ordem da narrativa, a construção dos personagens, o enredo, a técnica de narrar, e assim por diante.

Tome-se o ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”, publicado na revista *Novo Mundo*, em 24 de março de 1873. Aqui, ele mobiliza elementos que aludem a uma crítica política, quando pensa as condições de possibilidade de uma literatura nacional, como também avança para o exame de diversos gêneros e de seus recursos literários. Isso sugere uma prática de leitura que absorve (para nutrição) as linhagens propedêutica e estética num mesmo gesto. Se, por um lado, coloca a crítica como instrumento para alterar o quadro aflitivo da literatura em meados do século XIX e promover a

“pedagógica”. A expressão deveria nacionalizar-se tanto para romper com o desenraizamento do sistema intelectual e, tendencialmente, de camadas mais amplas da população, quanto para que a cultura nacionalmente produzida tivesse condições de afirmar-se no plano internacional”. LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*, p.41.

nacionalização de toda vida da cultura, por outro sua crítica fecunda prima pelas leis poéticas, que conformam o que chama ciência literária.

Aqui fica, decerto, a sugestão de que a crítica literária machadiana, longe do encastelamento numa torre de marfim, testemunha contra o estereótipo do absenteísmo – que, de maneira controversa, se lhe aderiu na pele, como o de ironista sutil. Interessa, sobretudo, que, por trás da crítica literária temos uma prática na qual se mobilizam táticas discursivas em disputa por uma determinada maneira de recortar e dar a ler o literário e o cultural. A crítica literária configura-se como práxis discursiva e social, não limitada a analisar o modo pelo qual a literatura, o teatro, a arte, copiam o mundo, certo, mas também encontra-se empenhada na afirmação de certo “gosto” ou “senso”, numa palavra, na produção de novas sensibilidades.

Afirmar que o sublime da estética veste o corpo da cultura, equivale dizer por inferência que, na valoração do “belo”, toda crítica literária articula uma crítica cultural. *Nil nove sub sole!* Matthew Arnold, um dos críticos de maior projeção no período vitoriano, defendia que a crítica não só era uma chave para interpretar a cultura do seu tempo, como deveria tornar-se “crítica da vida”.⁴⁹ Embora nesta virada de

⁴⁹ Matthew Arnold (1822-1888), um dos críticos vitorianos mais proeminentes em meados do século XIX, tomava a crítica como protetora da moralidade pública. Há elementos da crítica à lá Arnold, que calham à perfeição com o ideário crítico machadiano, tais como o exercício da crítica com imparcialidade e flexibilidade, a defesa de uma crítica não sectária (como se se pudesse tangenciar o componente ideológico!), enfim, uma noção de crítica e de cultura como uma vigorosa força social. O mesmo se pode dizer do desejo de promover, pela crítica, uma reforma educacional, privilegiando a urbanidade e a civilidade dos costumes. Conforme Wellek, “Arnold repete numerosas vezes que a

milênio tal contração possa ser problemática, dada a diversidade e volatilidade de perspectivas que disputam uma maneira mais “apropriada” de lê-las (a crítica, a cultura), é bem possível que toda crítica literária torne-se cultural na medida em que, na inevitabilidade de se recorrer a determinados critérios de valor (ou ao repudiá-los, ou ao silenciá-los), revela uma discursividade historicamente situada.

Isso está de acordo com a sugestão de Italo Moriconi, para o qual os valores são estratégias discursivas para a afirmação de forças e para a contestação de forças por outras forças.⁵⁰ Crítica, portanto, como operação intelectual que, na análise destas estratégias discursivas (valor, des-valor) abre um espaço de tradução (do) cultural. Pelo gesto crítico

literatura educa, forma o homem, o faz ver coisas e conhecer-se a si mesmo” (1972, p.149). Deste modo, contraria a “opinião de que a literatura é apenas diversão”, antes defende a função didática da poesia: se a história é mestra da vida, a literatura “é crítica da vida” (1972, p.156). Lembra Machado quando dizia “que a crítica seja mestra...” Arnold teceu uma crítica severa ao realismo de *Madame Bovary*. Machado criticou, não menos severamente, o realismo de *O Primo Basílio*. A comparação se amplia pelas afinidades - intelectuais e literárias - eletivas: ambos leram Sainte-Beuve, Taine, Renan, Macaulay, Leopardi, Goethe, Byron. Contudo, entre Arnold e Machado há diferenças que não se podem ignorar. Embora contemporâneos, se Machado iniciava sua maestria na periferia do capitalismo, no fastígio do Segundo Reinado, Arnold respirava os ares da metrópole inglesa, centro difusor do capitalismo monopolista. No enigma do olhar machadiano, o fascínio e o constrangimento por uma realidade social difusa. Há a consciência da presença do passado, no caso, dos entraves colonialistas. Arnold se distancia de Machado pela defesa do historicismo, pelo ideal de uma religião não-dogmática, pela sobrevalorização do horizonte europeu, pela “reafirmação do ideal grego da Paidéia modificado pelo Cristianismo”, pela “crítica histórica”, determinista e esquemática, sobrevalorizadora do “momento”, ou seja, a valoração do aspecto especular da literatura, como se sua tarefa magna fosse expressar a sociedade e a nação em particular. Se Arnold defendia a superioridade dos antigos sobre os modernos, Machado mais de uma vez preferiu o “acordo do moderno com o antigo”, uma vez que, defendia, é com os “haveres de uns e de outros que se enriquece o pecúlio comum”. Se Arnold cede ao biografismo (na sua leitura de Schelley, que, segundo Wellek, foi mais criticado como homem do que como escritor), vale sublinhar a fidelidade machadiana ao que escreveu em 1859: “do alto dessas páginas só conheço a obra e o escritor; o homem desaparece” (*Op.cit.*, 1955, p.79).

⁵⁰ MORICONI, Ítalo. “Sublime da Estética: Corpo da Cultura”. In: *Declínio da arte. ascensão da cultura*, 1998, p.69.

pode-se descortinar, por conseguinte, uma noção ampla de cultura como a que abarca o

*conjunto de los procesos sociales de significación, o para decirlo de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social.*⁵¹

É justo dizer que no ensaio “O ideal do Crítico” há manifesta influência de Victor Hugo, embora se deva acrescentar, com o próprio Machado: “Influência digo, e não servil imitação”.⁵² Contudo, se a crítica machadiana assimila um ideal referenciado numa cultura de elite, como vimos, esteado no culto à civilização, logo, na ênfase na urbanidade e na valorização da *politesse*,⁵³ influxos do tempo que condicionavam a missão

⁵¹ CANCLINI, Néstor García. *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, p.35. Para ele Bourdieu desenvolve a diferença entre *cultura y sociedad al mostrar en sus investigaciones que la sociedad está estructurada con dos tipos de relaciones: las de fuerzas correspondientes al valor de uso y de cambio, y, junto a ellas, dentro de ellas, entretajadas con esas relaciones de fuerzas, hay relaciones de sentido que organizan la vida social, las relaciones de significación. El mundo de las significaciones, del sentido, es el propio de la cultura. Daí considerar, como definição mais operativa, compartida por varias disciplinas o por autores que pertenecen a diferentes disciplinas* (p.39), a cultura como conjunto dos processos sociais de significação. Homi Bhabha, perspectivando o cultural desde o que chama crítica pós-colonial, nos parece suplementar o debate ao encarar o “conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da ‘idéia’ de estética”. Bhabha lida “com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer”. E mais: afirma que a “cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória”. Ela é transnacional uma vez que seu investimento crítico se enraíza em “histórias específicas de deslocamento cultural”, e é “tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento” pontuam a questão “de como a cultura significa, ou o que é significado por cultura” (p.241). Isto posto, podemos dizer que o trabalho do crítico se abre a uma tradução da maneira pela qual a cultura opera, significa, numa relação sobredeterminada com a mesma.

⁵² *Obras Completas de Machado de Assis*. “Crítica Literária”, Jackson, vol.23, p.119.

⁵³ Numa perspectiva histórica, como dissemos, o “valor *politesse*” associado ao “valor nobreza”, ao menos no cenário francês, foram assimilados pelos círculos reformistas e progressistas franceses (burguesia industrial em ascensão),

do crítico, força é dizer que compartilhar certos elementos com o chamado processo civilizatório à francesa não significa uma absorção acrítica da cultura alheia, mera internalização de um olhar monocultural. Ou melhor dizendo, isso não lhe impede de protestar, seja nos ensaios de crítica (literária e teatral), seja nas crônicas, contra certos usos, costumes e crenças, que não quadram bem ao estômago tropical e à condição nacional. Trate-se de um bife cru, ou da imposição da filantropia e da liberdade pelos novos tutores ou diretores do mundo - os que obrigam "o resto do mundo a aceitar a sua filantropia como uma virtude nacional", escreve Machado.⁵⁴

Nesse sentido, tal postura crítica de Machado nos sugere uma forma de resistência... à ação arbitrária das "nações de primeira ordem".

absorvendo a tradição aristocrática cortesã e seus modelos. Tratam desta questão Arno Mayer, em *A força da tradição*; Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*; Jeffrey Needel, em *Belle époque tropical* e Norbert Elias, em *O processo civilizador*. Essas escolhas machadianas foram interpretadas, na década de trinta, por Lúcia Miguel Pereira, como mera estratégia para "desmentir o proverbial espevitamento do mestiço", no intuito de "impor-se aos brancos, aos bem-nascidos", numa palavra, uma "compensação" pela criação de um ideal de personalidade, síntese de todos os dons e de todas as possibilidades de que se julga frustrado" (*Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, p.25).

⁵⁴ Leia-se a crônica de 10 de janeiro de 1865, publicada no Diário do Rio de Janeiro: "Os ingleses têm obrigado o resto do mundo a aceitar a sua filantropia como uma virtude nacional. Mas, sem dúvida para mostrar o perpétuo contraste das coisas humanas, apresentam ao lado da filantropia alguns atos de brutalidade. O país do box deve ser assim. Politicamente não falemos; os executores das façanhas britânicas deitam a barra diante de tudo. Mas o que a arrogância política pode inspirar aos que se dizem diretores do mundo, não devia aparecer nas situações e nos lugares em que se apela simplesmente para os sentimentos humanos" (vol.23, p.270-271). E o mesmo se dá no seu protesto indignado contra a invasão do México, pelas tropas de Napoleão III: "Nem o México aceitou o novo governo, nem ele é paternal e criador. O império napoleônico, sob responsabilidade legal de Maximiliano, foi puramente imposto ao povo mexicano, em nome da força, le droit du plus fort... A mania dos tutores dos povos é distribuir a liberdade, como caldo à portaria do convento; e a desgraça dos povos tutelados é receber a caldeirada como um favor dos amos, augustos e não augustos" (*Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol 23, p.281-282).

E o mesmo se pode dizer da maneira como lê o olhar do Outro sobre seu tempo e seu país. Sugerindo que se mande uma carta geográfica aos redatores da folha *Siécle*, de Paris, escreve:

Eis o que diz aquela folha em data de 15 de maio: “A terrível tragédia de Santiago quase se renovou ultimamente em Montevidéu, no Brasil. Durante a semana santa, etc.”.

Não podendo supor nestas palavras uma insinuação da anexação do território oriental ao brasileiro, inclino-me a crer antes que o ilustrado noticiarista do *Siécle* conhece tanto a geografia da América, como os leitores conhecem a geografia da lua.

Se em coisas destas que, por mui comezinhas, todos devem saber, escreve-se na Europa tanta barbaridade, o que não sai de falso e de imaginoso quando entram lá na apreciação da vida íntima dos povos desta banda?⁵⁵

Ao indagar, deixa implícita a resposta. E ele torna ainda mais complexa esta questão, quando conclui que isto acaba por afetar a própria escrita da história. Na crônica de 7 de março de 1865, escreve:

Os jornais trazidos pelo último pacote oferecem uma nova página de má fé e ignorância. Dos poucos que lemos pode-se avaliar da maioria deles, que é sempre antipática ao desenvolvimento do Brasil.

A *Presse*, num artigo que traz a assinatura do Sr. E. Chatard, acusa-nos de ter pretextado reclamações para conquistar a república do Uruguai; louva o Paraguai pelas suas tendências de equilíbrio... O Sr. Chatard conclui o seu artigo, que ocupa uma coluna da folha, com as seguintes memoráveis palavras:

“É estranho ver que, quando os Estados mais poderosos da Europa, a França e a Inglaterra, aderem a uma política de não-intervenção...”

Se o Sr. Chatard subesse uma polegada dos negócios desta parte da América, queremos crer que outra seria sua linguagem. Preferimos crê-lo ignorante, a crê-lo de má fé, posto que ambas as coisas se podem dar, e se dão em geral, quando se trata da política brasileira.⁵⁶

⁵⁵ *Id.*, vol.23, p.31

⁵⁶ *Ib.*, vol.23, p.317

Após reafirmar que “As folhas européias que tanto nos são antipáticas, na ignorância dos negócios da América, são sempre induzidas em erro pelas narrações infieis dos seus correspondentes”, conclui: *Voilà comme on écrit l'histoire*.⁵⁷ Contudo, embora questione a deformação do olhar eurocêntrico sobre “esta parte da América”, não afirma a impossibilidade de se narrar o vivido, antes, defende que se observem os acontecimentos de modo similar à maneira como tenta visualizar o literário: “com olhar imparcial”.⁵⁸

Assim, notamos uma equidistância no tom, nos propósitos e nas tomadas de posição, entre o crítico e o cronista. O estudo das relações entre a crônica e a crítica será retomado mais adiante. Por ora, resta-nos ainda uma última observação. Muita vez, a maneira pela qual Machado lê sugere uma maneira de ver... o texto como um quadro. Interessante notar que o crítico, afora a análise de artefatos literários, interessa-se por outras manifestações artísticas, tais como a dramaturgia, a música e a pintura. Neste caso, dialogando com o crítico de arte Ladislao Netto, Machado tece um comentário sobre o quadro *Carioca*, de Pedro Américo:

uma obra de arte, quando um engenho real a delineou e prefiz, desperta-me sincero entusiasmo (...) Para merecer duas vezes da pátria, quis **perpetuar com uma obra a memória de um feito nosso** e então não pintou somente a batalha de Campo Grande, pintou sobretudo a vitória que já ali se vê patente e decisiva. E se há neste quadro defeitos e incorreções, não sei; para mim que não sou crítico de arte, afigura-se-me que é uma obra excelente;

⁵⁷ *Ib.*, vol.23, p.318

⁵⁸ *Ib.*, vol.23, p.73

composição, desenho, colorido, tudo me parece merecedor de aplausos.⁵⁹

Quando diz: pintou sobretudo a vitória que já ali se vê patente e decisiva, lembra algumas palavras empregadas na análise de *O Demônio Familiar*, de Alencar, peça cujo mérito estaria numa pintura dos sentimentos e dos fatos (1866). Ora, embora Machado reconheça não fazer crítica de arte em seus textos críticos, muita vez se faz valer de princípios construtivos tomados de empréstimo à arte pictórica, entenda-se a possibilidade de se traçar uma relação sinonímica entre duas práticas, em que se permite visualizar funções em comum.

A crítica de arte (pictórica) e a leitura do texto literário se interpenetram como sistemas discursivos similares, portanto.⁶⁰ Em mais de uma passagem podemos identificar o uso deste recurso. Não raro Machado aconselha, para evitar o sobrecarregado narrativo e alcançar maior simetria ao relato, distribuir as tintas de acordo com o resto do quadro, sim, mas com aquelas meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura.

Em seu ensaio sobre *O Primo Basílio*, de Eça, é “essa viva pintura dos fatos viciosos: essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica”, o que ele condena no aspecto

⁵⁹ PONTES, Elóy. *Machado de Assis. Páginas esquecidas*. RJ: Editora Casa Mandarino, s/d. (grifo nosso).

⁶⁰ Aliás, o uso da sinonímia também se manifesta quando Machado comenta o então uso frequente ou constante do verso alexandrino, que considera um metro excelente, como diz, “para empregar um símile musical, não será tão melódico, como outros mais genuinamente nossos, mas é harmonioso como poucos (p.814).

temático. O mesmo se dá no aspecto formal: o “tom carregado nas tintas”. O “excessivo” macula o espaço literário:

cumpria não acumular tanto as cores, nem acentuar tanto as linhas; e quem o diz é o próprio chefe da escola, de quem li, há pouco, e não sem pasmo, que o perigo do movimento realista é haver quem suponha que o traço grosso é o traço exato (p.908).

Não só “desconstrói” este romance, ao qual voltaremos mais de uma vez, quanto aponta as incongruências entre o discurso e a prática do autor. Ainda assim, o que corrobora sua reputada imparcialidade, não deixa de reconhecer que o romance possui seus méritos, uma vez que certos “quadros estão acabados com muita arte” (p.908).

Como dissemos, a inclinação por lapidar o excessivo já se fazia notar nos ensaios críticos de estréia:

Se intentou o desenho de dois caracteres, malogrou esse desejo, porque, além de carregar demais no *crayon*, colocou os dois tipos tão mal ao pé da ação cardeal, que eles desaparecem completamente.⁶¹

Entende, em contrapartida, como atributo do bom gosto literário, a habilidade de “saber pintar as paixões”. E o mesmo se pode dizer do cronista do *Diário do Rio*, que, a propósito do drama *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, escreve: “A mão incerta no primeiro tentame, é agora mais segura, mais conscienciosa; a autora desenha melhor os caracteres, pinta melhor os sentimentos”.⁶² Isto também se nota quando

⁶¹ *Op.cit.*, 1955, p.73.

⁶² *Ib.*, vol, 23, p.391.

busca os dotes de observação: valoriza o olhar paciente e atento, capaz de “um desenho completo de caracteres” (1859) e, por conseguinte, capaz de fazer florescer o colorido da descrição” (1863). Estes são constantes exemplos de como a voragem do olhar crítico se nutre da prática pictórica, o que lhe auxilia na percepção do colorido das florações textuais que analisa. Mas essa relação também pode ser lida num outro sentido. O de que não só na escritura dos literatos (os que, de algum modo, estavam comprometidos com um projeto patriarcal elitista) temos textos fundacionais, discursos de nação.

Se, como escreve Barthes, toda imagem é, de certo modo, uma narrativa,⁶³ cumpre pensar também se nos quadros de Pedro Américo e Victor Meirelles, citados na carta de Machado a Ladislao Netto, não se podem encontrar outros suportes para a formação das almas, melhor, como contribuição ao processo de construção da idéia de nação.

Pedro Américo (1843-1805), patrocinado por Dom Pedro II, pintou também *Passagem do Charco*, em 1867, em plena guerra contra o Paraguai, no qual retrata o militar Manuel Luís Osório conduzindo suas tropas; a *Batalha do Avaí* e o *Grito do Ipiranga*, quadros que enalteciam o império e o nacionalismo oficial. Este “feitio nosso”, marca da particularidade local, alimenta mais que o geral desejo de autonomização do campo estético, aparece como índice do que Machado chamou de um

⁶³ BARTHES, Roland. *Aula*, p.39.

sentimento íntimo,⁶⁴ diferenciado, que, no caso de Pedro Américo, traduzia (a pedido) o sentimento da nação avivado pelo “sangrento campo de batalha”. No figurativismo das paisagens delineava-se uma concepção de arte visual como expressão da própria identidade nacional.

Em vez de aceitarmos a acepção de que a nação preexistia à experiência artística, em nossa opinião, tanto o visual, quanto o literário participavam, na mais propedêutica das intenções, da construção de um imaginário nacional com um “feitio nosso”; como se (re)desenhassem o ponto onde se projetava o mapa imaginário da nação.⁶⁵ Se em Machado a literatura possui uma missão nacional, esta não se incrusta para ornato mas se assimila para nutrição, uma vez que “prefere o “coração, não a curiosidade” (p.886). Longe do meramente tipicizável, é um “sentido íntimo”, o que aflui nessa busca do cunho local.

⁶⁴ No ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”, escreve: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (p.804). Parece ir nas águas de José de Alencar, que, ao apresentar o poeta Castro Alves a Machado, escreve: “Palpita em sua obra o poderoso sentimento de nacionalidade, essa alma pátria, que faz os grandes poetas, como os grandes cidadãos” (*Correio Mercantil*, 22 fev., 1968. In: *Caminhos do pensamento crítico*, p.114).

⁶⁵ Devemos esta idéia a Hugo Achugar, manifesta em conferência no III Seminário Internacional de História da Literatura, na PUCRS, Porto Alegre/ RS, em 06/10/99. Ver “La escritura de la história o a propósito de las fundaciones de la nación”. In: *Letras*: PUCRS, vol.6, n°1, pp.7-22.

II.

UM CRÍTICO QUE TAMBÉM FOI POETA

*“... je considère le poète comme le meilleur de
tous les critiques”*

Charles Baudelaire (1821-1867).

José de Alencar, numa carta de 1868 endereçada a Machado de Assis, considerou-o o “primeiro crítico brasileiro”:

o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.⁶⁶

Na resposta a esta carta, em 29 de fevereiro do mesmo ano, Machado justifica o seu devotamento: “encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela idéia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde”. Depois, como que para consolo mútuo, lamenta o quanto “era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada” (p.895).⁷

⁶⁶ José de Alencar vinha, por meio desta, solicitar a Machado que apresentasse “ao público fluminense o poeta baiano” Castro Alves. Esta carta, de 18 de fevereiro de 1868, encontra-se publicada em COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*, pp.111-115.

A causa desse estado de coisas: “o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si”(p.895).⁶⁷

Afora esse estado geral da literatura, que deplora mais de uma vez (pelo menos até meados da década de 70, quando constata a presença de uma literatura brasileira), nesta missiva, ao falar da situação em que se encontrava a crítica, parece sugerir um desencanto a mais no *punctum* de seus anseios:

onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo.⁶⁸ Não raro originam-se ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência (p.895).

Crítica, pois, como “tarefa difícil”. Aliás, Machado já havia se perguntado, em 1866, ao tratar d’*O Culto do Dever*, de Joaquim Manuel de Macedo: “Pode a crítica apreciar livremente as paixões e os sentimentos em luta neste livro, analisar os personagens, aplaudi-los ou

⁶⁷ Nesse aspecto Machado lembra Ferdinand Denis, que escreve em *Resumo da história literária do Brasil* (trad. Guilhermino César), de 1826. Leia-se: “Mas, fato verdadeiramente notável é a influência que nossa literatura exerce presentemente sobre a dos brasileiros. Orgulham-se estes dos autores que fixaram a sua língua; mas lêem os poetas franceses, conhecendo-os a quase todos. O papel que nos cabe desempenhar nesse país é ainda muito significativo, e se os ingleses têm, mais do que nós, a influência comercial que em toda a parte lhes caracteriza a atividade, devemos contentar-nos com ver uma nação esplendente de juventude e de engenho afeiçoar-se às nossas produções literárias, por causa destas modificar suas próprias produções, e estreitar através dos liames espirituais os que devem existir na ordem política” (p.37).

⁶⁸ Interessante notar que essa imagem havia sido proposta por Joaquim Manuel de Macedo, em “Duas Palavras”, que abrem o romance *A Moreninha*: “Quem escreve olha a sua obra como seu filho e todo mundo sabe que o pai acha sempre graças e bondades na querida prole” (1844).

condená-los, sem ferir o amor-próprio de criaturas existentes?” (p.844). Trata-se de uma preocupação recorrente. No ano anterior ele havia dito que a obrigação do crítico, “é dizer a verdade, e dizê-la ao que há de mais susceptível neste mundo, que é a vaidade dos poetas” (p.800).

Machado não descarta, portanto, de que a crítica literária é também empresa arriscada, dado o controle do imaginário pela chancela oficial, ou ainda, dado o então usual apadrinhamento literário, que pedia muito mais laudação e retórica edificante do que a severidade da crítica. Sem falar do reduzido público alfabetizado e, mais ainda, da ausência do que se pode chamar de uma esfera discursiva. Nas palavras do nosso crítico: “A discussão literária no nosso país é uma espécie de *steeplechase*, que se organiza de quando em quando” (p.848).

A profissão do crítico, enfim, não se apresenta como “uma profissão de rosas”, como diz Machado, uma vez que para exercê-la “é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão”. Talvez acrescentando uma pitada à crítica da retórica, a favor da assunção da crítica literária. Para tanto, argumenta sobre a importância de se ter conhecimentos mais amplos, e conhecimentos tais que possam legitimar uma magistratura intelectual (p.795).

Em um artigo publicado na seção “Semana Literária” do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1866, escreve:

O lugar vago da crítica não se preenche facilmente, não basta ter mostrado algum amor pelas letras para exercer a tarefa difícil de guiar a opinião e as musas, nem essa

tarifa pode ser desempenhada por um só homem (...) seguramente que nos não limitaremos a noticiar livros, sem exame, sem estudo; mas daí a exercer influência no gosto, e a pôr em ação os elementos da arte vai uma distância infinita (p.842).

O cenário da crítica não era menos desolador que o do teatro e o da literatura em geral. Se, de um lado, a crítica literária era exercida, nas palavras de Machado, por um grupo de vestais, no sentido de que se ignorava a discussão do mérito literário - “o pensamento criador”, o “desenho dos caracteres”, o “jogo da língua” (p.795) - de outro, “desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes” (p.798). Daí a insatisfação que poreja de seus ensaios críticos, e que alimenta o seu propósito reformista.

Entre 1858 e 1879, nos deparamos mais de uma vez com o insatisfeito e combativo crítico a reivindicar uma crítica fecunda e sincera,⁶⁹ capaz de “reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos” (p.798). Não só sugere a emancipação do espírito da crítica oficial patrocinada pelo Conservatório Dramático, como também reivindica a reforma da arte dramática, uma vez que o teatro, mormente, refletia sociedades estranhas, movido pelo “impulso de revoluções alheias à sociedade que representa” (p.792); razão pela qual desvairava “no doido infinito das concepções ideais”, em detrimento de uma maior “identificação com o fundo das massas”

⁶⁹ Diz Machado de Assis, em 1865: “A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação e simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência. Ela deve ser sincera, sob pena de ser nula” (p.799).

(p.791). Em resumo, sente-se em Machado sua luta por uma crítica, um teatro, enfim, “uma literatura mais independente”.

Se Machado constrói, em *Helena*, uma figura social de resistência,⁷⁰ o mesmo se pode dizer de sua prática crítica. Aceitar que a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos filhos as mais belas crianças do mundo, nos parece uma afirmação de crítica como atividade que não descarta do embate, ela mesma um convite à resistência. Não só resiste contra o ódio, a camaradagem e a indiferença, como aos cânones de importação e seus atributos, que alimentam a relação de dominação entre colônia e metrópole ou a fantasmagoria colonial da civilização. Mesmo ciente dos efeitos de uma crítica sincera, propõe-se a não contrariar sua convicção profunda. Como escreve no *Diário do Rio*, em 1866:

O poeta Terêncio faz uma observação exata quando lembra que a mentira faz amigos e a verdade adversários; respeitamos a convicção dos amigos do poeta [Joaquim Manuel de Macedo], mas não temos a mesma convicção; e é por não tê-la que nos vemos obrigados a contrariar idéias recebidas, mesmo com risco de sermos inscritos entre os adversários do distinto escritor (p.880).

Com efeito, a prudência no trato com as palavras, que todos tomam como um de seus traços característicos,⁷¹ não caracteriza a sua produção crítica entre as décadas de 60 e 70, período no qual colaborou

⁷⁰ Como escreve Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*, Helena é uma personagem que resiste ao “estilo do paternalismo brasileiro no século XIX” (p.46). Isso vale também para Capitu: em *Dispersa demanda*, de 1981, Luiz Costa Lima defende que a “dissimulação indica não a arte de uma potencial traidora, mas a capacidade de não se sujeitar à escravidão branca, que encontrava na mulher seu objeto” (p.90).

ativamente no *Diário do Rio de Janeiro*, cuja história se associa, mormente, à sua oposição à monarquia e à aristocracia imperial. Segundo Lúcia Miguel Pereira, Machado defendeu os pontos de vista políticos do jornal onde trabalhava.⁷² Ora, criticar o “país oficial” chamando-o de “caricato e burlesco”,⁷¹ mais que um questionamento da eloquência dos medalhões, parece romper com a redução da tarefa da crítica ou da crônica à simples laudação das glórias do Império.⁷ Mesmo que se possa argumentar que, de certo modo, Machado reafirma a função pedagógica, não é menos certo dizer que busca a autonomização da prática crítica em relação à chancela oficial.⁷

Demais, ao apontar as concepções deslocadas,⁷ o mero reflexo das “sociedades estranhas”⁷ (resposta crítica que calha à perfeição com a famosa tese das idéias fora do lugar, de Roberto Schwarz),⁷ sugere, por implicação, um cortejo à descolonização do pensamento crítico e das práticas culturais: também nisso torna-se crítico do seu tempo e do seu país.⁷ O que nos leva a afirmar que, de modo algum se pode tomar a chamada violenta crítica de Machado a Eça de Queirós como algo isolado na sua produção crítica, uma vez que, já nos idos da década de 60, pode-

⁷¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, p.77.

⁷² Dai os seus piparotes no “país oficial”, que considerava “caricato e burlesco”. Esse tom e essa temática reaparecem nos contos “Teoria do medalhão” e “As Bodas de Luis Duarte”, publicado em *Histórias da meia noite*, em 1873, entre outros. Acrescente-se a declarada ironia que permeia seus comentários acerca da inauguração de uma estátua de D. Pedro I, que, segundo Machado, mais não fazia que por em cena o adjetivo “imortal”: “Se por cansado, não podia ele aparecer mais vezes, lá vinha um *inclito*, lá vinha um *magnânimo*, lá vinha um substancial *augusto*”. Sequer os discursos da coroa deixam de atrair a atenção da pena do jovem Machado: critica o “abuso que se faz da ficção constitucional em virtude da qual o príncipe vem repetir ao Parlamento uma série de falsidades e lugares-comuns arranjados pelos Srs. Secretários de Estado” (*Id.*, pp.78-80).

se encontrar um leitor destemido e aguerrido, comentando sem rebuços homens e acontecimentos.⁷³

Ao dizer, em 1866, que a crítica não era tarefa a ser desempenhada por um só homem, lembra certa passagem do “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, na qual afirma que a emancipação da literatura brasileira não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo. Se há uma insatisfação manifesta no protesto contra tal estado de coisas - a ausência de uma opinião, um país oficial, caricato e burlesco - não se pode descurar que, ao seu lado *frondeur*, alia-se um indisfarçado otimismo, que poreja dos seus ensaios críticos.

Trata-se de um otimismo não complacente. Se encontra “viva imaginação, delicadeza e força de sentimentos, graças de estilo, dotes de observação e análise”, delineando as excelências da literatura brasileira, não descarta de certa ausência às vezes de reflexão e pausa, da língua nem sempre pura, nem sempre copiosa e de muita cor local, como defeitos desta; defeitos, vale dizer, que não os toma por incorrigíveis, e aí entra a pertinência de seu propósito crítico: corrigir e guiar as opiniões. Enfim, como diz em 1879, otimismo ante uma literatura que há dado bastante e tem certíssimo futuro.

⁷³ *Id.*, p.8

I.1 Do irrepresentável

“Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural”

(Pierre Bourdieu, *A Economia das Trocas Simbólicas*).

Já nos seus textos de estréia, em 1859, nota-se uma tomada de posição ante o elemento canônico, isto é, Machado problematiza a função da crítica como mera folha de parreira. Investe contra a tarefa adotada por certa crítica (a crítica oficial, praticada pelo Conservatório Dramático) de simplesmente apontar os pontos descarnados do corpo que a decência manda cobrir (p.795), própria do código do “bom gosto literário” segundo os preceitos do romantismo.

Noutras palavras, a questão do “irrepresentável” segundo este código estético codifica um gosto de época, melhor, nos mostra como o gosto se torna, como diz Barthes, servidor comum da moral e da estética, o que representa, efetivamente, um ponto de constrição na atividade do escritor. Se Machado contribui, na segunda metade do século XIX, à permanência do irrepresentável romântico, não é menos certo dizer que revela também o questionamento dessa permanência.

De maneira geral, tanto no crítico quanto no romancista Machado de Assis, preserva-se o chamado decoro literário, no que tange

aos pontos descarnados...⁷⁴ Se, pelo crivo do irrepresentável, cobriam-se as “partes íntimas”, restava a latência da sugestão, digamos, como tomada de posição a contrapelo da poesia sensualista do século XVIII. Ao deixar o sensual mais nas entrelinhas, por conta da imaginação do leitor, Machado acaba por diferir dos realistas e naturalistas de seu tempo, como Émile Zola. Aliás, ele mesmo censura tal inclinação, em “*O Primo Basílio*, de Eça”:

Se eu tivesse de julgar o livro pelo lado da influência moral, diria que, qualquer que seja o ensinamento, se algum tem, qualquer que seja a extensão da catástrofe, uma e outra coisa são inteiramente destruídas pela viva pintura dos fatos viciosos; essa pintura, esse aroma de alcova, essa descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras, eis o mal. A castidade inadvertida que ler o livro chegará à última página, sem fechá-lo, e tornará atrás para reler outras (pp. 913-912).

No entanto, não se posiciona contrário a uma eventual representação do obsceno em arte. Como diz, em relação a Shakespeare, “que importam algumas frases obscenas, em uma ou outra página, se a explicação de muitas delas está no tempo” e, sublinhe-se: “e se a respeito de todas nada há de sistemático?” (p.912).

A propósito da questão da mutabilidade semântica, Machado cita Macaulay, para o qual “há termos delicados num século e grosseiros

⁷⁴ Leia-se o conto “Uns Braços”, publicado em *Várias Histórias*. Ou “Missa do Galo”, em *Páginas Recolhidas*. Dita sugestividade se exhibe mesmo quando trata do lascivo Brás e da não menos lasciva Virgília, em *Memórias Póstumas*. Talvez a passagem mais “ousada” seja esta: “Colérica, rompeu com as mãos o corpinho do vestido; e o jovem seio, livre de sua casta prisão, pôde à larga desafogar-se dos suspiros que o enchiam. Chorou muito...” (*Helena*, cap. XIII). Como choravam as “virgens cloróticas” do romantismo! Quantos castos beijos enrubesceram as pálidas faces das donzelas de escuras vestes, enredadas naqueles usuais triângulos amorosos!

no século seguinte”, acrescentando “que noutros casos a razão pode ser simplesmente tolerância do gosto” (p.912). Há expressões que à força do tempo tornaram-se inconvenientes, explica, como se podem encontrar num Gil Vicente. O problema, vale repetir, está no caráter sistemático do obsceno. Daí o que chama de obscenidade sistemática do realismo, uma vez que “acumula e mescla toda sorte de idéias e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direto às indicações sensuais” (p.912).

Se todo ato de produção cultural implica a afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural, em todo ideário crítico, no caso, o machadiano, encontram-se estratégias discursivas mobilizadas para a assunção de um ponto de vista sobre o literário e o cultural. Noutras palavras, todo ato de leitura põe em cena as preferências, a visão de mundo do próprio leitor, o que, a nosso ver, problematiza qualquer pretensão de absoluta imparcialidade.

Na crítica da crítica urge, pois, investigar os porquês da ênfase em determinados elementos; gesto de leitura capaz de descortinar a parte de subjetividade inerente a todo ato crítico. Sob a imparcialidade das meias-tintas lateja, em cores vivas, a postura, a escolha, a decisão do crítico. Implica pensar que toda crítica é sempre parcial. Carrega consigo

constricções e interesses, o que remete para o campo do improvável a pretensão de que alguma leitura possa ser definitiva.⁷⁵

⁷⁵ Com Alfredo Jacques, “o juízo da crítica é predominantemente subjetivo, ainda que não pareça. Em sua subjetividade, o espírito crítico, guiado pelos padrões estéticos da época, encontra razões para estranhar, ou condenar, a originalidade do artista que a eles não se submete” (*Equivocos da crítica*, p.92). Ao falar da “superstição da imparcialidade” (p.92), lembra Susan Sontag, para a qual em um gesto crítico “não há neutralidade”: “uma coisa é neutra apenas em relação a algo mais” (*Vontade radical*, p.17).

II.2 “Nem azorrague, nem luva de pelica

mas a censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte da crítica”.

Machado de Assis (1878).

Em 1858, diz Machado: “em um trabalho de mais largas dimensões que vamos empreender, analisaremos minuciosamente esses vultos de muita importância decerto para a nossa recente literatura” (p.788). Eça de Queirós inclui-se certamente entre esses vultos de muita importância analisados por Machado. Mais que uma leitura d’*O Primo Basílio*, publicada em 1878, trata-se de um manifesto contra a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis (...) dos aspérrimos discípulos do realismo”. Esse é o tom. E é nessa tonalidade, em que a argúcia se amalgama com a ironia sutil, que revela a que veio: “e eu, que não lhe nego a minha admiração, tomo a peito de dizer-lhe francamente o que penso”.

Ao investir discursivamente, menos contra Eça de Queirós do que contra a tendência estética no qual se esteia, não busca inverter simplesmente a escala de valores do modelo realista, mas procura dessublimar o próprio modelo. O ideário crítico, verdadeiro programa de atuação, aqui ressoa. Ele delinea o *punctum* de uma “crítica fecunda”: misto de louvor e censura. Cumpre passar ao largo das “generalidades do diletantismo literário” para uma situação diametralmente oposta: a

análise sincera e a reflexão paciente e longa. Machado não rasura o talento do autor e a felicidade de algum de seus caracteres. Não desqualifica "o talento, e menos ainda ao homem". Mas muito pouco sobra da opção estética de Eça: "voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética". É o lado combativo machadiano, que não sacrifica a própria opinião.⁷ Nisso não há novidade alguma, basta lembrar aquele pouco timorato crítico e cronista do *Diário do Rio de Janeiro*, ao longo da década de 60.

Frondeur: é o próprio da crítica que põe em crise. Não para destruir, mas, como diz, para reparar: não só aponta os excessos da escola realista, como também o que julga impróprio na concepção de *O Primo Basílio*. Isso fica mais nítido pela comparação entre as cartas de Luísa com o lenço de Desdêmona. É para o último caso que reivindica uma situação bem resolvida, bem sucedida, uma vez que a ação permanece centrada nos caracteres e nos sentimentos, tais como "a perfídia, a inocência, a alma ciosa e ardente". Noutras palavras, como critério de valoração literária, a esperada ênfase nas paixões, na situação moral das personagens.

Assim, o que adquire maior relevo na apreciação machadiana deste romance de Eça de Queirós é, justamente, a ausência da pessoa moral⁷ (o que é bastante comum no discurso crítico machadiano, sobretudo quando afirma que, para dar maior complexidade a um personagem, para além do inventário das coisas,⁷ faz-se mister "os

movimentos do coração”, um “estudo profundo da alma humana”, “um estudo das paixões humanas” (p.881). Assim, reivindicar a pessoa moral lhe dá margem para pensar o que é contrário às leis da arte e ao decoro literário: no primeiro caso, à substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, o fortuito, o casual e, no segundo, a calúnia e a superfluidade.⁷

Para tanto, Machado exemplifica pelo contraste de Eça com Shakespeare e Balzac, na tentativa de sublinhar a fraqueza da concepção e do enredo d'*O Primo Basílio*. Além de *Otelo* e *Eugênia*, ele refere ainda como textos aceitáveis para comparação, *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano, *O Guarani*, de José de Alencar. A sua crítica é, digamos, cítrica, ainda que se mostre predisposto a realizar uma leitura imparcial.

Contudo, há os que encontram neste texto justamente o contrário. Caso do Sr. Saraiva,⁸ que aponta no calor da hora, numa réplica à crítica machadiana, “que as resistências de Machado de Assis ao Realismo impediriam que sua crítica fosse imparcial”. Parcial ou imparcial, eis a questão. Talvez se possa responder a essa questão à maneira machadiana, que sim e que não. Sim, se aceitarmos que toda leitura é parcial, uma vez que não se pode eliminar plenamente os interesses e as obsessões de seus produtores. Aliás, o próprio Machado não deixa de assinalar que sua leitura é uma opinião, um ponto de vista.⁹ E tudo muda com o ponto de vista.

Entretanto, a crítica de Machado só poderá ser plenamente parcial se não levarmos em consideração que o próprio crítico indica, mais de uma vez, “o talento do autor (seria pueril negar-lho)”. Aí entram as faculdades de artista, o estilo de boa têmpera, o “dom da observação, aliás pujante”, que se revela “naquela sala de jantar tão bem descrita pelo autor”; se não levarmos em conta que o crítico também encontra virtudes no romance, quais sejam, “o esmero de algumas páginas e a perfeição de um dos seus caracteres”, considerando enfim que certos “quadros estão acabados com muita arte”. O que faz jus ao modo pelo qual concebe a própria operação de leitura:

E foi o que fiz, preferindo às generalidades do diletantismo literário a análise sincera e a reflexão paciente e longa. Censurei e louvei, crendo haver provado assim duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade de minha admiração.⁷⁶

Muito já se disse sobre a apreciação machadiana de *O Primo Basílio*. Ainda assim, se retomamos o debate o fazemos para problematizar a idéia machadiana de Luísa como *títtere*.⁷⁷ No plano geral

⁷⁶ *Obra Completa. Machado de Assis*, p.909. Atitude que se revela, entre numerosos exemplos, também na leitura de *Gonzaga*, de Castro Alves. Se louva o poeta – “Achei um poeta original” –, e o vigor de seus caracteres, de onde brotava “o encanto da obra, que me demorava os olhos em cada página do volume”, não deixa de escrever: “Dir-se-á que eu só recomendo belezas e não encontro senões? Já aponte os que cuidei ver. Acho mais – duas ou três imagens que me não parecem felizes; e uma e outra elocução susceptível de emenda” (p.899).

⁷⁷ Devemos esta idéia ao ensaio “Com as cartas na manga”, de Tânia Regina Oliveira Ramos, publicado na *Revista Arca*, nº3. Aqui, a autora diz que Machado, “no seu processo de negação de *O Primo Basílio*, considerava-a ‘um títtere’, um caráter negativo, sem possibilidades de paixões e remorsos, sem capacidade de consciência, o que esvaziava por si só as propostas naturalistas de Eça e muito mais os seus desejos realistas. Não foi convencido (...) pelas angústias tardias e desilusão amorosa da inquieta Luísa (...). Não se deixou impressionar muito menos pela valentia de Luísa, uma mulher arrependida, ao defender a sua honra não lavada, resistindo e reagindo às

do romance é isso, de fato, o que lhe delineia a *persona*. Mas nos parece que a Machado passou despercebido um dos momentos mais cruciais do romance, aquele em que Luísa esteve prestes a conseguir o dinheiro com o qual pagaria o resgate das comprometedoras cartas, em posse de Juliana. Leia-se o que ocorre no final do capítulo XI, com o abastado Castro, um antigo admirador de Luísa:

... abrasado – como uma verbosidade um pouco rouca prometia tudo, tudo o que ela quisesse!... Os seus olhinhos arregalados devoravam-lhe o pescoço muito branco.

- Seiscentos mil réis..., o que quiser!...

- E quando? – disse Luísa muito perturbada.

Ele via-lhe o seio arfar – e sob a irrupção de um desejo brutal:

- Já!

Agarrou-lhe pela cinta, atirou-lhe um beijo voraz, quase lhe mordeu a face.

Luísa ergueu-se com o salto de uma mola de aço.

Mas o Castro escorregara sobre o tapete, de joelhos; e, prendendo-lhe sofregamente os vestidos:

- Dou-lhe o que quiser, mas sente-se! Há anos que tenho uma paixão por si. Escute! – Os seus braços trêmulos subiam; envolviam-na, e o que sentia das suas formas inflamava-o. (...).

Diante daquela luxúria bestial, Luísa, indignada, agarrou instintivamente de sobre a jardineira o chicote e deu-lhe uma forte chicotada na mão.

A dor, a raiva, o desejo enfureceram-no (...) Ia-se arremessar. Mas Luísa então, erguendo o braço, revolvida por uma cólera frenética, atirou-lhe chicotadas

investidas carnis do abonado, caminho da salvação apontado pela ousada Leopoldina” (p.58).

rapidamente pelos braços, pelos ombros – muito pálida, muito séria (...).

A recusa de Luísa, na qual a indignação se amalgama com uma cólera frenética, solicita um repensar da leitura que Machado realiza sobre esta personagem. Vale lembrar que, para ele, Luísa cai sem repulsa nem vontade, nenhum amor nem ódio a abala (p.910). De todo modo, como vimos, o *affair* detonado pela leitura machadiana de *O Primo Basílio* nos interessa mais particularmente porque, ao buscar “patentear valor de minha crítica”, como diz Machado, nos faz pensar em como uma noção de valor pode ser articulada como estratégia discursiva, para a justificação de certas linhas de força em detrimento de outras.⁷⁸

Para alguns críticos, causa estranheza o tom da crítica de Machado ao *O Primo Basílio*, uma vez que “usualmente o escritor revela extrema condescendência, generosidade e até entusiasmo despropositado ao debruçar-se na função do crítico sobre outras obras de menor fôlego”.⁷⁹ Há, decerto, algumas leituras marcadas por um tom laudatório.

⁷⁸ Para Tânia Regina Oliveira Ramos, a apreciação de Machado “tende a ser muito mais o testemunho da recepção da obra naquilo que ela tinha de positivo e negativo no seu quadro de expectativas.” Por conta disto, Machado discordava do realismo de Eça, que visava a um fim moral, corrigindo e ensinando, através da crítica dos temperamentos e dos costumes, tornando-se um instrumento auxiliar da ciência e da consciência. O próprio Eça, em suas conferências, pregava e admitia que era pelo realismo que se podia fundar a regeneração dos costumes. O distanciamento que se tem hoje dos dois escritores permite que se leia nestas diferenças estéticas e nas estratégias das suas palavras, seja pela crítica, seja pela ficção, o esforço reflexivo sobre as sociedades que conheceram” (*Id.*, pp.57-58).

⁷⁹ Caso do artigo “Machado, crítico de Eça: uma polêmica literária”, publicado na *Revista Arca*, nº3, de Marcus Mello, no qual enumera uma série de críticas e prefácios, mormente posteriores à leitura do texto de Eça, período em que Machado, como se costuma dizer, havia “abandonado” a crítica literária; mas exclui, entre outros, *A Nova Geração*, de 1879, o (último) ensaio crítico machadiano de maior fôlego. Ele argumenta que Machado não pode exigir a “pessoa moral” de Luísa, uma vez que há “imoralidade”

Aliás, há também “laudação” inclusive na “violenta crítica publicada pelo escritor Machado de Assis em abril de 1878 nas páginas do jornal semanal *O Cruzeiro* ao romance *O Primo Basílio*”. Mas não só.

Convém lembrar que em *A Nova Geração*,⁷ ensaio no qual Machado se abre à pluralidade de vozes que aqueciam a temperatura literária na tarde da década de 1870, aponta a falta da forma poética de Sílvio Romero; revela-se pouco condescendente com os “versos avermelhados de um tal ou qual jacobinismo” de um Fontoura Xavier e, de maneira geral, aponta a ausência de “um corpo de doutrina literária” nos idos da década de 1870: “A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há que impor a reflexão ao entusiasmo”. Ora, a severidade da crítica figura como um dos deveres por excelência da produção crítica machadiana, mas não se reduz a esta, uma vez que se abre a um duplo movimento: “Censurei e louvei...”.

em Bentinho e Virgília, por exemplo. Ora, a fortuna crítica machadiana não cessa de advertir que Machado não praticou uma crítica “moralizante”, embora o apresente como “*moraliste* sem ilusões”. Para Afrânio Coutinho, a crítica de Machado ao romance em questão, “é de natureza estética ou poética, de acordo com a regra aristotélica, e não de cunho moral” (*Machado na literatura brasileira*, p.34). Já em *A pirâmide e o trapézio*, de Raimundo Faoro, “Machado de Assis é um moralista no sentido francês da palavra”, “está impregnado de uma visão da literatura que tem muito a ver com a tradição moralista francesa”, “moralista no sentido, evidentemente, do *moraliste*, e não no sentido do moralizante”. Alfredo Bosi, à sua vez, entende que Machado direciona o olhar para o moralismo seis-setecentista, isto é, para a vertente cética da ilustração com Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues, La Bruyère e afins. Já Sônia Brayner, em vez do moralista, prefere a definição do ironista existencial. Noutra vertente, Enylton de Sá Rego pensa que é a chamada sátira menipéia o que caracteriza o “estilo machadiano”: “Não a sátira com pretensões moralizantes, sim a sátira dita menipéia, de tradição luciânica, que privilegia a emoção” e o pensamento criador. Ver *Revista Espelho*, nº1, p.25.

Há todo um excedente de exemplos. Tome-se a crítica aos poemas de Carvalho Júnior (p.816). Se aponta que este desconhecia “as atenuações da forma, as surdinas do estilo”, ou que “excluiu o sentimento para só deixar as formas; que digo? para só deixar as carnes”, ou ainda, que “crus em demasia são seus quadros”, não deixa de assinalar que “contudo era poeta esse moço, era poeta e de raça” (p.817). Com Tácito, *sine ira et studio*.

E o mesmo vale para o prezado amigo e ilustre antecessor de Machado, José de Alencar.⁸⁰ Quando a ele se refere o tom é verdadeiramente laudatório, no entanto, não deixa de apontar, na produção alencariana, a monotonia dos temas demasiado explorados. Nesse caso, as palavras de Afrânio Coutinho calham à perfeição:

os estudos que dele conhecemos testemunham um espírito crítico corajoso, isento, incapaz de silenciar um ponto de

⁸⁰ É certo que no texto crítico intitulado *O teatro de José de Alencar*, publicado em 1866, predomina o aplauso efusivo, com inúmeras variações. Segundo Machado, Alencar possui uma personalidade literária extremamente original, extremamente própria. Alencar é elogiado pela simplicidade, pela ausência de “complicados enredos”, pela “preservação do interesse” através de um “diálogo vivo e natural”. Machado destaca no teatro de Alencar a fiel pintura de hábitos e tipos de época ou a “observação das coisas e da sociedade em suas minúcias”, mas ressaltando que sua qualidade preciosa é “não cair no excesso” detalhista. Machado não perde uma oportunidade para alfinetar a escola realista e afins. À exemplo de *Verso e Reverso*, encontra na peça “O Demônio Familiar” uma “pintura dos sentimentos e dos fatos”, sentimentos e fatos que engendram uma “obra nossa”, “brasileira no espírito e na linguagem”. Entretanto, embora reitere que José de Alencar possua um talento brilhante e uma obra de bom gosto, não deixa de lhe desferir um piparote. O problema que encontra, no teatro de Alencar, não diz respeito à técnica, ao enredo ou à construção de personagens, mas à monotonia dos temas explorados em demasia. Aí, sim, deixa o elogio para tecer uma “opinião contrária à do ilustre autor”. Novamente aqui a sua noção de crítica, que, para ser “fecunda”, deve censurar e louvar. Dito de outro modo, se ele, nas suas apreciações críticas, enfatiza que a peça é “cheia de interesses, lances dramáticos e a invenção é original”, por outro lado fala da monotonia, do “cansaço do assunto”, além de discordar que na pintura dos sentimentos e dos fatos de uma “classe parasita e especial”, possa representar uma contribuição à “correção dos costumes”. Ver: “O teatro de José de Alencar”, pp. 869-879.

vista pelo receio de ir contra um juízo generalizado ou um renome assentado.⁸¹

Daí a impropriedade do estranhamento ante a sinceridade da crítica machadiana. É bem certo que há, em alguns casos, certa “generosidade”, entretanto, talvez se possa argumentar que isso trabalha menos como mera condescendência do que como forma de incentivar a invenção, num ambiente literário, sobretudo até o início da década de 70, mais próximo aos cristais de gelo do que à efervescência literária.

Num outro sentido, se neste fim de século há uma releitura de certas personagens femininas, como a que ocorre com a personagem Capitu, relativizando a usual acusação de infidelidade conjugal como atributo da obtusidade córnea de um Bentinho, o mesmo se pode dizer da leitura machadiana de Luísa, personagem de Eça. Na releitura do ponto de vista machadiano sobre as personagens femininas ecianas, desloca-se o foco de interesse de Luísa para Juliana, a empregada doméstica. O que problematiza aquela passagem em que Afrânio Coutinho fala da crítica de Machado ao *O Primo Basílio*, como “análise implacável e definitiva”.⁸²

Resta a questão: qual código estético Machado valida? Pode-se falar que ele se dobra, destarte, à verdade estética do romantismo? Ora, também em crítica alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões...

⁸¹ *Op. cit.*, 1951, p.167.

⁸² Sobre a releitura das personagens femininas de Eça, ver OLIVEIRA RAMOS, Tânia Regina. “Com as cartas na manga”. In: *Op. cit.*, pp.55-68 e ss. Ver também SANTIAGO, Silvano. “Eça, autor de Madame Bovary”. In: *Uma literatura nos trópicos*, pp.49-65.

românticas. Embora convenha lembrar as palavras do próprio Machado: “Demais, seria mal cabido invocar o padrão do Romantismo para defender os excessos do Realismo” (p.912). Se ele cede em suas estréias aos influxos do tempo, não o faz sem a consciência de que a bandeira do Romantismo “cobriu muita mercadoria deteriorada” (p.862).

O problema é que não nos parece assim tão fácil afirmar que a verdade estética machadiana repouse num “ismo” determinado. É como se Machado não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas – o romantismo, o realismo – fazia as devidas concessões a ambos (p.867). Como veremos, para além do ecletismo, dita verdade é atravessada ou se engendra no que se convencionou chamar de processos de hibridação.

É certo que o próprio Machado reconhece “também cedi, em minhas estréias, a esse pendor do tempo”. Contudo, em mais de uma passagem pode-se notar sua crítica ao movimento romântico, tanto na crítica literária, como nos romances. Demais, no ensaio “Instinto de Nacionalidade” (perdoem-nos o lugar comum!), Machado toca na chaga do romantismo quando desconsidera que no indianismo está a face mais característica de nossa civilização. Ele rasura a importância do indianismo - traço cruzado que suspende um dos sentidos por excelência do romantismo sem, no entanto, excluí-lo. Rasura que não exclui o rasurado, antes o põe em questão para ir além; rearticulando, desse modo, o sentido do brasílico em outras variações.

Aliás, encontramos uma crítica ao romantismo, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que se estende à noção de Natureza: aí ela surge não mais como refúgio do divino, do maravilhoso e do exótico, mas pelo oxímoro “mãe e inimiga”.⁸³ Em vez de reivindicar a clausura num romantismo tardio, o que o asfixiaria no pretérito de seu próprio tempo, preferimos apostar na capacidade de perlaboração do dado, ou seja, a relativização de certos ícones românticos e a ressignificação do realismo operada por Machado.

Nesse sentido, não há surpresa ou ironia alguma em que Machado ficasse associado à inauguração do realismo nos trópicos; ainda que se deva argumentar que nele há o que chamamos de um realismo “interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial”. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* calha à perfeição. Ao argumentar, em 1878, que ao realismo escapa a interioridade, os movimentos do coração e da alma, parece pressagiar certas preocupações das quais trataria no seu romance de 1881. Mais um exemplo da íntima relação de crítica e ficção.⁷

⁸³ Esse aspecto é bastante significativo como tradução do contraste de pontos de vista entre Alencar e Machado. Se em Alencar a Natureza é refúgio para se contemplar “as maravilhas de Deus”, segundo Brás Cubas, criação literária de Machado, longe do paradisiaco, é antes “mãe” e “inimiga”. No capítulo XII de *Memórias Póstumas*, o narrador, na sua viagem ao *ab ovo* das coisas, depara-se com “um vulto imenso, uma figura de mulher”, de “olhos rutilantes como o sol”: a Natureza. “Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano. Estupefato, não disse nada, não cheguei sequer a soltar um grito; mas, ao cabo de algum tempo, que foi breve, perguntei quem era e como se chamava: curiosidade de delírio. - Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga”. Quanto ao rosto, diz o narrador: “era enorme. Nada mais quieto; nenhuma contorção violenta, nenhuma expressão de ódio ou ferocidade; a feição única, geral, completa, era a da impassibilidade egoísta, a da eterna surdez, a da vontade imóvel”. Contudo, nesse “rosto de expressão glacial, havia um ar de juventude, mescla de força e viço”. E o oxímoro se escande ainda mais pela associação de Natureza com Pandora, a que leva na sua bolsa “os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens”.

Assim, talvez se possa dizer que a crítica anuncia a própria textura de *Memórias Póstumas*, sobretudo na construção dos personagens, mais voltada aos mundos interiores, psíquicos destes, do que numa geografia precisa de caracteres. Ainda que se possa argumentar que Machado preserva o método autobiográfico; a técnica dramática da narração; o cortejo à última Moira - “ao primeiro verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” -; o primado da observação sobre a natureza, muito mais no sentido de “natureza humana” do que de exuberância ou exotismo tropical.

No realismo machadiano também se preserva o chamado irrepresentável do romantismo: daí, talvez, o recurso ao entrelinhamento e à perífrase quando se trata de descrever as “partes íntimas” ou situações consideradas impróprias ao “decoro literário”.

Noutras palavras, pode-se falar também, com Afrânio Coutinho, de um realismo transfigurado, alargado pelo simbolismo e pela mitologia; do realismo impressionista de seus últimos trabalhos, no qual Machado teria desenhado um mundo de símbolos e alegorias; ou ainda, com John Gledson, um *deceptive realism*, intersticial, no qual o realismo e o comentário que o livro (*Dom Casmurro*) faz sobre a sociedade do Segundo Reinado vêm nas entrelinhas, através de pequenos detalhes;

enfim, um realismo que tensiona evolucionismo e progresso com pena galhofeira, umedecida nas tintas da melancolia.⁸⁴

Se não se pode descurar da ressignificação machadiana do realismo, sobretudo na problematização de uma poética reificadora do inventário, uma outra questão fica ecoando no ar. Acaso o crítico Machado, que havia exposto, de forma clara e concisa, os pressupostos críticos com os quais trabalhava, poderia ter lido diferentemente o caso de Luísa, a lusa? Ou, melhor, podemos analisar textos produzidos nos idos de meados do século XIX sem abri-los à própria historicidade, aos diálogos e às tensões então em curso (a questão da nacionalidade literária, a acirrada lusofobia dos anos 70 e as agudas *Farpas*⁸⁵ trocadas na ocasião?) Em suma, sem nos perguntarmos pelas motivações, pelos interesses de época, melhor, em que medida se exibem, nas entrelinhas de tais textos, o que Machado chama “vestígios do tempo”? ⁷

⁸⁴ Ver COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis e a literatura brasileira*, pp.32-34 e GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo*. In: *Folha de São Paulo*, 3 de agosto de 1991, p.6-4.

⁸⁵ *Op.cit.*, 1974, p. 143 e ss.

II.3 Ao acaso

“La parole a été donnée à l’homme pour cacher sa pensée”.

(R. P. Malagrida).

“...os homens que não são sérios e graves, são exatamente os homens graves e sérios. Demócrito continua a ter razão: só é sério aquilo que o não parece”.

Machado de Assis (1864).

Falamos de um crítico corajoso e ativo, crítico do seu tempo e do seu país. O mesmo vale para o cronista. Dentre as práticas discursivas ativadas pela pena machadiana em revistas e jornais, com certa regularidade, a partir de meados do século XIX, temos a predominância da crônica e da crítica (literária e teatral). Leiam-se o ensaio “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, publicado na *Marmota*, em 9 e 23 de abril de 1858, e as crônicas sob título “Aquarelas”, de 11 de setembro de 1859, publicadas n^o *O Espelho*.

Neste último caso, embora o cronista advirta que não escreve sátira em prosa, mas um “esboço literário apanhado nas projeções sutis dos caracteres”, orienta seu investimento discursivo contra tipos que inflamam sua pena, como o fanqueiro literário, que define como uma das aberrações dos tempos modernos, e o folhetinista, que considera uma nova entidade literária nacional. Um dos argumentos que o cronista

reúne contra o primeiro diz respeito à valorização do literário apenas em função das possibilidades econômicas do elogiado.⁸⁶ Já no segundo caso, toma dita entidade como “a fusão do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo”. Não obstante constatar que deriva do folhetinista um poder de consagração e legitimação – “todos o admiram, porque todos têm o interesse de estar de bem com esse arauto amável que levanta nas lojas do jornal, a sua aclamação hebdomadária” – argúi que este tipo reduz o folhetim a um canal de incenso às reputações firmadas, e invectivas às vocações em flor, e aspirações bem cabidas. Machado considera indispensável analisar o folhetinista “pelo lado local”, uma vez que

Em geral o folhetinista aqui é todo parisiense; torce-se a um estilo estranho, e esquece-se, nas suas divagações

⁸⁶ Ver *Obras Completas de Machado de Assis*, Jackson, vol. 22, pp. 9-14 e pp. 32-36. Isso lembra uma passagem de “O Passado, o Presente...” de 1858, em que lamenta: a “arte tornou-se uma indústria” (p.789). Ou: “Os artistas foram obrigados a fazer ofício daquilo que devia ser culto” (*idem*, vol. 23, p. 274). Embora ele também afirme, em 1861: “Não, o teatro não é uma indústria, como diz a opinião a que me refiro; não nivelemos assim as idéias e as mercadorias” (vol.22, p.93). Tal passagem nos remete ao conhecido estudo de Walter Benjamin sobre a modernidade no que tange à passagem do escritor à condição de operário e da transformação da palavra em mercadoria.⁷ Benjamin permeia mais de um estudo sobre as transformações (literárias, históricas, sociais, culturais) ocasionadas pela irrupção, no Brasil, das relações capitalistas de produção, circulação e consumo. Há laivos benjaminianos nos recortes machadianos de Schwarz, em *Um mestre na periferia do capitalismo*.⁷ “A propósito das dificuldades próprias à leitura de Baudelaire, Walter Benjamin observa que se trata de uma poesia que não envelheceu. Não porque fosse jovem, mas porque as circunstâncias que ela cala e frente às quais compôs a sua voz e personagem continuam de pé, fazendo que as *Flores do Mal* não sejam menos virulentas e difíceis hoje que no seu momento de origem(...) algo semelhante vale para Machado” (pp.11-12). Ana Luiza Andrade, em *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*, também passa por *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, de Benjamin.⁷ Partindo da leitura de Susan Buck-Morss, sobre a dialética do olhar em Benjamin, afirma que na “passagem da palavra à imagem, ilustra-se o transporte do olhar pela reprodutibilidade técnica, que se produz de acordo com os desenvolvimentos das técnicas visuais industriais” (p.13). Assim, “As crônicas de Machado de Assis se esclarecem através das anotações para as Passagens de Walter Benjamin a este respeito”(p.12). Aqui se faz raras menções às crônicas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* (1861-1867) - o que valoriza, no “campo” das relações entre crítica e crônica, o recorte cronológico e bibliográfico de nossa pesquisa.

sobre o boulevard e o café Tortoni, de que está sobre um mac-adam lamacento e com uma grossa tenda lírica no meio do deserto.

Se escrever “folhetim e ficar brasileiro é na verdade difícil”, e se “todas as dificuldades se aplanam”, Machado reivindica que a alternativa a esta nova entidade seria “tomar mais cor local, mais feição americana”. Deste modo, não só faria “menos mal à independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa”, como também tornaria possível a aclimatação desta planta européia, pela acomodação da “economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais”.⁸⁷

Interessante notar que em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”,⁸⁸ considerado seu texto crítico de estréia, Machado já havia acenado para a questão da emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina (p.787); mais particularmente, refere-se à convivência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as susceptibilidades nacionais; o que justifica as indagações:

Para que essas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos,

⁸⁷ *Obras Completas de Machado de Assis*. “Crônica”, Jackson, vol.22, pp.32-36.

⁸⁸ *Machado de Assis. Obra Completa*. Nova Aguilar, 1994, pp. 785-789. A título de curiosidade, notamos que este ensaio não foi incluído no volume intitulado “Crítica Literária”, das *Obras Completas*, reeditada pela Jackson, em 1962.

sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho? (p.788).

Daí que, como diz, ¹“Uma revolução literária e política fazia-se necessária. O país não podia continuar a viver debaixo daquela dupla escravidão que o podia aniquilar” ⁷(p.786). Não atribui ao gosto do público, mas às direções e empresas a causa desse mal: as “tentativas dramáticas naufragam diante deste *czariato* de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte” (p.788). E completa, não sem uma pitada de ironia: “Transplantar uma composição ⁷dramática francesa para a nossa língua é tarefa de que se incumbem qualquer bípede que entende de letra redonda” (p.788).

Como sói acontecer nas asserções machadianas, nesse desferir de piparotes, entendemos que (se) demarca uma tomada de posição, a partir da qual buscará rearticular, desde outro ponto de vista, as posições dos que critica, suplementando-as. Talvez se possa dizer: também no que suprime e recorta, um programa se delineia: mais que a aclimação do exógeno, as condições do próprio exercício de sua escritura.

Noutras palavras, desde as primeiras manifestações da crônica e do ensaio crítico Machado revela, sim, uma postura, uma tomada de posição... e certas preocupações que se tornariam intermitentes ao longo de sua atividade de crítico e de cronista: a pena inflamada... e muita vez irônica e o geral desejo de uma escritura diferencial, inspirada nas

ardências vaporosas do céu tropical, animada por um sentimento, numa palavra-valise de época, de “um cunho local”.⁸⁹

Se Machado de Assis se autodenominava um crítico que também foi poeta (p.836), cumpre pensar, aqui, um crítico que é também um cronista ativo. Na década de 60, ele publica regularmente no *Jornal do Rio de Janeiro*, sobretudo entre 1861 e 1867.⁹⁰ Sua crônica se ocupa dos *faits divers*, do comentário acerca do eventual, do contingente, enfim, dos “acontecimentos de toda espécie”.⁹¹ não só dos sucessos afins à política nacional e internacional, mas também do cotidiano da vida literária e cultural. Há, inclusive, passagens em que a pena do cronista nos permite vislumbrar alguns lampejos de crítica, isto é, delineia alguns elementos que constituirão eixos de seu *corpus* crítico posterior. Ora, mais que uma simples menção, Machado ensaia juízos de valor... quando não busca definir a própria “função” destas duas práticas discursivas.

⁸⁹ Trata-se de uma preocupação recorrente em Machado. Não vamos reiterar aqui o conhecido ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade”, de 1873, antes, sublinhamos que “a preocupação por dar um “cunho local” à literatura brasileira se espalha, para além da crítica, também na crônica e na poesia.” Neste caso, leia-se o “artigo em quadra”: “Dizem até que, não tendo/ Firme personalidade,/ Vamos tudo recebendo/ Alto e malo, na verdade.// Que é obra daquela musa/ De imitação, que nos guia,/ E muita vez nos recusa/ Toda a original porfia.// Ao que eu contesto, porquanto/ A tudo damos um cunho/ Local, nosso; e a cada canto/ Acho disso testemunho(“Gazeta de Holanda”, Jackson, vol.25, p.322).

⁹⁰ Mas também colaborou com diversas crônicas em *O Futuro*, entre 1862-63 (Ver “Crônica”, Jackson, vol. 22, pp. 185-295) e na *Semana Ilustrada*, entre 1861-64 (*Id.*, pp. 298-391).

⁹¹ *Ib.*, vol. 23, p.128.

Na crônica de 24 de dezembro de 1861, publicada no *Diário do Rio*, ao tratar de “um drama do repertório português, *Os Homens Sérios*, escreve:

O drama de Ernesto Biester é para mim uma composição de bom quilate. Bem travado e bem deduzido, interessa, comove, oferece lances bem preparados, e cenas traçadas por mão hábil. Dos dramas que conheço do autor é este o que se me afigura o mais completo.

Desapareceram nos *Homens Sérios* os defeitos que eu sempre achei no *Rafael*. Há na peça de que trato mais movimento que nesta última, e menos expressão da fibra lírica, que tornava o *Rafael* uma elegia, bem escrita é verdade, mas uma elegia, que não pode ser um drama.

Não menos pelo escrito se recomendam *Os Homens Sérios*; o estilo brilhante e conciso, o diálogo travado sem esforço, o epigrama fino, a frase sentimental, a expressão sentenciosa, cada coisa no seu lugar, tudo a propósito, tais e outras belezas, são atestados que Ernesto Biester dá de seu talento, e que não podem ser recusados por falta de reconhecimento geral.⁹²

Este fragmento nos diz muito acerca do *modus operandi* das leituras machadianas. Se recorre ao recurso da comparação, pelo contraste da obra ou peça em questão com outra anterior, no caso, do mesmo autor, também revela a preocupação de delimitar o gênero do qual participa a obra ou peça analisada, bem como a realização desta, no que diz respeito ao diálogo e ao estilo,⁹³ o que nos sugere uma irrupção da crítica no espaço da crônica.⁷

⁹² *Ib.*, vol.22, p.100.

⁹³ Um outro procedimento usual em Machado reside na atenção dispensada aos personagens e, no caso do teatro, aos intérpretes destes. Na crônica de 29 de dezembro de 1861, ao noticiar a representação da tragédia *Cinna*, de Corneille, escreve: “A tradução é do Sr. Dr. Antônio José de Araújo. Pareceu-me, tanto quanto pude ouvir na primeira representação, um trabalho cuidado e feliz. E, bem que o emprego de versos

Em 3 de janeiro de 1865, a propósito da publicação do *Compêndio da História Universal*, de Moreira de Azevedo, escreve Machado: “é um bom livro. Tem os três principais méritos de tais livros: a exatidão, o método e o estilo”.⁹⁴ E o mesmo se pode dizer da legitimação de certos escritores, como ocorre com Laurindo Rabelo. Nesse caso, a crônica assume “função” que chamamos elegíaca:

Um grande talento, uma grande consciência, um grande coração, eis o que se perdeu em Laurindo Rabelo. Do talento ficam aí provas admiráveis, nos versos que escreveu e andam dispersos em jornais e na memória dos amigos.

Era poeta na verdadeira acepção da palavra; estro inspirado e imaginação fecunda, falando a língua de Bocage e admirando os que o ouviam e liam, tão pronta era a sua musa, tão opulenta a sua linguagem, tão novos os seus pensamentos, tão harmoniosos os seus versos (...). O culto da justiça e a estima do bem eram-lhe iguais aos sentimentos de revolta produzidos pela injustiça e pelo mal. Ele desconhecia o sistema temperado de colorir os vícios medíocres e cantar as virtudes ilusórias.⁹⁵

Se a crônica é, por natureza, uma escritura fragmentária e descontínua, aberta às multiplicidades temporais e espaciais, cabe ao cronista, caso de Machado, articular o variegado do vivido: a partir de recortes, superposições, intextos, torna-o inteligível, isto é, corteja dar

agudos traga algumas vezes a desarmonia e o enfraquecimento à poesia, há trechos de um completo acabado, já na harmonia poética, já na fidelidade da tradução”. Ou: “O Sr. João Caetano, no desempenho do papel de *Augusto*, deu mostras dos melhores dias do seu talento. O seu gesto foi sóbrio e adequado, a sua declamação justa e grave. Esta justeza da declamação não teve a Sra. Ludovina no papel de *Emília*. Se acompanhasse com a declamação o seu gesto, sempre nobre e acadêmico, teria satisfeito às exigências do público” (*Ib.*, vol.22, p.107).

⁹⁴ *Ib.*, vol. 23, p.26.

⁹⁵ *Ib.*, p.170-171.

um sentido final ao que escreve. Equivale dizer, com Roland Barthes, mais que todo texto é trança, tecido, tessitura, que o sentido de toda escritura só se compõe pela fragmentação.⁹⁶

Nesse sentido, ainda que Machado escreva “a obrigação de comentar leva-me a fazer transições bruscas”, em tais transições revelamos a habilidade de sua pena - digamos com um suposto leitor, numa carta endereçada ao cronista: é com facilidade e talento,⁹⁷ que o cronista maneja-a. Caso da crônica de 17 de julho de 1864, publicada no *Diário do Rio*. Nesta recorre ao recurso da prolepse (antecipação): se anuncia um retorno ao ponto de partida, não deixa de criar algum suspense, de cativar a atenção do leitor, enfim, de proporcionar uma certa ilusão de coesão ao relato. Ao lê-lo, recordamos as palavras do narrador de *Quincas Borba*, que aqui calham à perfeição: “Muda[ou] de assunto sem mudar de estilo”. Logo nas primeiras linhas estabelece um fio condutor no interior do espaço da crônica:

⁹⁶ BARTHES, Roland. *Aula*, p. 43. Leia-se também: “o fragmento parte daquilo a que chamarei o entrelaçado, a dissertação, o discurso que construímos com a idéia de dar um sentido final ao que dizemos” (*O Grão da Voz*, p. 206). Ou ainda, em *S-Z*: “O texto ao fazer-se, é semelhante a uma renda valenciana que nasce diante dos nós dos dedos da rendeira: cada seqüência espera, como um bilro provisoriamente inativo, enquanto seu vizinho trabalha; em seguida, quando chega sua vez, a mão retoma o fio; e à medida que o desenho se constitui, cada fio marca sua ação como um alfinete, que retém e desloca o desenho pouco a pouco: o mesmo ocorre com os termos da seqüência: são *posições* ocupadas e, em seguida, ultrapassadas com vistas a um investimento progressivo do sentido. Este processo é válido para todo o texto. O conjunto dos códigos, do momento em que estão engajados no trabalho, na marcha da leitura, constitui um trança (*texto, tecido* e trança são a mesma coisa); cada fio, cada código, é uma voz; essas vozes trançadas - ou trançantes - formam a escritura” (p.181). Enfim, numa frase-valise: “Texto quer dizer tecido” (*O prazer do texto*, p.112).

⁹⁷ Sobre as transições no corpo da crônica, ver *Obras Completas de Machado de Assis*. “Crônica”. Jackson, vol.22, p.56. Acerca da referida carta, ver *Id.*, vol.23, p.85.

Devia começar hoje por uma lauda fúnebre. Inverti a ordem e guardei-a para o fim.

O que me embaraçava, sobretudo, era a transição do triste para o ameno. A dor e o prazer, são contíguos – na perna de Sócrates, segundo a lenda, - na vida humana, segundo a observação dos tempos; mas, no folhetim é um erro entristecer os leitores para depois falar-lhes em assuntos amenos ou festivos.⁹⁸

Amenidades como o trocadilho que faz sobre a possibilidade de que um descuido tipográfico transforme a palavra “parlamentar”, em “para lamentar”. E o leitor habituado à crônica machadiana entenderá isso como mais um piparote no país que considerava burlesco.⁹⁹ Na seqüência, em tom de galhofa, fala sobre um poeta de seu conhecimento, que se reconhecia o mais infeliz dos poetas, porque nunca havia publicado um verso que a impressão o não estropiasse, para acrescentar sua descoberta: “os erros tipográficos eram autorizados pelo poeta”. Então emenda: “Como estou no capítulo das descobertas, mencionarei mais outra que fiz esta semana (...) o original do testamento do cônego Filipe”. Depois de breve comentário sobre tal achado, adverte que não passará adiante sem antes fazer uma observação, a saber, “que há uma simplicidade maior que a do cônego Filipe, é a simplicidade dos que lhe atribuem mais simplicidade do que ele tinha, lançando à conta do bom cônego tantas anedotas apócrifas”. E assim alfineta “uma opinião acerca de uma espécie de espirituosos por conta alheia, de que, infelizmente, abunda este mundo sublunar”.

⁹⁸ *Ib.*, vol. 23, pp. 46-57.

Deste modo, encadeando progressivamente as situações diegéticas no corpo da crônica, passa adiante noticiando o incêndio parcial do Clube Fluminense e investindo contra uma certa folha, na qual se anunciava uma refutação de Renan, por Soares Franco. O que lhe dá motivos para afirmar, não sem um pingão de *humour*: “se trouxe esta notícia para aqui, é para encaminhar-me a dar outra notícia muito curiosa aos meus leitores”, ou seja, uma refutação de Renan por Marquês de Lavradio, na *Nação*, folha de Lisboa. O curioso da notícia, sublinha Machado, é que dito marquês refutou a obra, mas não leu a obra; fez uma refutação e um milagre, já que, para refutar a obra, ele leu as refutações dos outros. E completa: “A isto chamo eu ler a obra em segunda mão”.

Depois desses saltos, deslocamentos, é ao leitor que se dirige: “Veja o leitor o que é falar sem conta nem medida; já me vai faltando o espaço”. Isso não o impede de mencionar a publicação do segundo e último volume do padre Tomás Pompeu, *Ensaio Estatístico do Ceará*; a chegada de Paris do segundo volume da *Morte Moral*, novela de A. D. Pascual e, para completar a “bagagem de publicações da semana”, o tomo XXVII da *Revista trimensal* do Instituto Histórico.

Subito, o “trágico” desliza para o “cômico”, quando a pena da galhofa passa “das alegrias da inteligência para os seus lutos”.¹⁰⁰ A morte

⁹⁹ Aliás, numa crônica de 1864, indagava: “Em que tempo estamos? Que país é este?” Ver *Obras Completas*, Jackson, vol.23, p.90.

¹⁰⁰ Essa transição do *humour* ao “sério”, também se repete na crônica de 1º de dezembro de 1876, publicada na *Ilustração Brasileira*. Aí temos um movimento que vai do cômico, a propósito das (im)possibilidades do sufrágio individual (que tematizou com o mesmo tom irônico no conto *A Serenissima República*), ao sério, no caso do suicídio, onde

do ilustre compatriota, o Dr. Joaquim Gomes de Sousa e a de um ilustre desconhecido, veterano da independência, na Bahia. Do primeiro, pouco diz, apenas menciona sua grande reputação, sua vasta inteligência e seus conhecimentos científicos. Já o segundo lhe dá margem para bramir sua pena, indignado contra “a independência política de que o império goza e se ufana”. Embora longa, vale a pena a citação:

Foi o pacote do norte que nos trouxe a notícia do suicídio de um veterano da independência, na Bahia. Tinha 71 anos de idade. Começara a servir em 1821, época em que, segundo declarou, sofreu a mais bárbara violência em Sergipe de El-Rei. Foi um dos combatentes do Pirajá. Não tinha vício algum nem praticara nunca nenhuma ação infamante.

Que motivo levou este velho, no último quartel da vida, a lançar mão do veneno para por termo a seus dias? – a fome!

Para acudir a esta fome, o honrado veterano fez tudo, até esmolar a caridade pública. Quando quis um emprego, não lhe deram!

Entretanto, que é esta liberdade que nos volteia diariamente nos lábios? que é esta independência política de que o império goza e se ufana? que é esta emancipação que faz a nossa honra e a nossa tranquilidade? que é tudo isto, senão a obra dos veteranos das lutas passadas, veteranos da ação ou do pensamento?

E assim conclui o seu informe:

afirma “só é forte e digno o que resiste, o que não sucumbe nem aos males reais, nem aos fictícios” (*Ib.*, vol. 24, pp. 154-163). Com tais recortes mais não fazemos que sugerir que a chamada “tradição luciânica da sátira menipéia”, que, segundo Enylton de Sá Rego, define a “fase madura” iniciada com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já se fazia notar nas crônicas publicadas na década de 60. Reforça essa tese aquela crônica em que Machado noticia o naufrágio do *Hermes*, no qual pereceu seu protetor e amigo Manuel Antônio de Almeida: “De lutos e alegrias foi a semana; alegrias e lutos simultâneos; o minuto do prazer casado ao minuto da dor, nessa triste sucessão em que a providência, por lição ou por escárnio, aprouve encadear os sucessos da vida humana” (*Diário do Rio de Janeiro*, 11/12/1861).

Ver as lutas da independência, por meio do óculo da história, à distância de 40 anos, é realmente cômodo e aprazível. Mas, se nesta cadeia da sucessão dos seres, bateu tão tarde a hora de nossa chegada, cumpria mostrar-nos reconhecidos aos que, à custa do seu sangue, fizeram da nossa hora uma hora de liberdade.¹⁰¹

Tais recortes, se remetem à sua postura combativa, neste último caso, contra o retoricismo e a ornamentalidade do “país oficial” do Segundo Reinado, nada mais fazem que reiterar o dever do cronista, na acepção machadiana: “o folhetim precisa dizer o que pensa, o que sente”.¹⁰²

Nas crônicas, Machado dá especial atenção ao que “pertence especialmente à ordem literária”. Em crônica de 2 de março de 1862, também publicada no *Diário do Rio*, trata de dois livros oriundos da academia de São Paulo. Diz que não lhe foi preciso demorada leitura para avaliá-los, uma vez que de relance se lhes pode ver a importância e o alcance. A propósito do livro *Haabás*, de Oliveira Meneses, escreve:

O Sr. Rodrigo Antônio de Oliveira Meneses escreveu um drama em um prólogo e dois atos que intitulou Haabás. É um livro tosco pela forma e brilhante pelo fundo; é uma idéia mal afeiçoada e mal anunciada, o que não tira ao livro certo mérito que é forçoso reconhecer! (...) O autor fundou o seu drama sobre duas idéias, ou antes sobre dois fatos: primeiro, a condição precária dos cativos; depois, a generosidade que pode existir nessas almas que Herculano diria atadas a cadáveres.

O intento foi nobre, e não lhe diminui o alcance moral e a rusticidade da forma; mais cuidado e mais conhecimento das regras dramáticas, Haabás seria então

¹⁰¹ *Obras Completas de Machado de Assis*. “Crônica”. Jackson, vol.23, pp.55-57.

¹⁰² *Ib.*, vol. 23, p. 261.

uma bela realidade, não passando como está, de uma generosa intenção.

A ação não se acha desenvolvida; a travessão das cenas é irregular; estas parecem antes os trechos de uma tradição, acumulados para base de uma obra que não foi escrita, e que a outro caberá desenvolver.

Por mim, quisera antes que o autor a desenvolvesse; que importa existir já esta tentativa? Tome o seu pensamento e trate de ampliá-lo...¹⁰³

O segundo comentário diz respeito aos *Ensaio Literários*, de Inácio de Azevedo:

O Sr. Inácio de Azevedo é irmão daquele autor dos Boêmios e de Pedro Ivo, cuja perda choramos ainda hoje. É talvez a esta consangüinidade, além da assistência na academia, onde Álvares de Azevedo deixou imitadores, que se deve a cor sombria e fantástica que o autor procurou dar a quase todas as páginas deste livro.

O Sr. Inácio de Azevedo é uma inteligência a formar-se; participa dos defeitos do que se chamou escola azevediana, sem todavia empregar nos seus escritos os toques superiores que o estudo mais tarde lhe há de dar. As almas na eternidade é uma revista de espíritos, uma imprecação minuciosa de alcance secundário.

Os contos revelam imaginação, mas estão em alguns pontos descarnados demais, e se o autor me permite individuar, lembro-lhe, entre outros exemplos, aquela página 98.

Com imaginação e inteligência que tem, o Sr. Inácio de Azevedo deve procurar no estudo e na reflexão as qualidades indispensáveis do escritor, e estou certo que da vontade e do cabedal que possui nascerão obras de mais significação literária que os Ensaio.¹⁰⁴

Ao noticiar, se trabalha questões relativas aos pormenores de descrição, ao desenho dos caracteres, à construção de personagens, à

¹⁰³ *Ib.*, vol. 22, pp. 138-140.

¹⁰⁴ *Ib.*, vol. 22, pp. 140-141.

pintura dos sentimentos, à fluência do diálogo, à concepção da ação, enfim, às “regras da arte”, o cronista não deixa de animar e incentivar a invenção. Taxativo nos senões, não poupa os modismos de escola. Não seria incorreto afirmar que o incentivo aqui se desdobra num desafio lançado, que traduz, acima de tudo, a crença no aperfeiçoamento do talento pelo viés da reflexão e do estudo. Isso nos sugere uma problematização dos limites entre crítica e crônica, uma vez que esta parece não se conter apenas nos informes: sugere que, para além das impressões imediatas, são asserções que (des)qualificam.

Atento à “bagagem de publicações da semana”, noticia com frequência (talvez... a pedido) os novos livros que a Casa Garnier recebia de Paris. Caso de *O Demônio Familiar*, de José de Alencar.¹⁰⁵ Ou ainda, “uma notícia grata para as letras”, a publicação de *Vozes da América*, de Fagundes Varela, que ele adverte ainda não ter lido, embora entenda que não cabe à crônica, que chama de “folhetim”, uma leitura mais detalhada do livro, já que “o folhetim não discute, assinala”,¹⁰⁶ apontando, deste modo, às suas próprias (im)possibilidades.

¹⁰⁵ *Ib.*, vol.23, p.24. É comum encontrar informes sobre as publicações da casa Garnier, seja a recomendação de leitura do *Jornal das Famílias*,⁷ seja um volume de versos do Sr. Dr. J. Norberto, intitulado *Flores entre Espinhos*; ou o livro *Manual do Pároco*, do Sr. cônego Fernandes Pinheiro. (*Ib.*, pp.232-233). Informa também sobre a publicação de um livro de versos intitulado *Mosaico*, que “compõe-se de traduções de Vigny, Vitor Hugo, Musset, Laprade, Mickiewicz, Méry”, traduzidos por Joaquim Serra (*Ib.*, pp.320-321). Além destes, menciona também os livros de S. Majestade a Imperatriz Carlota, intitulado *Recordações das minhas viagens à fantasia* e o da Sra. Nisia Floresta Brasileira Augusta, *Trois ans en Italie* (*Ib.*, pp.42-43).

¹⁰⁶ *Ib.*, vol.23, p.146. Leia-se também, a propósito do folhetim: “Só me cabe apontar de muito leve os fatos”, ou ainda, “O folhetim recebe a influência do tempo, não lha impõe”(p.68). Sobre Fagundes Varela *A Obra Completa*, da Nova Aguilar, reúne dois

No que tange as relações entre a crônica e a crítica, tal como vimos a propósito de *Haabás* e dos *Ensaio Literários*, há também uma passagem de 1862 na qual o cronista parece esboçar algumas linhas do ensaio “O ideal do crítico”:

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

E completa:

Se este último conceito se dá para a crítica destinada a construir com o poeta o edifício da sua reputação, até poder um dia, desligando-se dele, ir tomar lugar entre os espectadores e pedir-lhes conta das suas lições, é ainda o dever da crônica, cujas atribuições se estreitam na menção das obras, e na manifestação da impressão recebida.¹⁰⁷

Inferese que, diferentemente da crônica, cujas atribuições repousam na menção das obras e na manifestação das impressões do cronista – ainda que também possua “uma missão” e esteja imbuída da tarefa de animar os estreantes, advertindo-os sobre as regras do “bom gosto” – é à crítica que cabe uma análise “paciente e longa” dos textos e cenas sobre as quais se debruça.

textos de Machado. Trata-se de uma crítica dos versos de *Cantos e Fantasias*, publicada no *Diário do Rio*, em 1866 (*Ib.*, pp. 857-860) e uma carta de 1875 (*Ib.*, pp. 901-903).

¹⁰⁷ *Id.*, vol. 22, pp. 129-130.

Não diferem, portanto, a crítica e a crônica, no que diz respeito à tarefa de se infundir ânimo à criação.¹⁰⁸ Leia-se, a propósito da estréia de Joaquim Nabuco, a crônica do dia 31 de janeiro de 1865:

Já que falo em poetas, escreverei aqui o nome de um jovem estreante da poesia, a quem não falta vocação, nem espontaneidade, mas que deve curar de aperfeiçoar-se pelo estudo. É o Sr. Joaquim Nabuco. Tem 15 anos apenas. Os seus versos não são decerto perfeitos, o jovem poeta balbucia apenas; falta-lhe compulsar os modelos, estudar a língua, cultivar a arte; mas, se lhe faltam os requisitos que só o estudo pode dar, nem por isso se lhe desconhece desde já uma tendência pronunciada e uma imaginação viçosa. Tem o direito de contar com o futuro.¹⁰⁹ 7

Há, decerto, uma íntima relação nestes recortes com o que Machado viria a escrever em 1873, quando se posiciona favorável a que a análise corrija ou anime a invenção, que o gosto se apure e eduque, enfim, quando reivindica a prática de uma censura razoável, clara e franca, feita na altura da arte da crítica (p.837). Ora, no início de 1865, ano da publicação do ensaio “O Ideal do Crítico”, também no *Diário do Rio*, escrevia o cronista:

¹⁰⁸ Nesse sentido, Machado usa o espaço da crônica, inclusive, para publicar uma carta endereçada a Teixeira de Melo, autor das *Sombras e Sonhos*: “O que me fez lembrar de ti foi o silêncio e o isolamento a que te condenaste (...). Ora, se te condeno pela falta de confiança no que te podia vir das mãos do futuro, - e muito deve ser para um talento como o teu (...) se te invejo o isolamento a que te condenaste, não aplaudo o silêncio da tua musa, da tua musa louca e pensativa, de quem eu andei tão namorado outrora (...). Concluo repetindo - que não podes nem deves deixar a tua musa em ócio, porque, além de um pecado, seria uma desconolação. Se és feliz, escreve; se és infeliz escreve também (...). É inútil dizer que para ser escolhido não basta rimar algumas estrofes em horas de desfazio, - é preciso sentir a poesia, como tu, e morrer com ela, como Casimiro de Abreu” (*Ib.*, vol. 23, pp. 236-241)

¹⁰⁹ *Ib.*, vol. 23, p.289. E o mesmo escreve a propósito de Carlos Augusto Ferreira: “jovem e esperançoso talento”, “Animá-lo é dever. Pode vir a ser uma das glórias do país; não lhe cortemos, com desdenhosa indiferença, o ardor da sua vocação, que de tantos obstáculos triunfa” (*Ib.*, vol. 23, p.256).

E a crítica, diante de uma arte penosa e inglória, deve tomar a benignidade por seu principal elemento, a fim de não aumentar a aflição ao aflito.¹¹⁰

Atitude que coloca em cena o cultivo da tolerância. Vimos a importância que Machado lhe dá no seu ideário crítico: “A tolerância é ainda uma virtude do crítico...” (p.800). Aliás, cumpre assinalar que, na crônica de 11 de setembro de 1864, Machado menciona que “o governo e o parlamento têm feito e executado algumas leis de tolerância religiosa”. Se ele toma a tolerância como atributo imanente à crítica, o mesmo se pode dizer de sua atividade de cronista, o que problematiza o entendimento da crônica machadiana enquanto “literatura de jornal, frívola e algo cínica”, ou que se tome esse gênero como “pouco sério”, supostamente por possuir apenas “o intuito de recreio”.¹¹¹

Há muito mais que intuito de recreio nas crônicas machadianas, afora a valorização da alteridade, para além de uma fala territorializada, nelas pulsa um desejo de nação, que transborda num sentimento íntimo. Esta expressão, pedra de toque da crítica e da fortuna crítica

¹¹⁰ *Ib.*, vol. 23, p.274.

¹¹¹ É o que escreve Roberto Schwarz, em *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*, pp. 216-217. Sobre “as leis de tolerância”, ver: *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol. 23, p.146. Acerca do cortejo à tolerância na crônica machadiana, a chamada “questão Kelly” é um vivo exemplo. Trata-se de um *affair* que, segundo Machado, detonou duas questões: “a questão religiosa e a questão policial”. Explica: “a polícia niteroiense foi obrigada a proteger a pessoa do pregador protestante contra a ira popular”. Machado refere tal episódio apelando para a constituição: “a constituição (...) tolera todos os cultos, conquanto que eles sejam praticados em casas sem forma exterior de templo; consente que se difundam idéias religiosas, uma vez que não ataquem os dogmas fundamentais da existência de Deus e da imortalidade da alma” (*Ib.*, vol. 23, p.248). Inclusive, é na tolerância que encontra a “moralidade” de uma peça teatral: “A moralidade da *Mulher que deita cartas* é a tolerância religiosa” (*Ib.*, vol. 23, p.153).

machadiana, ponto de convergência do ensaio “Instinto de Nacionalidade”, já havia sido anunciada na crônica de 21 de fevereiro de 1865:

há no povo brasileiro um sentimento íntimo que resiste a todos os contratemplos e vive mesmo através do sono de muitos anos.¹¹² Graças a essa virtude máxima do povo, não faltarão elementos para a vitória, nem escassearão braços para lavar a afronta do país.¹¹²

Trata-se, pois, de um sentimento íntimo... coletivo. E Machado percebe quando a cor local atinge a coletividade:

Partiu domingo um novo contingente de tropa para o Sul. É esse um acontecimento que se vai repetindo todas as semanas, sempre no meio do maior entusiasmo popular. É belo ver o aplauso unânime, o ardor geral, o sentimento de todos, quando se trata de cumprir um dos mais santos deveres do homem. Folgamos em dizê-lo, a nação foi além do governo, o povo foi além dos homens de estado.¹¹³

Cumprir notar ainda a equivalência de idéias entre a crônica de 16 de maio de 1865 e o ensaio “O Ideal do Crítico”, de 8 de outubro do mesmo ano, ambos os textos publicados no *Diário do Rio*. Quando o cronista, a propósito do drama intitulado *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, sublinha: “Louvamos com franqueza, criticaremos com franqueza”, parece ensaiar as primeiras linhas do mencionado ensaio, no

¹¹² Trata-se de uma crônica escrita a propósito da chamada Guerra do Paraguai, que ocupou a atenção pública entre 1865 e 1870: “Todos os espíritos estão voltados para o Sul. A guerra é o fato que trabalha em todas as cabeças, que provoca todas as dedicações, que desperta todos os sentimentos nacionais. De cada ponto do império surge um grito, levanta-se um braço, estende-se uma oferta. A educação dada à geração atual não era decerto própria para inspirar os grandes movimentos; mas há no povo brasileiro um sentimento íntimo que resiste...” Ver *Obras Completas de Machado de Assis*, vol. 23, pp. 306-307. Grifos Nossos.

¹¹³ *Id.*, vol. 23, p. 334. Sobre a identificação do povo com a idéia de nação, ver cap. III, deste trabalho.

qual falava da “satisfação íntima de dizer a verdade”, de sua inclinação por uma “crítica pensadora, sincera, perseverante e elevada”.¹¹⁴ Aliás, não há como deixar de notar a contigüidade – temporal e tópica - entre os elementos que reúne para a análise desse drama, e as condições que compõem o ideário crítico e o ideal da arte que abraça e defende, tais como a perseverança, a (auto)reflexão:

O nome da Sra. D. Maria Ribeiro não é desconhecido do público. Representou-se há tempos no Ginásio um drama de sua composição intitulado Gabriela, e oferecido à nossa primeira artista dramática.

O longo tempo que mediou entre a sua primeira peça e a última prova uma coisa em favor da autora: é que ela não se atira à composição sôfrega e precipitada; julga melhor para o seu nome caminhar devagar e refletidamente. Para nós é já um motivo de simpatia.

Há, com efeito, entre Gabriela e os Cancros Sociais, uma notável diferença, um incontestável progresso. A mão incerta no primeiro tentame, é agora mais segura, mais conscienciosa; a autora desenha melhor os caracteres, pinta melhor os sentimentos; a ação aqui é mais natural, mais dramática, mais sustentada; as ações são bem concebidas e os diálogos mais fluentes.¹¹⁵

Não se trata, pois, de apenas noticiar o que ocorre no universo da criação literária e teatral, uma vez que o cronista se posiciona, comenta, de algum modo... analisa. Assim, pingamos um ponto final nesta parte capítulo pontuando a franqueza com que o crítico-cronista, que dizia não ter papas na língua, articula suas asserções. Da atitude

¹¹⁴ Ver *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.23, p.392 e o ensaio “O Ideal do Crítico”. In: *Obra Completa*, Nova Aguiar, vol.3, pp.798-799. Aliás, o mesmo se pode dizer da crítica desferida ao *O Primo Basílio*, de Eça: “Censurei e louvei, crendo haver assim provado duas coisas: a lealdade da minha critica e a sinceridade da minha admiração” (*Id.*, p.909).

¹¹⁵ *Ib.*, vol, 23, p.391.

combativa do cronista o crítico literário e teatral não se distancia, portanto. Isto posto, podemos afirmar que Machado, pela atividade do crítico e do cronista, vai a contrapelo da assertiva de que “a palavra foi dada ao homem para esconder os conceitos e as convicções”.¹¹⁶

¹¹⁶ *Id.*, vol. 22, p.117.

III.

O TALENTO NÃO TEM LOCALIDADE

*“Dizem até que, não tendo
Firme personalidade,
Vamos tudo recebendo
Alto e malo, na verdade.*

*Que é obra daquela musa
De imitação, que nos guia,
E muita vez nos recusa
Toda a original porfia.*

*Ao que eu contesto, porquanto
A tudo damos um cunho
Local, nosso; e a cada canto
Acho disso testemunho.”*

(Machado de Assis, *Gazeta de Holanda*).

Se há um comprometimento da crítica com os interesses do seu próprio tempo, toda crítica é contemporânea. Não há gesto crítico sem uma tomada de posição.¹¹⁷ Por mais imparcial, neutra, desprovida de

¹¹⁷ A expressão é de extração bourdieusiana. São as “lutas pela legitimação” o que interessa a Bourdieu quando trata das relações entre práticas intelectuais e artísticas. Investe nas situações em que se confrontam posições, condicionando tomadas de posição. Como ocorre com a cultura, o “campo literário e teórico” é o território das lutas pelo poder de legitimação ou pelo monopólio do poder de consagração. Assim, o campo de produção cultural é “o lugar das lutas”, de disputas pela legitimidade de uma maneira de ver, no caso, o literário. No capítulo intitulado “O ponto de vista do autor”, publicado em *As regras da arte*, ele se debruça sobre o que denomina “o campo literário”, mais particularmente, o da história literária francesa na segunda metade do século XIX. Aqui, noções como as de escritor ou de artista, ou mesmo de valor, são “a uma só vez o produto e a condição das lutas que visam impor-lhe a definição” (p.254). Toda definição do escritor ou do artista é sempre arbitrária. Daí enfatizar a busca das condições de possibilidade das práticas que constroem os processos de consagração ou desqualificação na diversidade de suas formas e de suas manifestações. Em suma, o que se sublinha são os conflitos de definição, melhor, as “lutas pelo monopólio da definição do modo de produção cultural” e pela legitimação de um certo “valor da obra de arte”. Valor, portanto, que depende menos do artista do que de uma forma particular de regulação das práticas e das representações que definem determinado campo num dado momento (p.259). Esse assunto é retomado em *O mercado de bens simbólicos*, de 1970. Vide a epígrafe, de Proust, que dá o tom do ensaio: *Les théories et les écoles, comme les microbes et les globules, s'entredévorent e assurent, par leur lutte, la continuité de la vie*. Em suma, toda leitura é uma releitura condicionada pelas disputas acerca da

interesse ou intencionalidade - atribuições que o crítico Machado de Assis reivindica para a prática crítica (e, em grande medida, leva-as a bom termo), é possível identificar nas validações ou exclusões de determinados critérios estéticos disputas pelo que se pode chamar de poder cultural: equivale dizer, o trabalho do crítico aponta para uma tradução da maneira pela qual o cultural, enquanto processo, opera, articula, significa.

Dentre as múltiplas possibilidades de abordagem, tomemos a questão da apreensão do erudito pelo popular.¹¹⁸ Vista desde a atual relativização dos limites entre “altas” e “baixas” literaturas, que se processa nesse fim de milênio, a crítica machadiana, em virtude da postura que assume ante as formas populares - para ele rudes, ásperas - torna-o contingente, também nesse caso, homem do seu tempo e do seu país. Não o “popular”, mas a *politesse*.

Cumpria, como dissemos, cultivar a “urbanidade na expressão”, “educar o povo” a partir de uma forte idealização dos padrões metropolitanos de civilização. Tais elementos, que o crítico reúne como o melhor meio de influir no gosto, estavam fortemente condicionados por certos ideais civilizatórios, sobretudo no que tange ao chamado ideal da

lutte, la continuité de la vie. Em suma, toda leitura é uma releitura condicionada pelas disputas acerca da legitimidade de certas práticas e representações. Nos parece que aí se inverte a lógica saber é poder, para o poder engendra saberes.

¹¹⁸ Esta questão também se pode visualizar nos contos “Um homem célebre” e “O machete”. No primeiro caso, tematiza-se a tensão entre o erudito e o popular, ou o cortejo do erudito pelo popular. Já no segundo o que predomina é uma mistura de “expressões que vêm de baixo” com “expressões cultas”.

politesse e seus desdobramentos, a moderação e urbanidade nos costumes, que, com vimos, impregnam a codificação do bom gosto literário machadiano.

No ideário crítico de Machado de Assis, isso se revela na missão de educar e corrigir uma “língua nem sempre pura”, ou ainda no culto à urbanidade em detrimento do que chama fórmulas ásperas: “a fórmula urbana entraria no lugar da expressão rústica” (p.801). Talvez Luis Roncari estivesse pensando nisso quando escreveu que os juízos de Machado

se afinavam com a ordem em que educara sua sensibilidade, a ordem culta da civilidade européia, o que lhe deu acuidade para representar a mudança, para buscar formas em que se integrassem as diferentes forças e tendências de uma época. E foi justamente essa definição que lhe moldou preconceituosamente muitas expressões que não soube compreender, como as manifestações populares e não-cultas.¹¹⁹

É justamente nesse ponto de constrição que se revela/opera a própria cultura, no sentido de um conjunto de códigos, de sistemas simbólicos, que, no caso, prescrevem ou (de)limitam a conduta do crítico. Isso está de acordo com Hommi K. Bhabha, que lida com uma visão do “cultural não como *fonte* de conflito – culturas *diferentes* – mas

¹¹⁹ Machado de Assis. *Antologia e estudos*, p. 324. Aliás, Alfredo Bosi, no seu livro intitulado *Dialética da colonização*, ao estudar tal recalque da cultura popular, sublinha a importância de se “repensar o processo de formação de toda essa cultura que viveu e ainda vive sob o limiar da escrita”. Como diz, “Certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fôssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento (p.323). Contudo, não pode deixar de afirmar que, na crítica teatral, Machado lança um olhar outro para o “popular”: “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 de sua atividade” (1859). Sim, mas sob a perspectivação de uma “arte culta”.

como efeito de práticas discriminatórias – a produção de diferenciação cultural como signos de autoridade”.¹²⁰

A crítica está permeada por certa sensibilidade coletiva, mas, ao mesmo tempo, também abriga as disputas pela afirmação de uma certa sensibilidade. É certo dizer que os critérios de constituição canônica colocam-se em íntima equidistância com o horizonte histórico e social; que não podem ser isolados dos interesses dos grupos responsáveis por sua constituição.

Ora, a crítica machadiana, ante o hierárquico processo entranhado na sacralização de autores e obras, se dessublima o “centro” (no sentido canônico-etnocêntrico), busca reconfigurar as margens pela ênfase na elevação das produções locais, destacando-lhes as peculiaridades, o “cunho local”. Se adota uma postura menos vassala e de mais atitude e deliberação, não reduplica as relações injustas que compartimentam a sociedade, antes resiste aos estereótipos acerca da condição latino-americana pela crítica ao imperialismo cultural.

Ante a questão dos cânones, a crítica machadiana ativa um gesto diferencial de leitura: se “forceja por quebrar o molde”, o faz no sentido de uma abertura na hierarquia de valores etnocêntricos, defendendo a inclusão de certos artefatos da literatura brasileira (e

¹²⁰ BHABHA, Homi K. *O lugar da cultura*, p.166. Note-se que, deste modo, Bhabha parece rasurar a noção de cultura como arena de disputas pelo poder, suplementando-a, uma vez que entende o cultural como efeito de certas práticas, como um processo de tradução e transferência de sentido; numa palavra, identifica “o cultural como uma disposição do poder” (*Id.*, p.166).

latino-americana)¹²¹ no rol de textos aceitáveis. Não é a lógica da destruição¹²² que entra em cena, portanto, mas a do suplemento, isto é, de uma suplementação que aponta para processos de hibridação cultural.

Menos que deslizar acriticamente nas águas de modelos importados, Machado de Assis acredita na possibilidade de ressignificação destes. E não seria difícil pensar que, em meados do século XIX, ao recusar o que aqui não se pode aclimatar, ao implicar contra a excessiva influência da literatura francesa, ao censurar os excessos dos modismos literários de então, ou, num outro sentido, ao indignar-se contra a arbitrariedade da marinha alheia em praias brasileiras, ao protestar contra a invasão do México pelas tropas de Napoleão III (temas recorrentes em suas crônicas e em suas críticas da década de 60), revela-nos, para além do desejo de uma literatura mais independente, um anseio de descolonização cultural. Esse serviço

¹²¹ Na carta endereçada ao Sr. Conselheiro Lopes Neto, na qual comenta a obra do poeta chileno Guilherme Malta, Machado escreve: “Barra Lastarria, como Errazuriz, como Arteaga, devem muitas páginas mais às letras americanas, a que deram tanto lustre Arboleda e Basílio da Gama, Herédia e Gonçalves Dias”. Ver *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.29, p.128.

¹²² O que problematiza sua associação ao niilismo, como o faz Afrânio Coutinho: se ele coloca a análise da realização artística como “a” função da crítica, “independente das posturas do autor”, termina por dedicar longas linhas à concepção de mundo machadiana, que define como “niilismo moral” (talvez motivado pela publicação de *O niilista Machado de Assis*, de Otávio Brandão, de 1958). Parece ceder à sedução do biografismo em crítica, que ele mesmo condena: “misérias e dores, maldades e sofrimentos constituíam a essência da vida para Machado de Assis, que não enxergava, por incapacidade espiritual e por tenebrosos ressentimentos íntimos, não conseguia enxergar o que a vida apresenta, por momentos, de grandeza”. Dai “o sentido de niilismo total da sua concepção de mundo” (*Machado na literatura brasileira*, pp.56-57). Mas isso só vale caso se encerre o debate dizendo que *Memórias Póstumas* é espelho do *tal e qual* machadiano, em suma, que Brás Cubas é Machado de Assis. Antes, preferimos retomar o debate sobre o suposto “niilismo” sublinhando as palavras do crítico Machado: “Fora talvez severo se não praticasse assim; mas eu não sou destruidor, e reparo apenas

prestado - com paixão - à literatura, à crítica literária e ao país explica a relação por ele traçada entre o “sentido íntimo” e a nação.

A crítica machadiana investe - “sem cair no dogmatismo” - seja na recusa veemente da absolutização de um determinado gênero literário, seja na problematização do mundo intelectual de seu tempo: como diz, um “mundo intelectual vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina”, mais especificamente, a “excessiva influência da língua francesa” e a “influência poderosa da literatura portuguesa”.¹²³

Mais de um autor sublinhou que o Brasil do século XIX esteve marcado pela dependência e aceitação sem conflitos¹²⁴ da hegemonia anglo-francesa. Em Machado de Assis há a consciência de tal dependência, certo, mas também há vitalidade para contestá-la. Como dizia em crônica de 1861: “Dizem que somos colônia da Inglaterra; não

e como posso aquilo que posso aplaudir como devo. É a norma de meu caráter”, escreve em 1859. *Op. cit.*, *Crítica Teatral*. RJ: Jackson, 1955, p.87.

¹²³ Ver “Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade” (p.808) e “O passado, o presente e o futuro da Literatura” (p.785). Na crônica isso se estende aos costumes e culinárias importados da Inglaterra, caso do “bife cru *for ever*”: “esse anglicismo, além de não quadrar ao estômago fluminense, repugna aos nossos costumes e origens”(1878).

¹²⁴ Ver NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical*, 1994. O interesse desse trabalho concentra-se na função da cultura no Rio de Janeiro, capital do século XIX, tendo como recorte temporal o período que se estende de 1865 a 1914. Mas é a fase da chamada Belle Époque que o autor analisa sob a ótica de um contexto neocolonial; o texto incide, pois, na questão da dependência das metrópoles inglesa e francesa. É por aí que investiga “os valores e os hábitos” da elite carioca, sublinhando a “aceitação sem conflitos dessa hegemonia”. Tais valores e hábitos conduzem à promoção e manutenção dos interesses e à visão da própria elite, pelo viés da adaptação dos paradigmas culturais derivados da aristocracia européia. Pensa, portanto, a relação de imitação ou dependência cultural, mas também analisa elementos estrangeiros que se mesclam com elementos nativos. É aí que entra Machado de Assis, entre outros, tomado como uma vida e experiência individual enquanto uma via de acesso a esse passado.

sei se somos, mas é preciso provar que não”.¹²⁵ Nos seus textos há constantes mostras dessa reação à “mera reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas de nossa civilização” (p.794), contra a tendência de “copiar as sociedades ultrafronteiras” (1859); o que configura, a um só tempo, uma relativização do centramento num determinado *locus* geo-epistemológico do conhecimento e uma resposta crítica às homogeneizações culturais etnocêntricas.

Machado repõe em circulação, mais que uma reflexão sobre a consolidação do campo estético “nacional”, o próprio “sentimento” de nação. Não se trata apenas de cair num nativismo icônico: é menos no tema do que no uso do assunto, do tom, da língua e do sentimento que se encontram os atributos delineadores de uma nacionalidade literária, tais como os que Machado aponta em Garrett, escritor português que “junta em seus livros a alma da nação com a vida da humanidade”:

Garret, posto fosse em sua terra o iniciador das novas formas, não foi copista delas, e tudo que lhe saiu das mãos trazia um cunho próprio e puramente nacional. Pelo assunto, pelo tom, pela língua, pelo sentimento era o homem da sua pátria e do seu século (pp.932-933).

Esta inclinação machadiana lembra Michelet quando depura, em meio a fala/escrita excessivas, o vigor, o contentamento que as anima. Como diz Jacques Rancière, o historiador Michelet corteja dar cientificidade ao seu relato investigando o epistolário da época: do tecido poético extrai o que não foi dito, como se fizesse dos silêncios,

¹²⁵ *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.22, p.68.

verdades: testemunhos mudos que conduzem a uma significância sem mentira.¹²⁶ É o que encontra na busca de um sentido não explícito nas cartas das Federações, escritas como apologia popular à chamada Revolução Francesa. Dá outra voz a uma escrita que decanta. Dá sentido ao não-dito. Destila-se dessa alquimia uma força, uma paixão, uma esperança, enfim, em meio à "lama escura" do período revolucionário francês, pelos idos de 1789.

Nas cartas, como assinala Rancière, Michelet encontra a voz popular que canta, clama, brada um sentimento de "amor à pátria". É isso que se depura e se lê em meio ao excesso de escrita. Melhor, é a partir do epistolário, lido como documento, que se constroem os eventos, uma vez que se trabalha com um real... que resiste, que se encontra além do discurso. Ao minar a resistência desse real fugidio, o traz para o limite mesmo do discurso. Operando dessa forma, Michelet funda¹²⁷ uma nova maneira de ver e dizer. Maneira de dizer o silêncio, de lidar com a ausência. As regiões silenciosas do vivido, no conagraamento de duas práticas significantes (a literatura, a história) ganham um corpo, saem do não-sentido.

Deste modo, pensamos que as cartas, em Michelet, tornam-se um *dado* que ele provê de sentido: aí tange-se uma sensibilidade

¹²⁶ Ver RANCIÈRE, Jacques. "O relato fundador". In: *Os nomes da história. Um ensaio de poética do saber*, p.51-68.

¹²⁷ Assertiva desenvolvida por Lucien Febvre, em "Parole, matière première de l'histoire", *Annales d'histoire sociale*, de 1943 e Jacques Rancière, em *Os Nomes da História. Um Ensaio de Poética do Saber*, de 1984.

coletiva. Essa voz coletiva fala do que se pode chamar gosto de época, ar do tempo: o sentimento de uma fala territorializada, o desejo de nação. Michelet, ao garimpar tal sentimento, deixa-nos uma demonstração bastante convincente de que, efetivamente, o literário se relaciona vitalmente com as situações existenciais do ser humano.¹²⁸

Se é numa leitura em palimpsesto que Michelet depura as coisas mesmas da nação, em seu interesse pelo subjacente, pelos não-ditos, do mesmo modo em Machado de Assis se pode encontrar essa predileção pelo intersticial. Dita maneira de silenciar a fala excessiva, para fazê-la falar de outro modo, dizendo o próprio da nação, alude à inclinação machadiana pelo "sentimento íntimo".

Aliás, esta inclinação já se fazia notar no ensaio intitulado "Da Nacionalidade da Literatura Brasileira", publicado no *Minerva Brasiliense*, em 1843. Em sua defesa da existência de uma "literatura brasileira", Santiago Nunes Ribeiro justificava-a "pelo espírito, que a anima, a idéia que preside aos trabalhos intelectuais de um povo"; uma literatura que deriva das "influências, dos sentimentos, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares".¹²⁹ Machado retoma essa tese no conhecido ensaio "Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade", de 1873. Aí interessa-lhe menos os floreios de retórica do que o desejo mesmo de nação, o que se oculta abaixo das múltiplas

¹²⁸ Ver EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*, p.211.

¹²⁹ Ver COUTINHO, Afrânio(org). *Caminhos do pensamento crítico*, pp.34 e 68.

dermes regionais. A *brasilidade* machadiana antepõe à mera colagem de particularidades regionais uma pulsação. É como se lhe interessasse mais “o coração, não a curiosidade”, como falava acerca do teatro em 1866.

Isso é uma constante na prática crítica machadiana. Diz, em 1859: “Quem tem um capital de talento, tem necessariamente o dever de fazê-lo produtivo, acumular-lhe os juros pelos meios lícitos, e os meios lícitos são o estudo prático dos caracteres e dos sentimentos”. Em 1862: “falta à poesia do Sr. Castilho Antônio o alento poético, a espontaneidade, a alma, a poesia”. Em 1863: “Tendo de ligar a ação imaginada à tela dos acontecimentos, o autor cuidou menos dos sentimentos morais dos seus personagens, para tratar miudamente das situações e dos fatos”. Em 1866: “a reunião de algumas palavras enérgicas e sonoras, em períodos mais ou menos cheios, não supõe um estudo das paixões humanas”. Enfim, “O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto”, escreve em 1878. Note-se que neste mesmo ano Machado publica *Iaiá Garcia*, no qual, se na superfície textual mostramos personagens profundamente imbuídos de nobilidade moral, nos entrelinhamentos ou nas meias palavras revela que o que mais lhe instiga é perscrutar toda a profundidade da alma humana, “a mola secreta” das suas escolhas, das suas ações. Há, pois, o predomínio da análise das paixões humanas, de sua “alma”, enfim. Do mesmo modo, em vez de explorar a variegada derme brasílica como delimitadora do nacional,

prefere um sentimento íntimo: uma *brasilidade* “interior, diversa e melhor do que se fora apenas superficial.”¹³⁰

É digno de nota que Machado não confunde nação com ufanismo: em vez disso, recusa sectarismos de qualquer natureza em crítica: adverte inclusive quanto ao perigo do “espírito de seita, mais próprio das gerações feitas e das instituições petrificadas” (1879). Importa-lhe, sobretudo, não tornar exclusivas as tendências de além-mar, enquanto receituário imutável de critérios, capazes de auferir a um texto a qualidade indefectível do sublime: “Entendo que o belo não é exclusivo de uma forma”, escreve. E ele vai além da afirmação de que o belo não é imanente a um gênero quando defende, em 1859, que “o talento não tem localidade”.¹³¹ Nesse sentido, pode-se colocar Machado de Assis entre¹³²

¹³⁰ João Hernesto Weber, a propósito da questão da nacionalidade, identifica em Machado um “discurso aberto”, “fluido”. Ver *A nação e o paraíso*, pp. 53-67. Raúl Antelo pensa esta questão pelo viés do deslocamento do “foco construtivo do instinto para a instituição” e do que chama de “Nação eventual”, como “poética plural”. Ver *Algarávia: Discursos de Nação*, pp. 103-111.

¹³¹ MACHADO DE ASSIS. *Crítica Teatral*, 1955, p.76.

¹³² “Entre” também no sentido de *milieu*. Conforme escreve Derrida, em *La Dissémination*, trata-se de um “conceito” que remete ao atópico, um “lugar” sem lugar, mas também o que se situa nos limiares, nas fronteiras, onde se delinea a diferença. Nesse caso, “entre” aparece como a condição por excelência do “suplemento”. Em *O local da cultura*, Hommi K. Bhabha solicita o “entre de Derrida, que dissemina a confusão entre opostos e coloca-se ao mesmo tempo entre as oposições” (p.184), para o desdobrar no que ele chama o “entre-tempo” de certa condição fronteiriça. Trata-se de uma “temporalidade discursiva”, cuja “temporalidade encontra seu espírito de lugar no ‘não-lá’”(p.274), como estratégia de leitura “que subverte a noção ocidental sincrônica do tempo e da tradição” (p.276), o que lhe permite a reinscrição e a valoração das culturas subalternas, ou seja, sem autonomia, sujeitas à influência ou hegemonia de outro grupo social. Em Bhabha, a expressão *milieu* se coloca equidistante ao conceito de *hibrido*, no sentido de que, pela quebra dos binarismos (hegemônico, subalterno), abre um espaço de negociação, como veremos mais adiante, abre a possibilidade de se conceber a articulação de elementos antagônicos e contraditórios.

as primeiras honrosas exceções na crítica literária latino-americana. Com Eduardo Coutinho,

o discurso da crítica da literatura, salvo honrosas exceções, manteve-se, de um modo geral, prisioneiro da perspectiva eurocêntrica anterior, erigindo sempre como referenciais as obras produzidas na metrópole e limitando-se a ecoar, no plano da reflexão teórica, as vozes que lá se erguiam.¹³³

Se há em Machado uma abordagem criativo/produzida da tradição, não é menos certo dizer que recusa erigir, como referenciais intocáveis, os textos produzidos nas metrópoles. É certo que Homero e Virgílio, Shakespeare e Balzac, entre inúmeros outros “eleitos da glória”, aparecem como exemplos de textos com “lastro literário”. Mas aí também inclui, como dissemos, Basílio da Gama, José Bonifácio, Castro Alves, José de Alencar que, como diz Machado, são escritores que “provam as nossas riquezas intelectuais ao crítico mais investigador e exigente” (p.786).¹³⁴

O que se quer assinalar aqui é, de um lado, uma atitude que aponta para um processo que, na falta de uma palavra melhor, se pode chamar de hibridação suplementar do cânone, à medida que o abre às diferenças que se inscrevem em nosso campo cultural, dando maior visibilidade cultural à produção local. Instaura, portanto, um processo de

¹³³ COUTINHO, Eduardo. “A crítica literária e o novos rumos do comparatismo”. In: *O discurso crítico na América Latina*, p.198.

¹³⁴ Diz Machado, em 1875: “*O Evangelho nas Selvas*” será certamente a obra capital de Varela; virá colocar-se entre outros filhos da mesma família, *O Uruguai* e os *Timbiras*, entre os *Tamoios* e o *Caramuru* (p.903.)

significação voltado para o reconhecimento da diferença e não simplesmente para a reduplicação de marcos etnocêntricos.

Não raro encontramos, no discurso crítico machadiano, asserções marcadas pelo desejo de descolonização cultural e, simultaneamente, de afirmação do Novo Mundo. Não há como deixar de sublinhar o empenho de Machado em “indicar as excelências” de nossa literatura, sem excluir “os defeitos do conjunto” desta. Defeitos tais que, aliás, não os tem por incorrigíveis: mais de uma vez retoma a idéia de que uma crítica minuciosa e severa os emendaria. Louva o esforço daqueles que inovam, buscando “alguma coisa que não seja continuar literalmente o passado”, porém incentiva os novos escritores a “pôr os olhos nos modelos que nos vão deixando os eleitos da glória”. Nem apologia do presente, nem edenização do passado, portanto.

Assim, e também como contribuição aos estudos que buscam relações entre a voracidade de *humanitas* e a antropofagia vanguardista, pode-se dizer que a prática de leitura machadiana se materializa por intussuscepção: princípio construtivo tomado de empréstimo à biologia, que explica como um elemento se plasma pela incorporação e transformação dos elementos formadores. Nesse sentido, a crítica machadiana aponta, já em meados do século XIX, para a manifestação de um pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, que não se incrusta para ornato, mas que devora para nutrição.

Ainda que em tal escritura se permita o diálogo com os textos consagrados, torna-se indispensável, na acepção machadiana, uma inventividade que recrie o dado a partir da sensibilidade do próprio tempo. E a questão da originalidade? Em Machado, esta repousa menos no ineditismo da criação do que no tratamento dado ao tema, convém ressaltar, não necessariamente segundo os atributos da *teinte locale*. A originalidade se plasma na articulação combinatória de diferentes pontos de vista. A nosso ver, tal acepção se pode extrair daquela passagem: "Tiro de cada coisa uma parte e faço meu ideal de arte que abraço e defendo" (p.837).

Nesse sentido, em vez de mera pedra de afiar que dá corte ao ferro sem ter a virtude de cortar, como dizia Horácio, a crítica se apresenta como olhar que recorta e urde, faz dela um tecido. Talvez seja isso, justamente, o aspecto que dá vitalidade crítica a Machado, à medida que, como escreve Alfredo Bosi, Machado não opta com exclusividade por nenhuma das correntes então em voga, relativiza todas e, de alguma maneira, supera, para nós hoje, para a nossa consciência, supera o que havia de datado na sua época.¹³⁵ Aí, pois, o *plus* machadiano?

Há um desejo de imparcialidade no discurso crítico machadiano, uma vez que procura se distanciar do sectarismo, dos messianismos literários (1878). Nele todo dogmatismo se posta a

¹³⁵ BOSI, A. *et all.* "Mesa Redonda". In: *Machado de Assis. Antologia e Estudos*, pp. 310-343.

contrapelo da desejada autonomia da crítica. Em sua tentativa de tomar de empréstimo de cada coisa uma parte, ainda que se negue à pura aceitabilidade das culturas hegemônicas, não deixa de lhes reconhecer mérito literário, de acordo, evidentemente, com sua concepção do sublime.

Assim, esta atitude se pode notar também em textos que não necessariamente pertençam à sua preferência estética. Mesmo que implique em relativizar o consenso entre o que é hegemônico e o que é subalterno, segundo o gosto do público e/ou da crítica: se investe contra o realismo de Eça, não deixa de negritar que “alguma coisa há no realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte” (pp. 903-913).

Machado corteja o que chama de um princípio são, “superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos” (1879). Isso alude a uma discussão tão cara aos dias de hoje, que passa pela necessidade histórica da tolerância e da alteridade, caminhos para a valoração e o respeito pela diferença. Ao não subscrever nem aceitar em plenitude as escolas da “moda”, desestabiliza certezas: é no espaço das pluralidades de cruzamentos de cânones que Machado se move.

Nessa rede de relações, a crítica se configura mesmo como um discurso plural e aberto, cujo *modus operandi* se revela na interseção de uma complexa teia de códigos culturais, de convenções e de outros textos. Ao ultrapassar as bases de oposição dadas, o evento da crítica se

abre a uma “negociação entre instâncias contraditórias e antagônicas.”¹³⁶ Com efeito, Machado não se limita a ecoar, no plano da reflexão teórica, as vozes ultramares: não clona, rearticula; recodificação como resposta crítica, que lhe permite dar um salto por cima da própria sombra – caso aceitemos a imagem proposta por Araripe Júnior¹³⁷ – ao ressignificar a própria crítica.

É o que se pode ler no redirecionamento dado à perspectiva de leitura sobre a história da literatura brasileira escrita por Jean-Ferdinand Denis, em “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura”, de 1858 e em “Instinto de Nacionalidade”, de 1873.¹³⁸ Há, decerto, pontos em comum entre Jean-Ferdinand Denis e Machado, tais como a defesa da autonomia literária, o aspecto doutrinário, propedêutico da crítica, destinada à formação do gosto individual e coletivo. No entanto, se

¹³⁶ Lembra Homi K. Bhabha quando reivindica, para que a linguagem da crítica seja eficiente, menos o lugar de uma “negação” do que de uma “negociação”. Ele afirma a possibilidade de “conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios”, mas desde que se trabalhe com uma noção de “dialética” desvinculada da “emergência de uma História teleológica ou transcendente” (*O local da cultura*, p.52).

¹³⁷ Como escreveu Araripe Júnior, em 1882, “Críticar a crítica é a coisa mais difícil que conheço. O mesmo que saltar por cima da própria sombra”. Esta passagem epigráfica abre o livro de Luís Roberto Cairo, intitulado *O salto por cima da própria sombra. O discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*, p.20. Cairo centra seu investimento discursivo no leitor Araripe Júnior, passando por sua formação e por seu método, destacando sua maneira de ler José de Alencar, Aluísio de Azevedo, Gregório de Matos, Raul Pompéia e o Simbolismo.

¹³⁸ Ao recuperar o *Resumo da história da literatura brasileira*, de Ferdinand Denis “em seus traços essenciais”, segundo Carvalhal, o texto machadiano não só devora “o texto precursor, enquanto texto estrangeiro que olha a literatura brasileira de fora”, como ocupa “o lugar daquele antecessor como texto definidor”. Ao inverter o processo, Machado “olha para essa mesma literatura desde o seu interior”, relendo o olhar de Denis, “embora o torne presente por alusões constantes”. Ver CARVALHAL, Tânia Franco. “A crítica da crítica: os primórdios”. In: *O discurso crítico na América Latina*, p.284. Ver também ZILBERMAN, Regina. “Verdadeiramente Nacional. Ferdinand Denis, Almeida Garrett e a Literatura Brasileira”. In: *A terra em que nasceste. Imagens do Brasil na literatura*, 1994, p.70-84.

Ferdinand Denis insiste na *teinte locale*, nos temas locais e na originalidade do tema, em Machado nota-se menos o culto à cor local do que o tratamento dado a esta.

Em nossa opinião, o mesmo se pode dizer do desejo de “contrabalançar”¹³⁹ os temas nacionais com temas universais. Demais, basta a primeira linha de “O Passado, O Presente e o Futuro da Literatura”, para identificar o contraste: “A literatura e a política, estas duas faces bem distintas da sociedade civilizada...”. Ou: “é mais fácil regenerar uma nação que uma literatura. Para esta não há gritos de Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado” (p.787). Em outras palavras, para ele conta pouco um “Independência ou Morte” para a emancipação da literatura, uma vez que esta “não se fará num dia, mas pausadamente; para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo” (p.801).

¹³⁹ Trata-se de uma expressão machadiana. Ver *Machado de Assis. Obra Completa*. Nova Aguilar, p.785. Leia-se: “Para contrabalançar (...) como uma valiosa exceção apareceu o *Uruguai* de Basilio da Gama. Sem trilhar a senda seguida pelos outros, Gama escreveu um poema, se não puramente nacional, ao menos nada europeu” (p.785). Isto posto cabe perguntar: se a chamada pedagogia do nacional pode trabalhar como meio de justificar o veto ao ficcional, emprestando-lhe uma utilidade e/ou reduzindo-o a esta, como quer Luiz Costa Lima, em *O controle do imaginário* (p.152), como pensar tal veto à luz do “olhar-foco” de Machado? Ora, ainda que possa parecer antitético, o didatismo e a defesa da imaginação se conjugam sem exclusão de alguma das partes. É digno de nota que já nos seus textos de estreia Machado nos revela a valorização do pensamento criador, ou seja, o desenho dos caracteres, a disposição das figuras, o jogo da língua, o que justifica ser considerado um dos precursores da crítica de orientação estética no Brasil. Em suma, da pedagogia do nacional não deriva um veto ao ficcional, uma vez que Machado escande os limiares da própria nação ao investir no “sentimento íntimo”, o que coincide com a intermitente defesa da imaginação ante a poética do inventário.

Machado investe contra uma noção cara a Denis: a íntima relação entre a emancipação literária e independência política, como nota Tânia Franco Carvalhal. Ora, com isso não se afirma que o crítico Machado ignorou os descompassos de seu próprio tempo. Longe daqui a opinião errônea dos que o associaram, entre vida e obra, ao absenteísmo e ao desinteresse pelas coisas do seu tempo e país. A contrapelo dessa vertente, citamos, novamente, o próprio:

No estado atual das cousas, 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 (pp.787-788).¹⁴⁰

Machado não aceitou o imperativo categórico do nacional como critério valorativo exclusivo, antes chamou a atenção para uma “crítica dominada pela intenção nacionalista, que deixava de lado o talento do autor e os aspectos positivos de sua obra para julgá-la com critérios mais programáticos do que estéticos”.¹⁴¹

Em Machado a inclusão/exclusão de um texto num conjunto de textos aceitáveis se dá mais em função de critérios estéticos e teóricos do que geo-políticos; vale repetir, “o talento não tem localidade”. Talvez

¹⁴⁰ Isso se coloca muito próximo do dizia Santiago Nunes Ribeiro: “Ao poeta é dado, nós o repetimos, compartilhar os sentimentos de sua época e os do povo de que faz parte. Ele pois resume como num foco o que estava disseminado na consciência social de um povo inteiro”. Ver “Da nacionalidade da literatura brasileira”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*, p.54.

¹⁴¹ CARVALHAL, Tânia Franco. “A crítica da crítica: os primórdios”, p.288.

se possa pensar que isso implica uma problematização da dicotomia entre colônia e metrópole e seus correlatos fonte e influência, pela disseminação da possibilidade criativa/produzida, liberada de um centro fixador: o modelo europeu.

Assim, ao reivindicar maior visibilidade cultural aos textos periféricos, Machado o faz menos pela destruição do legado europeu do que, como diz, para reparar ou contrabalançar. Ele propõe, como referencial dessa relativização dicotômica, o poema épico *O Uruguai*, de Basílio da Gama, uma vez que este não se permite, como diz, “trilhar a senda seguida pelos outros”; poeta cujo verso era “se não puramente nacional, ao menos nada europeu” (p.785).¹⁴²

Nesse sentido, pode-se tomar o discurso crítico machadiano como contribuição à crítica fecunda das leituras vistas sob a perspectiva das fontes e influências e dos desdobramentos lógicos desse ponto de vista, isto é, a partir das quais se minimizam as chamadas literaturas menores à condição de subalternas, condenadas a gravitar em torno de um *Cânone Ocidental*. Há, pois, uma recusa à aceitação pura e simples de entraves colonizantes de qualquer natureza. Enfim, vale sublinhar, seja como crítica, seja como apologia, a ênfase dada à literatura

¹⁴² Se insistimos numa possibilidade de alteridade no desejo de contrabalançar não é menos certo dizer que tal atitude aponta para uma tomada de posição - o que se desdobra, de algum modo, no que já foi chamado de “crítica política”: “a questão política fundamental é a de reivindicar o mesmo direito que têm os outros de tornar-se aquilo que se quer ser, e não assumir alguma identidade pré-moldada que é simplesmente reprimida” (Ver BHABHA, Homi K. *O local da cultura*, p.332).

brasileira, a exemplo do que ocorre com relação a Basílio da Gama e José de Alencar, entre outros já mencionados.

Isto posto, pode-se dizer que as leituras de Machado de Assis permanecem como uma maneira de, diante de um determinado estado de coisas, plutonizar o dado. São respostas críticas que contribuem para o descentramento do *locus* geo-epistemológico do conhecimento e suplementam a produção dos discursos críticos sobre a condição latino-americana, desde uma perspectiva “latino-americana”.

Não se trata apenas de mudança de foco de olhar, mas de uma superação da cisão dicotômica entre centro e periferia.⁷ Enfim, nesse repensar a questão dos cânones, lemos um movimento de significação suplementar, capaz de reivindicar a (re)inscrição do “periférico” na Cultura,⁷ uma vez que se sublinham qualidades e potencialidades que permitem, no caso da literatura brasileira, flunar sobre as imitações e sínteses etnocêntricas.

Reivindica-se, pois, espaço para discursos outros: outras vozes e... textós. Textos que, não obstante dependentes, universais.¹⁴³ Os textos críticos machadianos, em meados do século XIX, portam uma vibração, um encanto, o vigor do otimismo. Não o otimismo da retórica tingida com as cores fáceis do ufanismo, mas o que se pode chamar de um otimismo sadio, na certeza de que a literatura brasileira já “deu frutos

¹⁴³ Passagem epigráfica do ensaio de Silviano Santiago intitulado “Apesar de dependente, universal”. In: *Vale quanto pesa*, 1982, pp.13-24.

excelentes e os há de dar em muito maior escala" e/ou "tem certíssimo futuro". Contra os enclaves colonizantes e sem temor de "contrariar idéias recebidas", a crítica machadiana lança o desafio de se "tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação" (p.795).

IV.

“O ENCANTO NUMEROSO DA LEITURA

está mais no prisma do que no objeto”.

(Augusto Meyer, 1935).

Um crítico que também foi poeta: eis como se define Machado de Assis. O ensaísmo crítico machadiano trata não só do literário, mas também de terras e gentes - é o que se depreende da conhecida solicitação que faz ao escritor: que se torne “homem do seu tempo e do seu país”. Na crítica machadiana encontramos um *modus* de leitura que se nutre de influxos de origem diversa. Em 1860, Machado de Assis escreve em tom confessional:

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 Racine. Tiro de cada coisa uma parte, e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo (p.837).

Nessa passagem, a medula de nossas inquietações. Se isso indica a maneira pela qual formula um programa destinado à análise do teatro e da literatura dramática, o mesmo se pode dizer, por extensão, da maneira pela qual gesta o seu ideário crítico.

Num certo sentido, este procedimento de leitura evoca o que se convencionou chamar de *collage* para nosso uso, entenda-se uma operação discursiva que busca a produção de sentido por meio de recortes diversos. Para além de um mero mosaico de citações, o inteligível que Machado constrói se identifica no fazer de um ideal de arte, que abraça e defende.

É como se este sentido específico do *collage* - que se abre a várias articulações - codificasse, afora a crítica machadiana, a performance de sua *ficção*... uma maneira de armar, de dobrar e desdobrar, capaz de produzir percepções, visibilidades. Ao contribuírem para a instauração e sustentação de valores ou signos de distinção, a crítica e a ficção se colocam em íntima equidistância da noção de cultura como processo ativo de produção da significação na vida social, isto é, elas se exibem como um processo de enunciação (do) cultural, tornando-o inteligível.

A nosso ver, nessas opiniões “eccléticas em absoluto”, nessa maneira de solicitar de “cada coisa uma parte”, as remissões a outros textos trabalham menos no sentido negativo do pastiche, do que no de reescritura. Machado se distancia do que critica em Valentim Magalhães: “As idéias dele são geralmente de empréstimo; e o poeta não as realça por um meio de ver próprio e novo” (p.825), e se aproxima de um meio de ver, próprio e novo, como o que notara em Álvares de Azevedo: “ele

não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, e sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos” (p.858).

Não se trata, pois, de evitar o empréstimo de certas idéias, o que, aliás, é uma constante em Machado. E a fortuna crítica machadiana não cessa de investigar e nomear suas fontes e influências.¹⁴⁴ Contudo, ele acrescenta que a todo empréstimo deve-se adicionar a nota pessoal do escritor: “Pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”,⁷ escreve. Capaz de plutonizar o dado, Machado “colhe influxos vários”, reelaborando-os noutras variações, ou seja, “efetua mais uma recomposição do que uma transposição literal de suas leituras.”⁷

Ora, a remissão a outros textos trabalha como um componente decisivo das condições da própria elaboração textual. Ou, melhor dizendo, nenhum discurso (pretenda-se ele crítico ou literário) se engendra numa casual solitude, mas se formula assumindo uma posição em relação ao já-dito, se se quiser, ao já-escrito. A crítica machadiana, ainda que se tenha embebido meticulosamente da obra dos

¹⁴⁴ Dentre as quais se mencionam Menipo de Gadara, Luciano de Samosata, Homero, Virgílio, *O Eclesiastes*, Ossian, Maquiavel, Erasmo, Pascal, Rabelais, La Rochefoucauld, Vauvernargues, Lamartine, Chateaubriand, Jules Simon, Vigny, Leopardi, Sterne, Xavier de Maistre, Diderot, Renan, Proudhon, Dostoiévski, Schopenhauer, Victor Hugo, Stendhal, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, aos quais, certo, podem-se acrescentar outros mais.

predecessores,¹⁴⁵ é rio que funda seu próprio curso na crítica literária brasileira.

Isso pode explicar a dificuldade de se vesti-lo plenamente com os tecidos da crítica romântica, da naturalista ou moderna (impressionista, humanista, formalista), embora traga elementos de diálogo com estas. No estudo sobre “A Crítica Literária Brasileira”, Carlos Alexandre Baumgarten dedica algumas linhas ao “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, no qual teria Machado sistematizado, além do pensamento crítico nacional, o ideário crítico do Romantismo que marcou os dois primeiros decênios do século XIX. De modo diverso, no esquema proposto por Wilson Martins, publicado em *A Crítica Literária no Brasil*, a crítica machadiana é limitada à linhagem estética (formalista). José Aderaldo Castello, prefere como qualidade predominante da crítica machadiana “o impressionismo, mas impressionismo orientado pelo bom gosto, coerência, justeza,

¹⁴⁵ As palavras de Antonio Candido calham à perfeição quando escreve que o “mestre admirável”, Machado de Assis, “se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo colorido e sadio de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência dos predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os mediocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo”. E completa: “é o escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o maior”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, vol.2, p.117.

considerável leitura”.¹⁴⁶ É isso o que nos instiga em Machado: enigma de um rio sem margem.

Convém situar Machado, escreve Donaldo Schüler, no vácuo da fratura, não na ponte erguida sobre o abismo.¹⁴⁷ Se, no que diz respeito à produção romanesca, Machado resiste às classificações, isso também caracteriza os primeiros ensaios de crítica literária, nos quais confessava a incorporação de elementos de diferentes pontos de vista, o que torna problemática sua inserção numa tipologia estanque. Daí que, em meio ao vasto rumor discursivo, oriundo das lutas de definição a propósito do autor Machado de Assis, resta-nos pensá-lo pelo prisma da atopia. Machado seria atópico no sentido de que torna problemático todo atributo, toda leitura que se pretenda definitiva; por conseguinte, abala a noção de um *locus* determinado a favor de um (entre)lugar, se se quiser, um *modus* que o suspende acima do tipicizável. E toda atopia nutre, com veremos mais adiante, a idéia de enigma, entenda-se, o que nunca se apresenta ou revela em sua plenitude,¹⁴⁸ embora deixe traços que podem de algum modo apontar os percursos e os diálogos em questão.

¹⁴⁶ Aliás, numa outra perspectiva, em *O enigma do olhar*, Alfredo Bosi sublinha, em Machado, a “capacidade dialética de negar a negação(...)que abre e areja por dentro as certezas compactas do determinismo social” (p.159). Ver BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A crítica literária no Rio Grande do Sul, p.41-45. Ver também MARTINS, Wilson. A crítica literária no Brasil, 1983. Sobre o “impressionismo” machadiano, ver CASTELLO, José Aderaldo (org). *Machado de Assis. Crítica*, p.9.

¹⁴⁷ SCHÜLER, Donaldo. *A prosa fraturada*, p.26.

¹⁴⁸ Lembra Fernando Pessoa, que, na *persona* de Bernardo Soares, escreve: “Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os

É bem certo que Machado não descarta, nos seus ensaios inaugurais, de certos elementos da crítica romântica. Caso do chamado irrepresentável segundo este código estético; caso também do epigráfico “sentido íntimo” (1865), que se desdobra em “sentimento íntimo” (1872) e da tematização do deslocamento do instinto para a consciência de nacionalidade, alimentada pelo desejo de uma literatura mais independente. Tal é o aspecto comumente privilegiado quando se trata da crítica machadiana. Mas não se pode reduzi-la a tal, sob pena de asfixiar-lhe a complexidade, uma vez que nela há uma maneira de olhar para o nacional que não passa pela redenção de uma identidade: ao pensar as condições de possibilidade da própria crítica, Machado a suplementa para além da cor local.

Um tratamento similar recebe a questão da moral e da relação desta com a arte: em vez de primar por uma crítica puramente moralista, Machado sugere que a discussão literária cultive “o mérito puramente literário, no pensamento criador, na construção cênica, no desenho dos caracteres, na disposição das figuras, no jogo da língua” (1872): está claro que tais elementos aproximam a crítica machadiana da crítica estética. Aliás, como diz: “a crítica não aprecia o caráter de tais ou tais indivíduos, mas sim, o caráter das personagens pintadas pelo poeta, e discute menos os sentimentos das pessoas que a habilidade do escritor”

enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução” (*O livro do desassossego*, nº 155, 15/09/1931).

(1866). Entretanto, em vez de minimizar a crítica à linhagem estética ou à censura gramatical, Machado não só acrescenta-lhe um cunho propedêutico - “uma mira única, a educação” - como também reivindica a participação do literato nos movimentos da sociedade de que faz parte. Não se trata, portanto, de reduzir a crítica a certos âmbitos separados das urgências da vida prática: o aspecto propedêutico (em defesa da civilidade, da urbanidade, da tolerância) impede uma estetização completa.¹⁴⁹

Acrescente-se que, de maneira geral, Machado não se mostra muito favorável ao impressionismo crítico, no sentido de que este permanece fiel à impressão sensível, emocional. Aliás, em “O Ideal do Crítico”, ele problematiza a simples reprodução das impressões de um momento.¹⁵⁰ Dito de outro modo, Machado aponta para uma lógica que se

¹⁴⁹ Nisso está mais para Victor Hugo do que para Victor Cousin, ao qual se atribui a célebre expressão “arte pela arte” (1818). Como dissemos, é o próprio Machado que, em tom confessional, escreve: “eu tomo a arte pela arte, mas a arte como a toma Hugo, missão social, missão nacional e missão humana” (1859).

¹⁵⁰ Escreve Machado: “...se o crítico, na manifestação dos seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há de cair frequentemente na contradição, e os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem” (p.799). Afrânio Coutinho defende que a crítica machadiana nada tem de impressionista, uma vez que não se trata meramente de um registro das impressões que lhe despertou o passeio de sua alma pelas obras literárias, mas de uma crítica doutrinária, com um verdadeiro código estético, melhor, uma crítica que afere “valor à luz de um corpo de princípios e critérios de julgamentos”, logo “é o oposto do impressionismo crítico” (*Machado de Assis na literatura brasileira*, p.91). Coutinho combate a associação de Machado ao impressionismo crítico para justificar sua luta em fazer a crítica regressar à obra. Daí reivindicar “uma crítica integral, de natureza estética, visando os elementos estéticos da obra”; o que o leva a situar Machado de Assis na linha da poética aristotélica, “de acordo com a tradição clássica”(p.91).

pode nomear, nas próprias palavras, de um consórcio de elementos diversos (p. 894).¹⁵¹

Crítica, para Machado, é análise. Longe do mero diletantismo do espírito, do mero passeio da alma através das obras primas ou pela biografia de seus autores, prefere o estudo das regras da arte no exame dos artefatos literários. O que implica a aplicação de técnicas e formas de conhecimento para sublinhar o que houver de significativo ou apontar a "ausência de gosto", "a incorreção da forma", a "impropriedade de imagens". Dito de outro modo, se os pressupostos de trabalho no qual repousou, a princípio, foram tomados de empréstimo aos críticos da antiguidade clássica, à moderna crítica europeia ou a Santiago Nunes Ribeiro, José de Alencar e Macedo Soares,¹⁵² em Machado não há uma mera absorção acrítica. Traduz uma lógica que se arma pela prática de enxertias, hibridações.

¹⁵¹ Na esteira pós-estruturalista se pode dizer que toda escritura traz suas marcas, traços, mas não se reduz a estes. Toda escritura está perpassada por outras escrituras, o signo por outros signos. A escritura se apresenta como um amalgamar de camadas textuais, que podem ser enxertadas umas nas outras, daí resultando, neste movimento de substituição de conteúdos, um tecido textual outro. É como se, em Machado, o ato de escrever implicasse em enxertar, melhor, modular: moldar de maneira contínua e variável, sem deixar, claro, de inserir uma nota pessoal.

¹⁵² Dentre os possíveis textos para diálogo citamos HUGO, Victor. *Les Voix Interieures. Les rayons et les ombres* (1837). In: perroud@sc2a.unige.ch. Ver também RIBEIRO, Santiago Nunes, "Da nacionalidade da literatura brasileira" (1843); ALENCAR, José de. "Cartas sobre a Confederação dos Tamoios" (1858); MACEDO SOARES, "Da crítica brasileira" (1860), In COUTINHO, Afrânio (org). *Caminhos do pensamento crítico*. RJ: Americana, 2 vols., 1974.

Interessante notar que tal “consórcio de elementos diversos” (p.894), condição de possibilidade dessa crítica híbrida, é um recurso operatório que se presentifica de modo diverso na sua produção romanesca. Leia-se em *Quincas Borba*, “Misturou idéias próprias e alheias, imagens de toda sorte, idílicas, épicas...” (cap.VII), “em muitas idéias colhidas aqui e ali” (cap.LVII). A propósito do monólogo interior de Brás Cubas, diz o narrador de *Memórias Póstumas*:

Cruzavam-se nele pensamentos de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo (cap.XXXIV).

Águia, beija-flor, lesma: mais que a simples recorrência aos contrastes, sugere a existência de diferentes possibilidades de angulações, pontos de vista; são, pois, termos carregados de significação suplementar. É como se dissesse: não havia ali somente os influxos da poesia condoreira, o culto às cores locais; havia também uma observação que não descarta do “*mac-adam lamacento*” tropical. O que lembra o narrador de *Quincas Borba*, quando escreve: “tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista”.¹⁵³

Trata-se de uma visão decorrente da possibilidade de migração do olhar: ciente desse tumulto de vozes, de idéias fora e no lugar, resta-

¹⁵³ (Cap. XVIII). Isso pode ser relacionado com um pensamento de Pascal: “Não somente olhamos as coisas por outros lados mas ainda com outros olhos; não temos maneira de achá-las iguais”. (PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet, nº124, p.70)

lhe reivindicar que não se estabeleçam doutrinas tão absolutas que a empobrecam: se assim pensa a questão da nacionalidade, não é menos certo dizer que isso também se aplica ao seu ideal de crítica. Mais de uma vez Machado escreve que o sectarismo, o dogmatismo, são atitudes impróprias ao ideal do crítico. Como diz na análise dos novos talentos, em 1879: “o erro talvez da geração nova será querer modelar-se por um só padrão”; o que nos parece menos uma eterna fuga a uma tomada de posição, mas a adoção de uma postura: toma a crítica como forma de resistência, forma de não ceder à “tendência comum”,¹⁵⁴ isto é, aos modismos de então, sejam eles culinários ou estéticos.

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso crítico machadiano, na sua maneira de consorciar elementos diversos, aponta para o que chamamos de crítica híbrida. Cabe investigar se essa possibilidade de leitura não implicaria numa celebração do chamado vale-tudo-estético da mera justaposição-eclética-de-pontos-de-vista, enfim, parafraseando Sílvio Romero, de uma perturbação qualquer na ótica da crítica.

Se hoje é comum, em certa tendência da crítica contemporânea, o estudo dos processos de hibridação, em meados do século XIX, quando

¹⁵⁴ Machado de Assis. *Obra Completa*, p. 825 e p. 901. Leia-se: “A razão, meu caro poeta, não a procure tanto em si, como no tempo; é do tempo esta poesia prematuramente melancólica. Não lhe negarei que há na sua lira uma corda sensivelmente elegiaca, e desde que a há, cumpria tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede a tendência comum, e quem sabe também se a alguma intimidade intelectual? O estudo constante de alguns poetas talvez influísse na feição geral do seu livro” (p.901).

percursos. Da noção de ecletismo estava ciente o crítico romântico Santiago Nunes Ribeiro. Leitor de Victor Cousin, ele reivindicava que se submetesse “os fatos à crítica pousada e transcendente de um ecletismo vasto e compreensivo.”¹⁵⁵ Na definição do próprio Cousin, educador e filósofo francês, que colocou sua pena a serviço de Luis Felipe (1831-1848):

o que recomendo é um ecletismo ilustrado que, julgando com equidade e inclusive com benevolência todas as escolas, peça-lhes por empréstimo o que têm de verdadeiro e elimine o que têm de falso.¹⁵⁶

É justamente esse aspecto que se sublinha no ensaio intitulado “Victor Cousin and his Philosophy”, de 1867:

M. Cousin called his philosophical system eclecticism. He starts with the assumption that each philosophical school has its special point of view, its special truth, which the others neglect or unduly depress, and that the true philosopher weds himself to no particular school, but studies them all with impartiality, accepts what each has that is positive, and rejects what each has that is exclusive or negative. He resolves all possible schools into four – 1st, the Sensist; 2d, the Idealistic-subjetivistic; 3d, the Sceptical; 4th, the Mystic. Each of these four systems has its part of truth, and its part

¹⁵⁵ Nunes Ribeiro evoca Cousin como crítica ao trabalho de Jean Ferdinand Denis. Leia-se: “A ninguém é dado, diz o Sr. Cousin, caminhar adiante do seu século”. RIBEIRO, Santiago Nunes. “Da nacionalidade da literatura brasileira”. In: *Op.cit.* p.39.

¹⁵⁶ Isso está plenamente de acordo ao que dizia Victor Hugo, no prefácio de *Les Voix Intérieures*, sobre a missão do escritor: *Il faut enfin que, dans ces temps livrés à la lutte furieuse des opinions, au milieu des attractions violentes que sa raison devra subir sans dévier, il ait sans cesse présent à l'esprit ce but sévère: être de tous les partis par leur côté généreux, n'être d'aucun par leur côté mauvais* (1837).

*of error. Take the truth of each, and exclude the error, and you have true philosophy, and the whole of it.*¹⁵⁷

A propósito da ressonância do ecletismo no contexto nacional, Antônio Paim escreve que o ecletismo configurou espírito da elite dirigente em meados do século XIX, o que justifica a vitória da conciliação no plano político, durante o Segundo Reinado. Para ele, a corrente eclética representa o primeiro movimento filosófico plenamente estruturado no Brasil, sendo que “no meio século transcorrido entre as décadas de 30 e 70 inserem-se a formação, o apogeu e o declínio do ecletismo no Brasil”.¹⁵⁸ Isso pode ser correto, em termos filosóficos, porém, em se tratando da arquitetura urbana, o chamado “ecletismo tardio” foi o estilo arquitetônico predileto no dealbar do século XIX e início do século XX.¹⁵⁹

¹⁵⁷ The Catholic World, Vol.V, nº27, 1867, pp.337- 36. Este texto pode ser acessado pelo endereço eletrônico: <http://www.moa.umdl.umich.edu/browse.autho/v.21.html>

¹⁵⁸ PAIM, Antônio. *História das idéias filosóficas no Brasil*, apud GOMES, Roberto. *Crítica da razão tupiniquim*, p.31-32. Parece-nos que Machado traz essa questão para a análise literária, sobretudo quando trata do “vate fluminense” Joaquim Manuel de Macedo, em 1866: “dissemos que o autor d’*O Cego* não professa escola alguma, e é verdade; é realista ou romântico, sem preferência, conforme se lhe oferece a ocasião; mas, independentemente deste ecletismo literário, vê-se que o autor tem uma teoria dramática de que usa geralmente. Estamos convencidos de que o teatro corrige os costumes, entende o autor, e não se acha isolado neste conceito...” (pp.880-881). De modo similar, define Gonçalves Magalhães: “não se filiou nem na igreja de Racine, nem na igreja de Vitor Hugo. O poeta faz essa confissão nos prefácios que acompanham as suas duas peças, acrescentando que, **não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, fazia as devidas concessões a ambos**” (p.867). Aliás, nesse mesmo ensaio, Machado demonstra não desconhecer o próprio “Vitor Cousin” (p.869). Grifos nossos.

¹⁵⁹ Sobretudo durante a chamada *Belle Époque* carioca, que, como o nome sugere, marca a influência ou o afrancesamento do Rio. Com efeito, em termos de estilo arquitetônico predomina o chamado “ecletismo francês” ou “tardio”, que deixou marcas visíveis na Avenida Central. “Ecletismo” enquanto uma conjugação de

Aliás, é digno de nota que, coincidindo com a periodização proposta por Paim, em 1873, Araripe Jr. dava sua contribuição à desqualificação do ecletismo. No seu entendimento, o ecletismo não passava de uma mistura de espiritualismo e escolástica, mescla da qual se alimentava o pensamento conservador.¹⁶⁰ O que nos coloca o seguinte problema: se o ecletismo justificava, no plano político, o conservadorismo, como pensar o crítico Machado de Assis, que, durante a maior parte da década de 60, defendeu os pontos de vista do *Diário do Rio*, conhecido como trincheira dos liberais?¹⁶¹

Não se pode dizer que Machado adotou plenamente a “arte pela arte”, ou que tenha cedido a um ecletismo conciliador. Se o ecletismo traz no berço o conservadorismo político, incorreto seria inferir causalmente algum modelo explicativo que tornasse Machado defensor e justificador deste estado de coisas. Mesmo que busque casar a lição antiga ao caráter do tempo, um consórcio ou um acordo do moderno com o antigo, a justa medida, um meio termo, a harmonia das partes -

diversas linhas, “síntese pragmática e sensível de todas essas influências” (Jeffrey Needel, *Belle époque tropical*, 1994), dentre as quais se destacam o classicismo, o barroco e o neo-gótico ou romantismo.

¹⁶⁰ Ver COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*, p.48. De modo similar, Antônio Paim afirma: “se não chega a estruturar-se numa autêntica corrente filosófica, a doutrina configura plenamente o espírito da elite dirigente constituída durante este período. Sinônimo de simples justaposição de idéias, perde, no Brasil, toda e qualquer conotação negativa e é adotado, quase universalmente, com a denominação de esclarecido, qualificativo que visa sem dúvida enobrecê-lo” (*Op.cit*, p.31). Equivale dizer, o “esclarecido” agrega valor ao “ecletismo”, mais que signo de distinção, torna-se também projeto político da elite imperial.

¹⁶¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, p.74.

expressões que o crítico Machado usa amiúde -, trata-se de um olhar que não descarta dos contrastes, dos matizes. “Visão pede meia sombra” (cap.CII), diria o narrador de *Esau e Jacó*.

Pode-se dizer que, entre afluências e exorcismos, a luva do ecletismo não se ajusta perfeitamente à mão machadiana. Embora coincida plenamente no princípio - julgar com equidade e com benevolência todas as escolas, sublinhando o que têm de verdadeiro e eliminando o que têm de falso - difere do sentido proposto por Victor Cousin, que combinava idealismo, misticismo, materialismo e ceticismo. A própria fortuna crítica não cessa de apontar que toda sedimentação místico-religiosa é avessa à mentalidade de Machado.¹⁶²

O enigma do olhar machadiano repousa não na mera justaposição sincrética, mas num olhar multiperspectivado.¹⁶³ A rigor, não se pode falar de um vale-tudo estético, pura volubilidade de um crítico

¹⁶² Embora, e isso é “bem machadiano”, se deva ressaltar que há os que pensam que, em certos casos, Machado persegue “um objetivo transcendental, com fundamento em peculiar misticismo, representado por uma noção idealista de realidade”, como escreve Eugênio Gomes. Ele lembra Flora, personagem de *Esau e Jacó*: “Flora – espírito, céu, ar, luz – representa o Bem, disseminado numa aura envolvente e saudável de esperança, sob cujos eflúvios decorre quase toda a ação do romance” (*apud* JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*, p.88). Interessante, sobretudo, que todo ato de leitura põe em cena as preferências, a visão de mundo do próprio leitor. Na crítica da crítica urge, pois, investigar as contradições, os não-ditos, os porquês da ênfase em determinados elementos; gesto de leitura capaz de descortinar a parte de subjetividade ou a pitada de arbitrariedade inerente a todo ato crítico.

¹⁶³ Nas palavras de Alfredo Bosi, o olhar machadiano “sonda e perscruta”: “o olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz. O olhar não decalca passivamente, mas escolhe, recorta e julga as figuras da cena social mediante critérios que são culturais e morais, saturados, portanto de memória e pensamento”. BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*, p.199.

se pode falar de um vale-tudo estético, pura volubilidade de um crítico que se dispersa. Desse perigo ele mesmo está consciente, uma vez que contrapõe a coerência à inconstância:

Sem uma coerência perfeita, as suas sentenças perdem todo o vislumbre de autoridade, e abatendo-se à condição de ventoinha, movida ao sopro de todos os interesses e de todos os caprichos, o crítico fica sendo unicamente o oráculo de seus aduladores (p.799).

Dessa condição de ventoinha se afasta Machado, uma vez que, como dissemos, suas asserções dependem de um programa (crônica), ou de um ideal (crítica), o que sugere um projeto literário. Daí a missão da arte - “caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora”, e da crítica - “que a crítica seja mestra”. Assim, esse programa e esse ideal não só conduzem os passos do cronista e do crítico como também antecipam e permeiam o fazer literário. Longe do crítico o atributo de volúvel, como se tem caracterizado o narrador e o estilo do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, portanto.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Roberto Schwarz, em sua análise da novidade de *Memórias Póstumas*, encontra nesta “primeira obra prima do nosso século XIX”, a solução estética da “volubilidade narrativa”. Trata-se de uma “dicção que depende de mudanças de personagem frase a frase. E mais: se prestarmos atenção nessa espécie de “mudancite aguta” do narrador, que está sempre se transformando, e que poderíamos qualificar também como uma espécie de “volubilidade narrativa”; se prestarmos atenção nas pequenas rupturas que ocorrem a cada momento – agora eu sou esclarecido, em seguida eu sou cínico, em seguida eu sou vulgar, etc. – veremos que a cada uma dessas modificações é como se o narrador desse um salto atrás, se desidentificasse do personagem que ele compunha na frase anterior”(p.48). SCHWARZ, Roberto. “A novidade das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”. In: SECHIN, Antonio Carlos et all. *Machado de Assis, uma revisão*, p.48. Este ensaio também foi publicado em BOSI, Alfredo et all. *Machado de Assis. Antologia e estudos*, de 1982, sendo finalmente retomado e aprofundado em *Um mestre periferia do capitalismo*, lançado em 1990.

Se nada é gratuito em Machado, se todo pormenor é significativo, que relação se poderia traçar entre o crítico Machado, com suas “opiniões ecléticas em absoluto”, e a solução estética das *Memórias Póstumas*? Se há uma (controversa) estratégia da volubilidade narrativa, que costuma ser lida no sentido pejorativo de inconstância, de superfluidade, acaso se poderia falar de uma volubilidade crítica?

Se, como dissemos, nos idos da década de 60 o crítico reivindicava *politesse*, urbanidade na expressão, como pensar suas *Memórias Póstumas*, em cuja obra, como escreve Schwarz, não se respeita a conveniência de tratar o leitor como uma pessoa à qual nós devemos uma certa distância, forçando a norma de decoro entre pessoas educadas?¹⁶⁵ O que dizer desse suposto contraste entre o ideal de crítica, que privilegiava a tolerância e esta narrativa em que há, ainda com Schwarz, uma espécie de expansão da relação de afronta, da relação de abuso, que se refere ao leitor, às formas literárias, às personagens e, muito importante, à cultura geral disponível na época?

Ora, a partir desse sentido de “volúvel”, Schwarz conclui que o narrador de *Memórias Póstumas* difere dos narradores da primeira fase, muito mais decorosos, edificantes, nos quais a família é o princípio da civilização.¹⁶⁶ Os efeitos desse viés de leitura nos levam à conclusão de

¹⁶⁵ *Id.*, p. 49.

¹⁶⁶ *Id.*, p. 50.

que o crítico dos anos sessenta está mais para o romancista da chamada primeira fase, do que para os textos posteriores à década 80, o que contestaria a tese da coerência ou simetria entre crítica e criação.

Entretanto, o crítico dos idos de 1860 só desdiz o narrador das *Memórias Póstumas*, digamos, apenas nas aparências. Em nossa opinião, não há contradição alguma no que tange à escolha do método. Tais relações entre crítica e criação serão aprofundadas mais adiante. Por ora, vale dizer que, se o crítico Machado defende que o escritor permaneça fiel ao regime do relato adotado, em *Memórias Póstumas*, digamos, o método consiste na própria relativização do método. E esse recurso operatório permanece até o fim do romance, aliás, que começa pelo fim, uma vez que é o gosto pelo fragmento e não pela linearidade o que se cultiva: permanece o tempo todo guinando de um lado para outro, dispersando-se em tramas laterais.

Assim, esta tendência à digressão, no sentido de uma narração que não contempla a progressão dos elementos consecutivos segundo o enredo tradicional (com princípio, meio e fim), coloca-se equidistante ao crítico que pedia a fidelidade ao método escolhido. É justamente o que Machado reivindica na leitura ao *O Culto do Dever*, de Joaquim Manuel de Macedo, na qual se propunha investigar se o autor atendeu a todas as regras da forma escolhida (p.843). Mais que uma condição do ideal do crítico, é também da prática literária: “a coerência é uma dessas condições” (p.799).

Se em *Memórias Póstumas* há um narrador que ora é esclarecido, ora é cínico, ora é irreverente, e assim por diante, tais atribuições (que, na perspectiva de Schwarz, definem a acepção pejorativa do volúvel) não casam com o crítico e com suas análises. A abertura a uma pluralidade de métodos críticos desemboca na formulação de um ideal de arte, que Machado abraça e defende, e ao qual permanece coerente.

Consideramos, pois, impróprio falar de volubilidade crítica no sentido de inconstância, superfluidade. Longe do crítico tais atributos, a menos que se positive esta questão problematizando a tese da volubilidade, como o faz Ronaldo de Melo e Sousa. No ensaio intitulado "O estilo narrativo de Machado de Assis"¹⁶⁷ instiga-nos com outro ponto de vista sobre a relação entre estilo e volubilidade. Sem deixar de reconhecer a importância do trabalho crítico de Schwarz, também constata a construção de um narrador mutante (ora se apresenta sentencioso, ora irônico e assim por diante) porém realiza uma leitura a contrapelo ao positivar a questão da volubilidade,¹⁶⁸ lendo-a pelo prisma da alteridade.

¹⁶⁷ RONALDES, Melo e Sousa, "O estilo narrativo de Machado de Assis". In: SECHIN, Antonio Carlos et all. *Machado de Assis, uma revisão*, 1999, pp.65-79

¹⁶⁸ E o mesmo se pode dizer de Alfredo Bosi, para o qual a volubilidade é uma das grandes soluções estéticas machadianas, uma vez que o narrador volúvel instaura um processo de desidentificação e abandono das posições ideológicas da cultura ocidental, e é justamente isso o que dá força crítica a Machado, à medida que "não opta por nenhuma das correntes, relativiza todas e de alguma maneira, supera, para nós hoje, para a nossa

Machado aparece como poeta da alteridade: o narrador em questão, nada tem de volúvel, pois, ao ficcionalizar narradores inumeráveis, ao realizar a mimesis de várias atitudes, acaba por se constituir num exemplo extremo e sério da representação da alteridade.¹⁶⁹ Trata-se de um ato de solidariedade histórica, uma vez que considera a disposição anímica do narrador, aberta, dialógica, plural. Resta, como ponto em comum, o reconhecimento da volubilidade como sinal inequívoco de excelência artística machadiana, segundo Melo e Sousa; ou, nas palavras Schwarz, como grande invenção formal e uma não menos grande solução técnica, na medida em que revela as contradições históricas às quais se aplica.

Contudo, não se pode descurar de que a leitura da tese da volubilidade como alteridade, reconhecimento da diferença, não quadra bem ao estômago de *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. O argumento central deste é, justamente, a novidade da solução estética da volubilidade narrativa. Ele considera que o cortejo à universalidade, que se lê no recorte e na colagem de múltiplas vozes, não passa de um show de cultura geral caricata, ou seja, traduz uma universalidade de pacotilha.

consciência, supera o que havia de datado na sua época" (*Machado de Assis. Antologia e estudos*, 1982).

¹⁶⁹ Id. p.65. Dai reivindicar para Machado a condição de "legítimo precursor da narrativa moderna e pós-moderna" (p.67).

Embora, neste caso, se entenda a volubilidade como o princípio formal do livro: “não se trata de uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, sobreposto a tudo”,¹⁷⁰ ainda que se considere tal solução estética o que assenta o eixo e dá potência ideológica às *Memórias Póstumas*, solução que se desdobra em “feitos notáveis de arquitetura e orquestração narrativa”,¹⁷¹ de forma alguma positiva-se a volubilidade. E isso, escreve Schwarz, nem o próprio Brás o faz:

Volubilidade, em abstrato, é o oposto de constância. Neste plano acaciano ela não é nem boa nem má, pois os homens podem ser felizes e infelizes sendo constantes ou volúveis, e nunca são uma coisa só. O volúvel Brás Cubas (...) Não quer defender a volubilidade, que de fato é culpada, mas evidenciar a impotência de seus adversários (...).¹⁷²

Eis o veredito. Toma-se, com efeito, o aspecto negativo da volubilidade, enfatizando a persistência na afronta, que se torna tanto uma regra de composição narrativa quanto estilização de uma conduta própria da classe dominante. Eis a teoria. O que traduz uma fidelidade à crença da inseparabilidade entre forma e conteúdo, entre forma literária e processo social. Como desdobramento lógico dessa teoria a

¹⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*, p.32.

¹⁷¹ *Id.*, p.59.

¹⁷² *Id.*, p. 55.

volubilidade é estendida à condição brasileira e à condição da civilização moderna.¹⁷³

Em resumo, o que se nota é a “acentuação deliberada - beirando o didático - de aspectos autoritários e perversos da volubilidade” (p.30): ao reproduzir as “implicações estruturais do quadro histórico” oitocentista, a prosa de *Brás Cubas* é lida como tradução dos contrastes, das discontinuidades, da inconstância, da superfluidade, dos caprichos despóticos, na periferia do capitalismo.

O veredito desfavorável à volubilidade, sobretudo se associada ao estilo machadiano enquanto disfunção estilística, como adverte Melo e Sousa perpetua a caracterização romeriana do escritor que apresenta uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem. Mais que disfunção estilística, isso “comparece na tradição crítica como portador de uma disfunção ideológica, que o converte em narrador volúvel”.¹⁷⁴ Daí buscar

¹⁷³ Vale a pena ler: “Faz parte da volubilidade, como a descrevemos, o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas. O movimento recorre ao estoque das aparências esclarecidas, através do qual, no limite destrata a totalidade das luzes contemporâneas, as quais subordina a um princípio contrário ao delas, que em consequência ficam privadas de credibilidade. Trata-se do movimento mesmo que a História permitia ou impunha à classe dominante brasileira (...). Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração). Ora, haveria problema em figurar simultaneamente como escravista e indivíduo esclarecido? Para quem cuidasse de coerência moral, a contradição seria embaraçosa (...). Promovida por interesses de classes estáveis, ligados ao travejamento histórico da sociedade, a acomodação cotidiana entre acepções de convívio que segundo a ideologia européia então dominante se diriam contraditórias engendrava e difundia pelo corpo social a oscilação de critério que estamos tratando de captar”. *Id.*, pp.40-41.

¹⁷⁴ MELO E SOUSA, Ronalds. *Op.cit*, p.70.

neutralizar o ponto de vista da volubilidade como deficiência ou imperfeição, reivindicando que

A multiperspectivação da narrativa de Machado de Assis é, na verdade, um ato admirável de solidariedade histórica, de generosidade humana, que se mostra passionalmente capacitado a vivenciar e representar as diferenças qualitativas dos homens que, de resto, não são idealidades monolíticas, mas realidades contraditórias, que congregam em si mesmas os pares de contrários (...) A mundividência machadiana não se fecha dogmaticamente numa atitude pretensamente superior de julgamento categórico e condenação sumária de tudo e de todos. Pelo contrário, a sua disposição anímica é aberta, plural, dialógica (...) dialética”¹⁷⁵

“Tudo muda com o ponto de vista”, dizia o narrador de *Esau e Jacó*.¹⁷⁶ Mais do que afirmar que uma perspectiva de leitura leva totalmente à exclusão da outra, preferimos pensar que estas maneiras de traduzir Machado corroboram a tarefa do crítico de trabalhar com os múltiplos sentidos do texto: em vez de conduzi-lo à univocidade, vale repetir, apreciar de que plural ele é feito.¹⁷⁷ Se o encanto numeroso da leitura está mais no prisma do que no objeto, sobretudo tratando-se de Machado de Assis, podemos entender a questão da volubilidade (literal e

¹⁷⁵ *Ib.*, p.77

¹⁷⁶ *Esau e Jacó*, cap. XXXI. O mesmo disse o narrador de *Quincas Borba*: “tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista” (cap.XVIII).

¹⁷⁷ “Cada época pode acreditar, com efeito, que detém o sentido canônico da obra, mas basta alargar um pouco a história para transformar esse sentido singular em sentido plural e a obra fechada em obra aberta. A própria definição da obra muda: ela não é mais um fato histórico, ela se torna um fato antropológico, já que nenhuma história a esgota. A variedade dos sentidos não depende pois de uma visão relativista dos costumes humanos; ela designa, não uma inclinação da sociedade para o erro, mas uma disposição da obra à abertura; a obra detém ao mesmo tempo vários sentidos, por estrutura e não por enfermidade dos que a lêem. É nisso que ela é simbólica: o símbolo não é a imagem, é a própria pluralidade dos sentidos”. BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*, pp.212-213.

alegoricamente) como o que revela a capacidade machadiana de resistir a toda leitura que se pretenda definitiva, por conseguinte, de despertar novas leituras.

A novidade das leituras sobre *Memórias Póstumas* e sobre o estilo do célebre defunto-autor consiste na mudança de perspectiva, em que se afirma a possibilidade de se perscrutar o respeito pela alteridade, o respeito pela diferença (sem deixar de notar que, como Machado já havia dito, respeito não quer dizer adoração). Dita atitude se encontra disseminada na variada textualidade machadiana. Se a alteridade pode ser depreendida da disposição anímica do narrador das *Memórias*, esta igualmente se confirma quando o crítico, ao se debruçar sobre textos que não necessariamente correspondem ao seu agrado, como vimos, tangencia a pressão redutora do sectarismo, preservando o duplo movimento de apontar senões e excelências.

Dizer que tudo muda com o ponto de vista implica no reconhecimento de olhares outros, e remete ao seu ideal de tolerância, tanto na crítica quanto nos costumes.¹⁷⁸ Como diz Machado na crônica de

¹⁷⁸ O discurso sobre a tolerância foi uma das inovações, no campo das idéias, do século XVIII. Dentre os trabalhos mais conhecidos temos a *Epistola de tolerantia*, de John Locke e o *Traité sur la tolérance*, de Voltaire. Tais trabalhos vêm à luz como resposta à tensão e aos embates sangrentos entre católicos e protestantes durante o ancien régime. No Tratado, publicado em 1763, Voltaire, mais que reivindicar tolerância, defendeu a liberdade de expressão e de culto: “a livre comunicação dos pensamentos e das opiniões é um dos direitos mais preciosos do homem”, escreveu. O que alude àquela passagem machadiana: “tudo se pode sacrificar, menos a opinião”. Voltaire, no *Tratado*, considerava a “controvérsia uma peste epidêmica” (1993, p.34), Machado, embora ironize certas controvérsias como mera “bossa da combatividade”, não deixa de dar sua contribuição, mormente escrita, às polêmicas da época. E não são poucos os exemplos: a

1 de novembro de 1861, “cumpre acatar os sentimentos alheios para que não desrespeitem os nossos”.¹⁷⁹

Talvez seja possível coincidir tal exercício com o chamado sentimento íntimo, móvel do discurso machadiano sobre a nação, uma vez que - depreendido de sua predileção pelo *Gemüt* (o coração, no sentido de “alma”, uma coloração coletiva do psiquismo nacional, em detrimento da cor local romântica ou mesmo do “inventário” realista) - nos remete à noção de cordialidade. Como sabemos, a expressão vêm do latim: “cor”, “cordis”, que significa coração. Assim, no molho machadiano, talvez se possa dizer que a cordialidade, associada à questão da tolerância, torna-se, por extensão, contígua à noção de alteridade, sobretudo no que tange ao ideal de sociabilidade na qual as

“Polêmica dos cegos”; a crítica sistemática ao país “caricato e burlesco”; o “fatal estrago” causado pelo arcadismo; o *dejá vu* romântico; o realismo como poética do inventário; enfim, a crítica da reprodução servil e acrítica de concepções oriundas dos grandes pólos de irradiação econômica e cultural cultural, o que reitera o seu lado frondeur. Longe daqui o dogmatismo e o sectarismo. Aliás, se Voltaire condenava o fanatismo religioso, Machado aconselha a fuga “ao espírito de seita”. O ponto em comum que mais nos interessa entre o Tratado sobre a tolerância, de Voltaire e o ideal de sociabilidade machadiana é menos a abolição das diferenças do que a noção de uma convivência aceitável entre contrários, princípio por excelência da ideia mesma de civilização. LOCKE, John. *Lettre sur la tolérance* (trad. R. Polin). Paris, P.U.F., 1965. VOLTAIRE. *Tratado sobre a tolerância* (trad. Paulo Neves). São Paulo, Martins Fontes, 1993. No que tange à essa nova idéia, ver o estudo de POMEAU, René. “Une idée neuve au XVIII^e siècle, la tolérance”, In: *Revue de la société d'histoire du protestantisme français*. Paris, 1987.

¹⁷⁹ *Obras Completas de Machado de Assis*, Jackson, vol.22, p.60. É digno de nota que, em crônica de 11 de setembro de 1864, o cronista noticiasse: “o governo e o parlamento têm feito e executado algumas leis de tolerância religiosa”. *Id.* p.146. É justamente esse aspecto o que Machado sublinha, ao mencionar uma peça teatral na crônica de 19 de setembro de 1864. Leia-se: “A moralidade da Mulher que deita cartas é a tolerância religiosa; a peça acaba quando a mãe cristã e a mãe judia confundem as suas lágrimas sobre a cabeça da filha comum” (Jackson, vol.23, p.153).

diferenças não se diluem em nome de uma homogeneidade arbitrária e redutora.

Mas também se pode dizer que a consciência de que tudo muda com o ponto de vista se coloca numa relação homóloga à concepção de uma temporalidade aberta à semovência, à fluidez: “As formas poéticas podem se modificar com o tempo, e é essa a natureza das manifestações da arte”, escreve Machado. Deste modo, pensamos em ampliar o debate apostando numa sinonímia entre o *tempora mutantur* e a idéia da volubilidade, no sentido de um tempo que flui, afluí, como um rio: “rio caudal que tudo leva / Impetuoso ao vasto mar dos séculos (p.239). Se no poema herói-cômico *O Almada*, publicado em 1879, a volubilidade é associada à transformação da cidade:

Quão mudada minha volúvel terra! Quem da infância
Te poliu a rudez pura e singela?
Obra do tempo foi que tudo acaba,
Que as cidades transforma como os homens (p.230),

em *Memórias Póstumas*, cuja publicação foi iniciada em 1880, isso se estende à própria história: “Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo” (cap.IV).

Não há como deixar de lembrar aqui a indagação do narrador de *Esaú e Jacó*: o que há de assaz fixo neste mundo? O mesmo vale para o narrador de *Memorial de Aires*: “costumes e instituições, tudo perece”; “tudo serão modas neste mundo”, “tudo é fugaz neste mundo”. E isso

coincide com o ponto de vista do crítico Machado, que dizia “cada tempo têm seu estilo”, como o fazia o contista que, em “Felicidade Pelo Casamento”, de 1866, citava o Eclesiastes: Todas as coisas têm seu tempo, e todas elas passam.... É essa concepção que se pode chamar dialética do tempo e da literatura que se move Machado, quando escreve em 1872, na carta-prefácio a *Névoas Matutinas*, de Lúcio de Mendonça:

A razão, meu caro Poeta, não a procure tanto em si, como no tempo; é do tempo esta poesia prematuramente melancólica. Não lhe negarei que há na sua lira uma corda sensivelmente elegíaca, e desde que a há, cumpria tangê-la. O defeito está em torná-la exclusiva. Nisto cede à tendência comum, e quem sabe também se a alguma intimidade intelectual? (...) Isto lhe digo eu com conhecimento de causa, porque também eu cedi em minhas estréias a esse pendor do tempo (p.901).

Contudo, é como se não houvesse uma ruptura radical entre presente e passado. Como ele afirma, não se deve perder de vista o que há de essencial e eterno na expressão da alma humana.¹⁸⁰ Lembra a carta endereçada a Henrique Chaves, em que trata da morte de Eça de Queirós, na qual fala das novas graças que Eça nos legou e das tradições velhas que conservou. O mesmo se pode dizer do próprio Machado, entre permanências e inflexões.

Em Machado de Assis, louvar a inovação, no que tange à relação do passado com o seu presente literário, não implica descartar a

¹⁸⁰ E acrescenta: “que a evolução natural das coisas modifique as feições, a parte externa, ninguém jamais o negará; mas há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa de inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos (p.914).

tradição.⁷ Como diz em 1873, “nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum” (p.809). E foi esse estilo, assaz flexível, que lhe deu a distância apropriada e um ângulo favorável para apreciar de que plural era feito seu tempo e seu país.¹⁸¹

Não se trata, pois, de uma celebração-sincrética-do-vale-tudo. Ao constatar a depreciação da moeda do romantismo, citava Renan, para o qual as “teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir” (p.810). Enfim, lembramos que, embora investisse contra o realismo à lá Eça e Zola, não o fazia sem notar que “alguma coisa há no Realismo que pode ser colhido em proveito da imaginação e da arte”⁷ (p.912). Como se dissesse: “alguma coisa escapa ao naufrágio das modas literárias,⁷ neste “rio caudal que tudo leva, impetuoso ao vasto mar dos séculos”.

Em vez de buscar definir de uma vez por todas o lugar de Machado, preferimos tentar apreciar que hibridações processa. Se o encanto numeroso da leitura está mais no prisma do que no objeto, talvez se possa dizer que o *collage* crítico, a releitura do ecletismo, o trânsito por diferentes tendências estético-literárias, são possibilidades de leitura que nos remetem à solução estética da hibridação como recurso⁷ operatório privilegiado na crítica machadiana.

¹⁸¹ Como se Machado, a exemplo do escreve no conto “As Lágrimas de Xerxes”, deitasse “um olhar oblíquo à terra, como perguntando de que contradições era ela feita” (*Páginas recolhidas*, Jackson, p.126)

4.1 Da Híbridação Crítica

"(...) para que a Arte se revelasse propria, éra essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse vôos, não ficasse nem continuativo nem restricto, dentro de vários môdes consagrados que tomáram já a significação representativa de clichés officiaes e antiquados".

CRUZ E SOUSA. *Evocações*, 1898.

Os chamados processos de híbridação circulam como a nova atração do mundo da crítica contemporânea,⁷ tal como ocorre em Silviano Santiago, Néstor Garcia Canclini e Homi K. Bhabha, não sendo, contudo, uma invenção destes. Trata-se, antes, do que se pode chamar de constante formal. Embora diferindo muito mais pelos seus contextos de análise do que pelos efeitos que produzem (Santiago e o "entre-lugar" do discurso latino-americano; Bhabha e o "entre-tempo" de certa condição fronteira; Canclini e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade) são críticos que positivam o hibridismo como valor, melhor, como estratégia discursiva indispensável às escrituras da diferença.

No conhecido ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano",¹⁸² Silviano solicita uma leitura do "elemento híbrido" como o que leva à destruição sistemática dos conceitos de unidade e da pureza.⁷ Para ele, a híbridez denuncia o peso esmagador, o sinal de superioridade

¹⁸² SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*, p.18.

cultural destes conceitos. Deste modo, desestabiliza-se a perspectivação etnocêntrica pela valoração da hibridação como estratégia de luta pelo reconhecimento da diferença e de suas escrituras.

O mesmo vale para Homi K. Bhabha. Em *O Local da Cultura*, ele também sublinha o potencial crítico da hibridação (cultural e estética). O hibridismo abre possibilidades de tradução: “ato insurgente de tradução cultural”. Mas esse espaço de tradução, articulação e negociação implica um ultrapassamento das bases de oposição dadas, dos binarismos centro/ periferia, senhor/ escravo, hegemônico/ subalterno. E mais: ao romper com a simetria e a dualidade dos pares eu/ outro, dentro/ fora, opta pela “lógica do não-um”, preservando ou acolhendo as diferenças. Nesse sentido, como escreve Bhabha, ao recusar todo estereótipo, toda *referência* da discriminação, o hibridismo descortina os efeitos discriminatórios do discurso do colonialismo cultural e destitui os saberes da autoridade cultural de sua presença plena. O híbrido não é um clone ou um reflexo, não se lê como anômalo, deformação, mas como o que “expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação”.¹⁸³

¹⁸³ *Ib.*, p.162. Noutras palavras, Bhabha aposta numa leitura do híbrido como “signo de produtividade”, sublinhando sua capacidade de desestabilização, de intervenção, de deslocação, de pressão e de presença, em defesa da negociação, articulação, iterabilidade, alteridade. Ele modela uma noção de híbrido muito próxima ao que Derrida chama “entre”, como o que dissemina a confusão entre os opostos e o que se coloca, ao mesmo tempo, entre as oposições; por extensão, o híbrido também se alia à noção do “indecidível”, no sentido de que não se deixa compreender nas oposições binárias clássicas. Leia-se também: “O hibridismo é o nome desse deslocamento de valor do símbolo ao signo, que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado” (p.27, p.29 e p.165).

Se Bhabha defende a “lógica do não-um”, a lógica da diferença, em vez de uma simples celebração da diversidade, do sincretismo, o mesmo se pode dizer de Néstor Garcia Canclini. Em *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*, o potencial crítico do hibridismo se revela, sobretudo, no que diz respeito ao questionamento de discursos autoritários. Embora inclua o sincretismo e a mestiçagem nos processos de hibridação, diz preferir

este último porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais.¹⁸⁵

Pelo conceito de hibridação intercultural, Canclini questiona as formas etnocêntricas de modernidade cultural, relativizando a oposição hegemônico - subalterno. Aqui, investir na hibridez implica uma aposta nas interações, nas coexistências, nas combinações, mais particularmente, nos cruzamentos entre o culto e o popular, tomados como construções culturais, formas de organização do simbólico.¹⁸⁶

Tais perspectivas (co)incidem, pois, em uma noção de hibridez como valor crítico, cujo atributo por excelência estaria na sua

¹⁸⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*, p.19.

¹⁸⁶ *Id.*, p.346.

capacidade de articulação entre instâncias contraditórias e antagônicas.¹⁸⁷ ↵

E isso é de suma importância para o prisma deste ensaio, uma vez que alude à articulação machadiana do sério e do cômico.⁷ ↵

Não há como deixar de lembrar aqui *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, de Enylton de Sá Rego. Neste trabalho, o autor analisa os romances da chamada segunda fase machadiana como reescrituras híbridas de importantes gêneros da tradição literária ocidental: o épico, o cômico e o trágico.¹⁸⁸ Fica como elemento definidor da tradição luciânica a união de um gênero “elevado” – o discurso filosófico – e um gênero “inferior” – a comédia popular, numa palavra, a “mistura de gêneros, tons, estilos”.¹⁸⁹ ↵

Em nossa opinião, isso define não só romances da fase madura, como quer o ensaísta, mas também as crônicas que Machado escrevia em sua juventude.⁷ Interessante, sobretudo pensar o hibridismo como estratégia ↵

¹⁸⁷ Isso está de acordo com Bakhtin para o qual a hibridação se lê como “presença simultânea de duas consciências igualmente representadas, e pertencentes a diferentes pontos de vista, colocados dialogicamente um contra o outro”.⁷ *Apud.* VIEIRA, Nelson H. “Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária”, pp.10-11. ↵

¹⁸⁸ SÁ REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia. A sátira menipéia e a tradição luciânica*, p.4.

¹⁸⁹ Enylton de Sá Rego ressalva que a prática da “hibridação” não é invenção de Luciano de Samosata, antes remonta a Menipo de Gadara, ao qual atribui dito cruzamento de seriedade e comicidade, a “mistura de gêneros, tons, estilos” e o “uso sistemático da paródia”, para acrescentar que tal uso “está na origem da produção de textos “híbridos”, onde se encontram lado a lado passagens em prosa e verso”. *Id.*, p.56. Isso define não só romances da “fase madura”, mas também, acrescentamos, as crônicas publicadas em sua juventude, bem como o poema chamado, justamente, de herói-cômico, *O Almada*, lançado em 1879.⁷ ↵

discursiva que rompe com as convenções que regulavam os gêneros tradicionais, isto é, “serve na superação das formas literárias estabelecidas”.¹⁹⁰ Daí aproximar a noção de hibridação de um processo de reescritura:

através do conhecimento e do uso da poética implícita na tradição luciânica, Machado de Assis produziu textos híbridos nos quais re-escreveu os mais importantes gêneros narrativos da tradição literária ocidental.¹⁹¹

Nesse sentido, talvez se possa dizer que é na afirmação das “opiniões ecléticas em absoluto” que o crítico Machado de Assis entreabre a possibilidade de um cotejo com a prática da hibridez. Se, para Enylton de Sá Rego, é nos romances da “segunda fase” que Machado supera as formas literárias estabelecidas (o romantismo, o realismo) pela hibridação de um gênero “alto” (o do romance) com um gênero “baixo” (o do folhetim), a nosso ver tal capacidade de articular elementos antagônicos e contraditórios é, justamente, o que aflora na crítica machadiana: “de cada coisa uma parte...”.

¹⁹⁰ Leia-se: “Machado de Assis produz em seus romances textos híbridos que parodiam as convenções e tradições literárias dominantes em sua época, sobretudo as associadas com o romantismo e o naturalismo. Procurando transcender o que percebia como limitações históricas e estéticas destas duas correntes literárias típicas do século XIX, Machado produz em suas obras da segunda fase uma série de romances que podem ser lidos como uma re-escritura irônica dos grandes gêneros da literatura ocidental: nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, realiza uma re-escritura cômica do épico; em *Quincas Borba*, uma re-escritura trágica do cômico; e em *Dom Casmurro*, uma re-escritura da tragédia. Ver SÁ REGO, Enylton. *O calundu e a panacéia*. p.51 e 165.

¹⁹¹ *Id.*, p.118.

Em nossa opinião, há, em Machado de Assis, menos um eclético que se dispersa do que um escritor que ⁷ soube recolher e sintetizar elementos vários e válidos para a formulação de um olhar criterioso e atento. ⁷ Ao romper com perspectivismos monológicos, foi capaz de dar maior visibilidade à crítica da literatura e/ou da cultura brasileira em meados do século XIX. ⁷ Isso se pode focalizar menos na reserva em face das utopias do seu tempo, do que na maneira contrapontística de investigar e aprender com as diversas vertentes então em voga, suplementando-as. ¹⁹²

Como dissemos, o discurso crítico machadiano entranha não só preocupações literárias e estéticas, mas também culturais: não raro defende que o crítico “reflita uma certa parte dos hábitos externos, e das condições e usos peculiares da sociedade em que nasce”. Solicita ao crítico que - em vez de se deixar encalacrar numa torre de marfim - se

¹⁹² A propósito das tendências da crítica no século XIX, analisa Wellek: “As concepções de crítica como imitação da metodologia científica, a crença na causalidade determinista ou na evolução biológica (...) ignoram ou minimizam a autonomia da arte. Por outro lado, não podemos satisfazer-nos com o impressionismo (...) pois ele conduz à anarquia e ao anti-racionalismo. Não podemos aceitar o realismo e o naturalismo, pois (...) propõem como ideal artístico refletir a realidade ao invés de criar uma nova realidade de arte. Didatismo, moralismo, ideologia política (...) deturpam o significado da literatura. Classicismo, a norma da beleza (...) impõe um estreito ideal de beleza fortemente imbuído de nobilidade moral. Simbolismo, que compreendia um procedimento central da arte, resvalou (...) para pretensões que fariam da poesia e da linguagem uma marca de magia, enquanto o esteticismo, com sua fórmula de desafio de arte pela arte, empobreceu o significado da literatura, retirando-se para sua torre de marfim e negando o papel social da literatura”. Embora contemporâneo de todas essas tendências, e tenha criticado algumas delas com mais ênfase que outras, Machado buscou elevar-se acima das contendas e teorias particulares de seu tempo, melhor, dos excessos destas, tais como os define Wellek.

torne homem do seu tempo e do seu país, seguindo o mesmo movimento que imprime às manifestações artísticas:

a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações (...) 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 (p.791).

E se há uma inclinação da arte pela arte, não descure de uma missão nacional e histórica; e esta não vem em detrimento da imaginação, mas a alimenta: a reflexão sobre a nacionalidade desemboca num sentimento íntimo que escande o culto da cor local à coloração coletiva do psiquismo humano. Enfim, a perfeição do estilo se abre ao vasto rumor discursivo que o circunda.

Assim, quando Machado toma de empréstimo a especiaria alheia, o faz para temperá-la no molho de sua fábrica, ao qual acrescenta “os caules suculentos” e as “seivas vigorosas” tropicais. Nesse movimento do olhar, do texto *et orbe*, e vice-versa, colhe elementos que transfigura e que dão sabor ao seu molho, com o qual, afora a expectativa de quadrar ao estômago brasílico, busca contribuir para apurar o gosto do leitor.

Nem toda especiaria alheia calha ao gosto da crítica machadiana. Muita vez tais especiarias derivam de plantas exóticas que

não podem se aclimatar nos trópicos.¹⁹³ Como dissemos, há menos a mera absorção e reprodução dos modismos de então do que uma perlaboração do dado: aproveitando-se o que há de aproveitável, como dizia a propósito do realismo. Gesto de leitura que aponta para um gosto. Este se nutre de um código de valores e determinados critérios estéticos a partir dos quais pôde ensaiar suas apreciações críticas.

Em suma, nessa assimilação e desassimilação dos conteúdos que lhe eram contemporâneos (ou não); nessa deglutição do heterogêneo, nessa absorção e rejeição criteriosa, enfim, nessa inovação pela recriação, temos alguns aspectos que contribuem para a sua singularidade, se se quiser, sua "atualidade".¹⁹⁴

¹⁹³ "Uma das plantas européias que dificilmente se têm aclimatado entre nós, é o folhetinista. Se é defeito de suas propriedades orgânicas, ou da incompatibilidade do clima, não o sei eu" (p.154). E mesmo os empréstimos possuem um limite: a imitação deliberada de concepções deslocadas, que pouco contribuem para a "independência do espírito nacional, tão preso a essas imitações, a esses arremedos, a esse suicídio de originalidade e iniciativa" ("Aquarelas", Jackson, vol.22, pp.32-36).

¹⁹⁴ A reflexão sobre a "atualidade" machadiana pode incorporar outros fatores, tal como o citado por Erhard Engler, a propósito da entrada do oriente no processo de desenvolvimento capitalista: "para nós, especialmente no Leste, ele entra com nova atualidade, porque também nós entramos nessa fase, digamos, de recapitalização. Os problemas que enfrentamos, nós os encontramos descritos de maneira genial na obra machadiana. Essa talvez seja uma das explicações da atualidade surpreendente de Machado de Assis; e não conheço outro escritor brasileiro, ou latino-americano, do século passado que seja tão atual quanto Machado de Assis. A nós, de Berlim Oriental, Machado de Assis (para falar da função da literatura) nos ajuda muito, com a reflexão que ele oferece, com a apresentação artística, literária, desse problema. Ajuda-nos nesse processo de reflexão e nos prepara para o processo doloroso que estamos enfrentando agora" (CHIAPINNI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf. *Literatura e história na América Latina*, p.214). Com Afrânio Coutinho, se pode dizer que é pela "focalização na mirada crítica sobre as qualidades da obra literária o que lhe dá especificidade e perenidade" (*op.cit.* p.505). Ou ainda, atualidade que provém da riqueza e vitalidade de uma textualidade resistente ao

tempo e à investida da crítica, à medida que se abre à uma pluralidade de vias de acesso, permitindo novas leituras, interpretações. Nas palavras de Antonio Candido, atualidade que "vem do encanto quase intemporal do seu estilo e desse universo oculto que sugere os abismos prezados pela literatura do século XX" e, mais adiante, pela "polivalência do verbo literário". CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*, p.18.

V.

CRÍTICO DE SI MESMO

“... toda reflexão séria sobre a crítica abrange necessariamente uma reflexão sobre a própria literatura”

(Gérard Genette. *Figures III*, 1972)

Visto desde a crítica literária, o “estilo machadiano” se revela fecunda maneira de ex(er)citar o trato com as palavras e as coisas. A partir de 1879, a crítica literária passa a aparecer de maneira intersticial no conjunto de sua produção literária.¹⁸¹ Também nesse caso se pode dizer que, efetivamente, alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões. O silêncio do crítico se desfaz no rumor de uma fala oblíqua (e auto-reflexiva) através do texto.⁷ Em vez de afirmar, em relação à prática crítica, “Machado desistiu a meio caminho”,¹⁸² preferimos pensar que ele

¹⁸¹ É certo que depois de 1879, ano da publicação de “A Nova Geração”, seu ensaio crítico de maior fôlego, já não mais temos o crítico ativo, combativo e regular, que se apresentava, como vimos, na década de 1860. Ora, a partir de 1879 surgem os contos e romances que celebrizaram o autor Machado de Assis. Contudo, o crítico permanece latente nas intervenções de um “narrador crítico”, nos prefácios, nas introduções e nas advertências críticas de livros alheios e de textos escritos por seu próprio punho. Leiam-se, no primeiro caso, a carta-prefácio dedicada ao livro *Harmonias Errantes*, de Francisco de Castro, de 1878; a introdução ao livro intitulado *Sinfonias*, de Raimundo Correia, de 1882; a introdução ao livro de Alberto Oliveira, *Meridionais*, de 1884, ou ainda a carta prefácio dedicada ao livro *Miragens*, de Enéias Galvão, de 1885. E, no segundo, a advertência crítica ao poema herói-cômico *O Almada*, de 1879. Aliás, a propósito da relação entre o prefácio e a crítica, Gilberto de Mendonça Teles diz que o primeiro “constitui um tipo de produção crítica”, para ressaltar: “dotado de um estatuto especial que o distingue da crítica propriamente dita”. Ele acredita que, ao prefaciá-la própria obra, o autor mais não faz que permitir que a imagem da autocritica acabe por se impor, o que acaba por aumentar “as relações subjetivas, latentes ou manifestas” (*Retórica do Silêncio*, p.10).

¹⁸² COUTINHO, Afrânio. *Crítica e teoria literária*, p.167.

encontrou novos suportes para exercer seu espírito crítico. Em seu processo de criação, abre um produtivo diálogo com o próprio ideário crítico. É nesse sentido que se pode dizer que sua produção ficcional se mostra saturada de memória.

[A fortuna crítica, quando trata da produção crítica machadiana, incide na tese do “abandono” ou do que se “perdeu” nesta transição. Mário de Alencar afirma que, afora sentir as dificuldades e os riscos da profissão, “já meio dissuadido da utilidade do trabalho pela escassez da matéria, deixou a crítica individualizada dos autores pela crítica geral dos homens e das coisas”. Alfredo Pujol sublinha que, em virtude das manifestações contrárias à crítica ao romance *O Primo Basílio*, de Eça, “retraiu-se a sua sensibilidade magoada; e, de então por diante, só raramente, em algum período fugitivo de crônica e num ou noutro esboço, atreveu-se a fazer crítica literária”. Lúcia Miguel Pereira acrescentou que, após abandonar a crítica, Machado “seguiu sua verdadeira vocação”. E Afrânio Coutinho, embora o tenha considerado um crítico completo, corajoso e isento, incapaz de silenciar um ponto de vista pelo receio de ir contra um juízo generalizado ou um renome assentado, reafirma a desistência da atividade crítica por se tratar de um entrave ao seu desejo de ascensão na escala social e literária. Roberto Ventura, à sua vez, associa o chamado “tédio à controvérsia” e o “silêncio do desdém” ao progressivo afastamento da crítica literária: se reforça a idéia de que “o abandono da crítica e da polêmica” se deveu à sua preocupação de “evitar inimizades que pudessem dificultar sua

ascensão social e literária”, suplementa o debate ao dizer que isso também “se ligava ao ceticismo quanto às formas diretas de intervenção cultural e política”, sobretudo depois de 1875.¹⁸³

Há, com efeito, uma contaminação do “ideal” por um certo *spleen*. Entretanto, longe de nos deixarmos levar apenas pela hipótese da retração de uma sensibilidade magoada (por esse prisma, Machado também abandonaria a atividade de cronista, que lhe valeu mais de uma reação contrária e pouco cordata dos leitores,¹⁸⁴ o que, como sabemos, não veio a acontecer) ou em vez de aceitarmos que tal transição se deu apenas como uma estratégia de ascensão social, preferimos a conjugação de fatores vários, aos quais acrescentamos a sua nomeação para o cargo de Primeiro Oficial da Secretaria da Agricultura, em 1873, função que, pode-se dizer, o liberaria da pena como profissão.

Outrossim, considerando a sua vasta produção literária – no conto, na crônica e no romance – acaso não se poderia argumentar que,

¹⁸³ ALENCAR, Mário de. “Advertência da edição de 1910”, In: *Obras Completas de Machado de Assis. “Crítica Literária”*. Jackson, vol.29, pp.7-10. Quanto à passagem relativa a Pujol, ver *Machado de Assis. Crítica*, 1965, p.106. Ver também PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo Crítico e Biográfico*, pp.138-139; COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento Crítico*, vol.1, p.342 e *Machado de Assis na Literatura Brasileira*, pp.89-98; e VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*, p.105.

¹⁸⁴ Vide a crônica de 16 de maio de 1865, na qual Machado escreve não admitir as “facécias e os insultos anônimos” (Jackson, vol.23, p.388) publicados no *Correio Mercantil*, jornal que polemizava abertamente com o *Diário do Rio*. Lá, fora associado ao “ventríloquo Mauvepin, eco da mística linguagem do sepulcro”. E mais: “Filhote das grandes colunas de cima, o humilíssimo eco de baixo correspondeu perfeitamente aos feitos que de tal pai se esperava; e em tão tenros anos, fazendo política por sua conta e risco, lança-se nos arremedos da paixão odienta” (PEREIRA, Lúcia Miguel, *op.cit.*, p.138). Acrescente-se as investidas do jornal governista *Correio da Tarde*; ou ainda as réplicas aos folhetins machadianos da folha *Cruz*, segundo Machado, “com aquela violência habitual, tão longe da mansidão evangélica” (*Id.*, vol.23, p.127).

nessa transição, Machado cedeu aos impulsos de sua fecunda imaginação? Nesse caso, equivale estender ao mesmo o que escrevera sobre José de Alencar, que reconhecia como o seu

antecessor ilustre, apto para este árduo mister [a crítica literária], erudito e profundo, que teria prosseguido no caminho das suas estréias, se a imaginação possante e vivaz não lhe estivesse exigindo as criações que depois nos deu (p.896)

Dita transição se deve, com efeito, a uma certa expansão - como a que Machado encontrava em Enéias Galvão: expansão “que o tempo limita e retrai”, levando “uma multidão de coisas que não voltam”, posto dado “lugar a outras que a compensam” (p.921). Mais do que reiterar, então, que após a publicação de *Memórias Póstumas* deixa o caráter normativo da crítica, convém explorar como esta se desdobra e perpassa a própria atividade ficcional.⁷

Se, com Gilberto de Mendonça Teles, o silêncio da censura excita o silêncio da cesura e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira e permanece,¹⁸⁵ é possível afirmar que, na escritura machadiana - prenhe dos não-ditos - o silêncio da crítica não contorna a linguagem, mas é dentro dela mesma, nos seus interstícios, que ele se revela, convertendo-se tanto num espaço de auto-reflexão e de auto-superação, quanto numa possibilidade outra para a realização de suas fecundas leituras.

¹⁸⁵ Ver TELLES, Gilberto de Mendonça. *Retórica do silêncio. Teoria e prática do texto literário*, p.17.

A nosso ver, em seus contos, em seus romances, em suas crônicas persistem, nas palavras do narrador de *Esau e Jacó*, aqueles “olhos aguçados do mesmo espírito crítico e de livre exame”. A crítica literária propriamente dita silencia, mas permanece latente no seu universo ficcional, tanto no sentido de uma reflexão e de uma problematização sobre o próprio processo de escritura, quanto no sentido de uma leitura do seu tempo e do seu país. Esta se revela impregnada pela disposição anímica de um ironista sutil.

E assim, chegamos ao pé da (reiterada) ironia, caso se aceite que sua condição de possibilidade dependa da relação entre um sentido explícito, que se capta numa primeira leitura, e outro obtuso, subterrâneo, que pode aguçar a curiosidade/dúvida do leitor. Um sentido que permanece na intermitência do sugerido, no trânsito entre as máscaras e fendas. Lembra a *persona* do Sr. Freitas, de *Quincas Borba*: “trago esta máscara risonha, mas eu sou triste” (cap.XXX). Lembra também as reflexões de Bentinho, no capítulo XLII de *Dom Casmurro*:

Caímos no canapé, e ficamos a olhar para o ar. Minto; ela olhava para o chão. Fiz o mesmo, logo que a vi assim... Mas eu creio que Capitu olhava para dentro de si mesma, enquanto eu fitava deveras o chão, o roído das fendas (...).

Para Alfredo Bosi há uma ironia condescendente, em Machado, embora acrescente: “mas sob a máscara condescendente abre-se a fenda...”¹⁸⁶, é por esta que se revela o trabalho de um narrador crítico,

¹⁸⁶ Nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira escreve que há em Machado, “sob as aparências do ceticismo risonho, um travo amargo de desengano” (*Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, p.27). A sua vez, Antonio Candido afirma que a técnica machadiana

sobretudo “a visão agudamente crítica do autor sobre o processo de modernização capitalista do país na transição do Império para a República”.¹⁸⁷

A tendência à assimilação criadora, que suspende Machado acima das linhas de força de seu tempo, nos sugere uma *poética transgressiva*, no sentido de uma tentativa de emancipação do pensamento crítico e das relações culturais, liberando-as do condicionamento causal (fonte = influência), o que talvez se possa ler em seu questionamento dos determinismos de ordem evolucionista e naturalista. Segundo John Gledson, os romances de Machado tornam-se veículos de uma crítica ideológica, para ele de modo mais eficaz após *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Astrojildo Pereira escreve que, em seus romances inaugurais, pela escolha dos elementos da trama narrativa,

“consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como o ironista do século XVIII)”, e completa: “Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície” (*Vários escritos*, p.23).⁷ A propósito da dissimulação da crítica no entrelinhado do discurso, ver BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *O enigma do olhar*, pp.75-126. ←

¹⁸⁷ Essa noção pode ser encompridada com Nicolau Sevcenko, para o qual há, em Machado, uma “denúncia do darwinismo social como forma conservadora de desenvolvimento do país”, uma crítica às teorias científicas importadas da Europa, que justificavam “a opressão social e a estigmatização do elemento mais fraco da sociedade - o escravo, o agregado” (*Folha de São Paulo*, 28/3/99, p.8). ←
Lembramos também o estudo de Luiz Costa Lima sobre *Esau e Jacó*, no qual afirma que a reflexão ficcional machadiana não contém “apenas uma dimensão extremamente crítica de sua sociedade. Embora mostrá-lo seja importante contra as pretensões da interpretação que o tinha por apolítico, cético e refinado - predicados do que chamamos a crítica anatoliana - este aspecto ainda não realça o outro ângulo de seu trabalho: aquele que apresenta o dilema do artista - por extensão do intelectual - em uma sociedade periférica. Não há assim propriamente em Machado elementos para uma teoria do ficcional [discutível] - a exemplo do que há em Sterne - mas sim elementos para uma compreensão sociológica do ficcional na sua sociedade” (*Dispersa demanda*, p.112).

sobretudo no conteúdo moral, Machado realizou uma crítica ao patriarcalismo, no que tange ao controle do livre arbítrio conjugal.¹⁸⁸

A nosso ver, a crítica cultural (no sentido de uma reflexão sobre o conjunto dos processos de significação da vida social) torna-se mais densa, para não dizer mais corrosiva, à medida que se desdobra numa solicitação alegórica da experiência vivida. A chave desse modo de pensar está numa passagem de *Iaiá Garcia*: “e de um caso doméstico saía uma ação patriótica” (cap.III). Assim, a pseudo-filosofia do *humanitismo*, em *Memórias Póstumas* e em *Quincas Borba*, exhibe-se como sátira ao evolucionismo darwinista e ao positivismo. O “caiporismo” (expressão derivada da figura mítica tupi, *kaa'pora*: habitante das selvas que protegia os animais dos caçadores, logo, sinônimo de contratempo ou azar) que acometia certos personagens, relativizam a crença num sentido progressivo da história, caucionado numa teleologia etnocêntrica. O olhar oblíquo e dissimulado de Capitu ←

¹⁸⁸ Astrojildo Pereira defende que, pelo conteúdo moral, Machado se afasta do romantismo: a defesa do casamento por amor, entrelinhada em *Helena*, a reivindicação do livre arbítrio amoroso é pensada como uma crítica – “mais terrível libelo” – machadiano à concepção patriarcal de casamento (*Romancista do segundo reinado*, 1958, p.21). Antes dele, Lúcia Miguel Pereira já havia assinalado que “a Guiomar da Mão e a Luva, Helena, a Estela de *Iaiá Garcia* e a Lalau de *Casa Velha* vão encarnar o autor, discutir os direitos da ambição, lutar contra a hierarquia social (*Op.cit.*, 1936, p.156). Essa tese reaparece em Alfredo Bosi, para o qual Machado modela Helena como uma “figura social de resistência”; “Helena não só resiste ao “estilo do paternalismo brasileiro no século XIX” (*O enigma do olhar*, p.46) quanto à própria modernidade. Para Bosi, ela nada tem de moderno, antes, se aristocratizou (*Id.*, p.47); “nada tem a ver com o liberalismo peculiar à futura sociedade industrial” (*Ib.*, p.62). Com isso critica a idéia de literatura como espelho do real (a chamada teoria do reflexo), voltando sua atenção “para o que não é esquema do social ossificado”, contra a mera tipificação. Assim, Bosi busca as variações “no âmbito do mesmo regime de dependências” (*Ib.*, p.54). De todo modo, todas estas perspectivas coincidem na tese de que “Machado acabou inventando figuras de resistência” (*Ib.*, p.47). ←

lê-se como a construção de uma figura de resistência aos estereótipos femininos da sociedade vitoriana do segundo reinado.¹⁸⁷ *Esau e Jacó* são tomados como ícones das tensões e incertezas da assunção de um novo regime, e assim por diante.

Se Machado torna explícitos em sua prosa os operadores discursivos que ele mobilizava – o que mais não faz que reiterar o deslizamento do registro da crítica no *corpus* ficcional – não é menos certo dizer que a esta acrescenta uma leitura acurada do seu tempo e do seu país. Não se trata, pois, de buscar em Machado uma genialidade misteriosa desinteressada do cotidiano, um homem de letras, o que apenas observa o mundo desde uma torre de marfim, isto é, desinteressado pelas coisas do seu tempo, nas palavras de Afrânio Coutinho, dono de “uma indiferença completa para os seus sofrimentos, amarguras e desesperos”;¹⁸⁹ mas uma forma privilegiada de experiência, como reflexão e expressão precisa e coerente das seduções e dos desencantos que se apresentavam aos seus contemporâneos.

Dito de outro modo, não tomamos Machado de Assis como um estudioso solitário, que realiza um trabalho de pesquisa por mero diletantismo, uma vez que apostamos na sua crença ou consciência de que, além da dimensão crítica da letra, há um público leitor a quem o crítico se impõe a tarefa de (in)formar. Nosso movimento de leitura tenta privilegiar, pois, uma certa noção de crítica como discurso que religa os

¹⁸⁹ COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis e a literatura brasileira*, p.55.

aspectos propriamente estéticos aos da vida cultural e aos da situação social. Assim, o trabalho crítico que, ao nosso ver, nos permite maior rendimento teórico aparece como uma operação intelectual na qual convergem a pessoa do crítico, a particularidade dos objetos culturais, particularmente os literários, sua operatividade, sua autonomia e a resistência que opõem à leitura e, finalmente, o público em potencial (o público da obra e o da própria crítica). Sob este foco do olhar, a crítica se define como conduta que objetiva articular estas diferentes instâncias.¹⁹⁰

Como *uma* (não *a*) “função da crítica”, pois, a necessidade de trabalhar com gestos de interpretação. Implica investigar que relações de sentidos estão condicionando a necessidade desses gestos, que formações discursivas aí se tensionam; enfim, como esses sentidos se produzem, são dados a ler; numa palavra, como a matéria textual produz e/ou ressignifica sentidos.¹⁹¹ Daí se poder dizer que em toda crítica literária articula-se uma crítica cultural. Lê-se o texto crítico como fenômeno cultural - que institui significações - inseparável da instituição social no qual se gesta.¹⁹²

¹⁹⁰ Devemos essa noção de crítica a LEENHARDT, Jacques. “Ángel Rama. Uma figura chave da crítica latinoamericana”, pp.254- 255).

¹⁹¹ Longe daqui o “vale-tudo estético”. Como explica Barthes, “A produção do sentido está submetida a certas regras; o que quer dizer que as regras não delimitam o sentido, mas que, ao contrário, o constituem; o sentido não pode nascer onde a liberdade é nula: o regime do sentido é o da liberdade vigiada”. Ver BARTHES, Roland. *Système de la mode*, 1967, p. 40.

¹⁹² Ao refletirmos sobre como essa operação intelectual nos permitiria maior rendimento teórico, buscamos o empréstimo de certos pressupostos de trabalho das práticas de leitura *desconstrucionista* e da *Nova História Cultural*. Se a história

Com isso não se defende uma exclusiva valoração do estudo da literatura e da crítica enquanto ilustração e comprovação de um vivido. O que não significa afirmar a impossibilidade de se decantar, pelo viés do literário, um imaginário, uma vez que não é difícil encontrar, em Machado, uma sensibilidade coletiva cindida entre Esaú e Jacó. Caso da intermitência dos contrastes que tensionam cidade e campo, conservadores e liberais, monarquistas e republicanos, antigos e modernos, românticos e naturalistas, tupi *et orbi*, etc. – na textualidade machadiana.

E o mesmo se pode dizer da constância com que Machado contrapõe a sinceridade à dissimulação, a imaginação ao inventário, o sentimento íntimo ao excesso de cor local, entre outros contrastes, como os que dá a ler em “O Ideal do Crítico”. Contudo, ainda que Machado de Assis faça do antitético uma condição de sua produção ficcional, longe da mera tematização das oposições binárias, como dissemos, o procedimento machadiano usual é a busca de um acordo, da justa medida, de um meio termo. Atitude que, para além do espírito de seita e do

cultural se define pelo “estudo dos processos pelos quais se constrói um sentido”; ou, “estudo das práticas que dão significado ao mundo”, sendo o seu principal objeto, “identificar o modo como em diferentes lugares ou momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”, reivindica-se uma análise do trabalho de representação, uma investigação sobre as articulações da linguagem na construção dos relatos do vivido e de sua crítica. A ênfase se desloca menos para a matéria do que para a maneira, a arquitetura, a construção. Essa investigação acerca da produção do sentido coincide com a tendência *desconstrutora* do texto. Cabe a esta prática de leitura o exame do processo de produção textual, menos a “experiência privada de um autor individual”, do que “o modo de produção, os elementos e sua disposição na obra”. Ora, “desconstruir” não implica meramente fazer valer uma nova técnica de leitura: esse processo pode ser pensado como uma *prática política* que tenta, segundo Derrida, investigar a lógica pela qual um sistema em particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e sociais mantém sua força.

dogmatismo, sugere-nos uma poética do diálogo, um geral desejo de alteridade.

Cabe aqui retomar a acepção grega da expressão “criticar”. Segundo Donaldo Schüler, tal expressão deriva do verbo grego *krinein*, que significa separar, distinguir, escolher, julgar, preferir, condenar. E completa: “O significado básico de *krinein* é separar”.¹⁹³ Se a separação implica uma escolha, um recorte, opera uma opção teórica, equivale dizer que todo ato de seleção codifica o “valor” e indicia as linhas de força que o abriga.

Nesse sentido, pode-se dizer que a crítica machadiana alimenta o embate pelas representações do campo literário e do mundo social. Embora defenda a imparcialidade, o meio-termo, a justa medida; ainda que resguardasse sua livre-opinião, força é dizer que ela, a crítica, não pode ser totalmente neutra. Que dizer de sua predileção por Basílio da Gama e não por Gonzaga? José de Alencar em vez de Joaquim Manuel de Macedo? Garret acima de Eça de Queirós? Responder a tais questões, afora reiterar os recortes que fizemos sobre o ideário crítico machadiano, nada mais faz que ativar a noção de que toda codificação do valor traduz percepções do social.¹⁹⁴

¹⁹³ SCHÜLER, Donaldo. “Estruturas da escrita”, In: *Crítica literária em nossos dias*, 1981, p.40.

¹⁹⁴ Roger Chartier, refletindo sobre a *História Cultural* - entre práticas e representações -, afirma que as “percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por ela menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as

Os sentidos se produzem, são dados a ler; não sem deixar vestígios das tensões culturais de um certo momento: lemos o texto como inseparável da instituição social, da maneira onde ela se simboliza, no caso, a cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, entre o Segundo Reinado e o advento da República. Se, como nos ensina Machado, há detalhes que elevam um texto acima das determinações de seu próprio tempo, em nossa leitura não validamos determinado texto somente por aquilo que o reduz à qualidade de documento histórico, ou que o condiciona totalmente a critérios de valor político, como se o texto fosse mero reflexo de um real complexo, como se o texto não passasse de um reflexo especular de infra-estruturas. Aliás, se isso era uma preocupação recorrente no crítico Machado de Assis, o mesmo se pode dizer de certa tendência da crítica contemporânea.

Em *O enigma do olhar*, busca-se relativizar certas posições da crítica sociológica, mais particularmente no que tange à chamada teoria do reflexo. Alfredo Bosi investe contra o dogma da “literatura espelhamento”, o que fica patente logo nas páginas iniciais, quando afirma que, para certos estudiosos da literatura, como Astrojildo Pereira,

suas escolhas e condutas. Por isso a investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou durante muito tempo uma história de vistas demasiado curtas –, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de afrontamento tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais” (p.17). Em sua escolha metodológica, fundamentada em Pierre Bourdieu, defende que se considere “os esquemas

Raimundo Faoro, Roberto Schwarz, “Literatura é espelho.” O signo é transparente. Os olhos do romancista refletem os objetos da sua observação”.¹⁹⁵ Contra-argumenta que o romancista pode ser sensível às mudanças de conjuntura, mas os modos de dizê-lo na ficção não obedecem a uma relação de causa e efeito com aqueles referentes, e completa citando Adorno: “um pensamento que refletisse como espelho seria desprovido de reflexão,⁷ o que é uma contradição não dialética: sem reflexão não há teoria”.¹⁹⁵ Em vez do “olhar-espelho”, Bosi prefere o

geradores das classificações e das percepções, próprios de cada grupo ou meio, como verdadeiras instituições sociais” (p.18).

¹⁹⁵ *Op., cit.*, p.15 e p.152. A causalidade entre o estudo de Schwarz e a teoria do reflexo não é um ponto pacífico entre os críticos contemporâneos. É certo que ele não esconde seu propósito: “especificar um mecanismo social, na forma em que ele se torna elemento interno e ativo na cultura”⁷ no caso, o que ele chama de “cultura do favor” (*Ao vencedor as batatas*, p.24).⁷ Assim, nos primeiros romances de Machado investiga o funcionamento do clientelismo e a análise de seus problemas morais.⁷ Essa leitura, que insiste na intercessão da forma literária com o processo social, se espalha às *Memórias Póstumas*: “a elaboração formal de Machado de Assis responde a problemas da realidade brasileira (“A Novidade das *Memórias Póstumas* de Brás Cubas”, p.48).⁷ Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, fala da “possível correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da sociedade brasileira, escravista e burguesa ao mesmo tempo”⁷ (p.12). Caso de Brás Cubas, pelo qual Machado estilizaria uma conduta (arbitrária, volúvel, ambígua) própria à classe dominante. Se, nos primeiros romances, “o paternalismo está presente em toda parte e de várias maneiras, no centro dos conflitos e nas figuras periféricas, enquanto terminologia, matéria de observação trivial e assunto de reflexão mais sustentada, enquanto clima, ideologia, elemento de caráter e (...) mola profunda do enredo e da organização formal” (*Ao vencedor as batatas*, p.119), em *Memórias Póstumas* o paternalismo se desdobra (ou se lê) pela chave da volubilidade - seja enquanto princípio formal, seja como conduta de elite. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, pois, a volubilidade se converte num “princípio rigoroso, sobreposto a tudo, e que portanto se expõe e se pode apreciar em toda linha”; ela é, em suma, “o princípio formal do livro” (p.31). Enfim, para enfatizar a fusão da forma literária ao processo social, diz: “a prosa do *Brás Cubas* (...) reproduz implicações estruturais do quadro histórico” (p.40).⁷ Cabe discutir se esse tipo de leitura se coloca, plenamente, sob a rubrica de uma teoria da literatura como espelhamento do vivido. É isso o que se dá a ler quando Schwarz afirma que, em vez do “panorama e da idéia correlata de impregnação pelo ambiente” tentou “uma solução diferente: especificar um mecanismo social, na forma em que ele se torna elemento interno e ativo da cultura,⁷ uma dificuldade inescapável - tal como o Brasil a punha e repunha aos seus homens cultos, no processo mesmo de sua reprodução social”? José Guilherme Merquior, no ensaio “Machado em Perspectiva”,⁷ investe contra a teoria do reflexo, e contra a associação desta ao trabalho de Schwarz.⁷ Ele sublinha a articulação entre a “tese das idéias fora de

“olhar-foco”, ajustando-o nos seres de exceção”: personagens densas, capazes de resistir à cultura do favor. Daí a atenção dispensada para o que “não é esquema do social ossificado”. A contrapelo de relações mecânicas de causa e efeito, entre tipo e classe social, vai além da tipificação, mostrando como o narrador machadiano torna possível variações “no âmbito do mesmo regime de dependências”. Assim, Helena, Lalau, Estela, Eugênia, Capitu, Flora, aparecem como “figuras de resistência”, no sentido de que não imitam a rotina do ambiente onde se passam suas histórias.

Contudo, se tais seres de exceção resistem ou excelem ao estilo do paternalismo brasileiro do século XIX, num sentido inverso não deixam de corroborá-lo: a exceção feminina ante a regra do favor recoloca em cena a pertinência da tese de Schwarz, suplementando-a. Interessa-nos, sobretudo, que, nesse suplemento, Bosi sublinha a crítica machadiana aos padrões de cultura que condicionavam as relações interpessoais do período. Embora em seu movimento de leitura rasure a tese do favor, não a exclui, antes, a confirma.

lugar” com o posicionamento crítico de Machado ante o bando de idéias novas, pelo qual realizava “a corrosão crítica da própria ideologia ocidental ou metropolitana importada e que, por ser importada, gerava as idéias fora de lugar”. O que o leva à conclusão de que há, em Machado, tanto “uma estratégia simbólica de resposta a essa situação histórica, e não de mero reflexo dela”, quanto, pelo lado formal, “um princípio de alegorização dessa resposta simbólica a uma determinada situação histórica”. E assim, defende o quão há de plausível e de fecundo na reflexão de Schwarz: “o maior triunfo analítico dentro da crítica brasileira moderna contra as tendências formalistas”. E conclui: “É um esforço, uma empresa de reinterpretação crítica de Machado de Assis que, sem esquecer o formal, é capaz, o tempo todo, de relacionar o formal ao social, em suma, de nos restituir aquela fecunda relação entre literatura e vida...” (*Machado de Assis. Uma Revisão* (p.45).

Em resumo, a literatura é menos reflexo do vivido do que um componente ativo deste: ensaia interpretações nacionais, (re)funda discursos de nação. Mas não se reduz a estes, dada a liberdade de transfigurar poeticamente o vivido. Demais, a defesa da imaginação em detrimento das cópias da realidade são marcas constantes na produção machadiana: “se a arte fosse a reprodução exata das coisas, dos homens e dos fatos”, diz em 1875, “eu preferia ler Suetônio em casa, a ir ver em cena Corneille e Shakespeare”. Amplia com Taine: “Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance, ou o melhor drama, seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial” (p.813). Ou, se se quiser, na leitura da tragédia *Olgiato*, de Gonçalves de Magalhães:

a poesia não tem o dever de copiar integralmente a história sem cair no papel secundário e passivo do cronista (...); mas quando o poeta, seja trágico, dramático ou cômico, vai estudar no passado os modelos históricos, uma única lei deve guiá-lo, a mesma lei que o deve guiar no estudo da natureza, e essa lei impõe-lhe o desejo de alterar, segundo os preceitos da boa arte, a realidade da natureza e da história (p.844).

Longe daqui, em suma, uma visão de literatura e, por extensão, de crítica, como reflexos de um real. No caso de Machado, isso implicaria em submetê-lo à lógica do naturalismo, no qual subsistem um modelo e uma cópia e, por conseguinte, o reduziria à mera reprodução de uma matriz. Ao contrário, há nele uma resposta crítica, no próprio nível da fabulação, à relação de dominação entre “centro” e “margem”, seja ela de ordem política, econômica ou teórica. Se, em 1865, vale repetir, protesta contra a invasão do México pelo império francês, dizendo que

A mania dos tutores dos povos é distribuir a liberdade, como caldo à portaria do convento; e a desgraça dos povos tutelados é receber a caldeirada como um favor dos amos, augustos e não augustos.¹⁹⁶

O mesmo se dá em relação à mera cópia de “concepções deslocadas de nossa civilização”, sem a devida assimilação ou aclimação - trate-se do consumo do bife cru, da maneira afrancesada do folhetinista, ou das teorias científicas deterministas.

Como vimos, isso nos levou ao desafio de aproximar a prática crítica machadiana de certos conceitos presentes na discussão atual a propósito da construção do discurso crítico latino-americano, como o da “hibridação cultural” (tal como aparece em Nestor Garcia Canclini), que pode ser tomado como resposta crítica à noção de “mestiçagem”, na qual a diferença se apaga, se dilui, melhor, na qual a diferença é vista não desde ela mesma, mas sempre em relação a um outro, tomado como modelo. Daí o que consideramos a fecundidade dos processos de hibridação, sobretudo no que diz respeito ao cultivo da alteridade, o que nos parece tornar mais produtivo o diálogo entre o literário e o cultural.

¹⁹⁶ *Obras Completas de Machado de Assis*, Jackson, vol.23, p.282.

V. 1 De *Ressurreição* ao naufrágio das ilusões

"O vaso conservará, por longo tempo, o aroma da primeira substância que conteve"

(Horácio, *Epístolas*).

Mais que buscar a crítica cultural diluída na ficção machadiana, cumpre investigar aqui como o ideal do crítico aparece na produção romanesca, melhor, tentar identificar alguma correspondência daquilo que no ideário crítico machadiano aparece como atributo do "belo", do "bom gosto" e que, portanto, torna-se estratégia discursiva (valor) para a assunção de textos aceitáveis, com os textos ficcionais do próprio Machado. Será que ele contempla os pressupostos da própria teorização crítica?⁷

Se anteriormente visamos estudar as condições de possibilidade, a operacionalidade, as estratégias discursivas que a crítica literária mobiliza, interessa por fim investigar outras possibilidades desta prática. Daí o nosso interesse pelos ensaios de crítica literária, mas também pela investigação de certos prefácios, advertências, crônicas, contos, poemas e romances, em busca de intermitências, permanências e inflexões.

A crítica, enquanto discursividade, é mais uma voz dentre as vozes que se fundem no *corpus* machadiano: a prática crítica acabou por

se impregnar na produção romanesca - quando não a antecipa, ou lhe revela o propósito. De modo geral, depois de uma discussão sobre a produção alheia, sejam textos ou cenas, o exercício da crítica se manifesta na forma da autoconsciência crítica. Força é dizer que Machado aplica a si mesmo o conselho dado a Lúcio de Mendonça: “seja enfim o mais austero crítico de si mesmo” (p.901).

Ora, a “autocrítica exerceu vigilante e decisiva função na criação literária machadiana nos diversos gêneros imaginativos”.¹⁹⁷ Deste modo, amplia as possibilidades do ficcional: ora se volta para o próprio ato de leitura e escritura: “este é um livro escrito com método”; ora investe contra modismos de além-mar, o romantismo, o realismo, ou mesmo contra o passado literário, ao reiterar sua posição sobre o arcadismo.

Começemos pelo romance *Ressurreição*, de 1872. Segundo afirma na advertência da primeira edição, Machado não hesita em escrever um “ensaio de gênero novo”. Leia-se:

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Ver COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na Literatura Brasileira*, p.90.

¹⁹⁸ Conferir: “Advertência da Primeira Edição”. *Ressurreição*, 1872.

Tal contraste de caracteres é explicado pelo próprio narrador no capítulo sete: envolve os pretendentes de Livia, Félix e Meneses. Note-se que, num momento em que as linhas de força do romance nacional cultuavam o regionalismo, “tal como era visto pelos românticos”, ou seja, enquanto “forma de escape do presente para o passado, idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação por assim dizer onírico”, voltado para a exploração do “pitoresco e a cor local tipo”,¹⁹⁹ Machado ousa trilhar diferente caminho. Distancia-se do então usual romance de costumes, que punha o interesse, afora a investigação da cor local, na assunção do pitoresco sobre o psicológico. Ao investir num romance de análise, inverte a equação romântica, antepondo os aspectos psicológicos ao aspecto pitoresco.

Na narração ubíqua de *Ressurreição* investiga-se “os movimentos do coração” (cap.XIII), mais particularmente as seduções e os desencantos do relacionamento amoroso entre Félix e Livia. Relacionamento que não se consuma graças à *persona* de Félix (que muito possui de similar com a personagem Bentinho, de *Dom Casmurro*). Também aqui “interessa mais o coração, não a curiosidade”.

¹⁹⁹ Ver SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*, p.404. Aliás, conforme Astrojildo Pereira, “romance puramente de análise era coisa raríssima – e, neste ponto é admissível supor-se que Machado de Assis estaria pensando no romance *Ressurreição*, publicado em 72, e sua primeira tentativa no gênero” (1958, p.71). “Afora *Ressurreição*, a “ousadia” machadiana fica exposta nos primeiros ensaios críticos e o mesmo se pode dizer das primeiras crônicas. O mesmo vale para *O Almada*, de 1879. Nesse caso, afora inovar com um romance de análise, dedica-se à composição

Não nos interessa, pois, a reiteração dos “seios túrgidos de suspiros”, do enrubescimento de “faces comumente descoradas”, da “alvura da pele” em contraste com o “sombrio do vestido” ou dos “artifícios da campanha amorosa, a indiferença, o desdém, o entusiasmo, e até a resignação” (cap.V) - elementos tão familiares ao belo romântico e perspectivados em Livia – mas um sentimento com alto poder de corrosão interna: trata-se daquele sentimento que atormentou o Otelo, de Shakespeare e o Werther, de Goethe e que ressuma dos aspectos de *Ressurreição*.

Já no início do romance, o narrador nos fala de Félix como “um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos” (cap.I). Com efeito, tal moralista cético, como o define o narrador, que primava pela independência pessoal, descobre-se enamorado de Livia. Assim,

com as suas mãos reunia os elementos do incêndio em que viria a arder, senão na realidade, ao menos na fantasia, porque o mal que não existisse depois, ele mesmo o tiraria do nada, para lhe dar vida e ação (cap.XII).

Desnecessário acrescentar que o espírito de Félix só engendrava receios e dúvidas, porque tudo o mais já está dito. Assim

de um poema “herói-cômico”, considerado uma das raras manifestações deste gênero em língua portuguesa.

como o Werther, criação literária de Goethe, descobria-se enciumado quando Charlotte cortava e dividia uma fruta,²⁰⁰ em Félix,

um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjecturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgama no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça (cap.IX).

O ciúme desmedido é o elemento pelo qual Félix se torna (e o mesmo vale para Bentinho) “em suma instrumento de sua própria ruína” (cap.IX). Ambos saem da pena machadiana propensos a se tornarem “joguetes de sua imaginação” (cap.XII). Nisso o ciumento e o escritor se aproximam, sobretudo no que diz respeito ao vigor combinatório de elementos - conjecturam, rememoram, amalgamam: urdem no afã de moldar uma trama, de dar inteligibilidade a algo que os punge.²⁰¹

Dissemos que, quando Machado investe num romance de análise, ele inverte a equação romântica, uma vez que antepõe aos aspectos pitorescos os aspectos psicológicos. Como solicitava o crítico, investe num “estudo das paixões humanas”⁷ (p.881). Equivale dizer, em

²⁰⁰ “As laranjas que eu tinha guardado, as únicas que ainda havia, fizeram um excelente efeito, só que, a cada fatia que, por educação, ela oferecia a uma vizinha indiscreta, eu sentia o coração como que traspassado”. Apud BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*, p.126. Para Barthes, isso se lê como “Importunos”: “Pequenos ciúmes que tomam conta do sujeito apaixonado quando ele vê o interesse do ser amado captado e desviado por outras pessoas, objetos ou tarefas que se tornam aos seus olhos rivais secundários” (p.126).

²⁰¹ Ainda no que tange à relação entre crítica e criação, leia-se: “Nem tudo era bom, como acontece nesses livros, que são às vezes verdadeiros asilos de inválidos do Parnaso, onde as musas reumáticas e manetas vão soltar os seus gemidos (*Ressurreição*, cap.VII).

Ressurreição, de 1872, o crítico (se) explica (pel) o romancista. A crítica prospecta o romance, que antecipa a crítica: é como se delineasse, com este romance, algumas linhas do “Instinto de Nacionalidade”, publicado no ano seguinte, em 1873, no qual, como sabemos, solicita uma leitura para além da busca da cor local, no caso, centrada no indianismo (tomado como elemento exclusivo da nacionalidade brasileira). Embora em certos aspectos pague tributo à estética romântica, vale assinalar o quanto Machado relativiza, logo no seu primeiro romance, o próprio do, gosto romântico.

Não há novidade alguma em se afirmar que os romances machadianos da década de 70, ainda que se tratem de romances datados, escritos ao sabor da estética romântica, revelam-nos aspectos comuns ao escritor da chamada fase madura: referimos certa habilidade narrativa, a não gratuidade dos elementos postos em cena; aquele narrador capcioso, que muito sutilmente desconstrói pela ironia; e, no que tange à construção de personagens, a predileção por traços psicológicos, caso da presença de certos temas – a ambição e o orgulho (não raro associados, pela fortuna crítica, como vestígios autobiográficos do autor).

Em *A Mão e a Luva* há, decerto, a presença daqueles elementos que consagraram os romances machadianos da “fase madura”. O leitor pode não encontrar aqui aquela constância de digressões, ou mesmo não se satisfazer com certa economia reflexiva e irônica, concentradas num Brás Cubas. Machado justifica que o espaço e as urgências de publicação

não lhe permitem maior profundidade. Daí a presença de períodos curtos, que explicam as exigências da maneira pela qual a obra foi publicada e onde foi publicada - o folhetim -, que impõe as constrações do espaço, a favor de economia de sintaxe.²⁰² Acrescente-se também o horizonte de expectativas do público ao qual estava destinado. Diz Machado, como advertência, em 1874:

Esta novela (...) sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados.

Impera a trama amorosa, os sucessos e insucessos dos pretendentes às mãos e às luvas de Guiomar. Personagem de origem modesta mas finamente educada segundo convenções de época. Amadrinhada por uma baronesa e herdeira desta, Guiomar torna-se cortejada freqüentadora do núcleo social criado em torno da corte imperial.²⁰³

Como sói acontecer, há um interesse muito típico de Machado menos por uma geografia precisa de caracteres do que pelos aspectos

²⁰² Aliás, como dizia Machado, “as dimensões e a natureza do folhetim não se prestam a tão graves explanações”. Tais “explanações” consistiam em mais uma crítica ao “país oficial”, no caso, devida à exclusão de Joaquim José da Silva Xavier, vulgo Tiradentes, das comemorações públicas: “este esquecimento é um injustiça e uma ingratitude” (p.373).

²⁰³ Além de ávida leitora, hábil no *crochet* e na conversação, tocava piano como convinha a uma moça de fino trato; demais, era assídua às peças teatrais e operísticas. Aí se delineiam elementos para se pensar um pouco sobre o cotidiano das mulheres de elite em meados do século XIX, vale lembrar que a ação se passa, mormente entre 1853-1855, período de apogeu do Segundo Reinado.

psicológicos das personagens. Tome-se o caso de Guiomar: “tão gentil, tão buscada, tão singular”. Já no início da adolescência manifestava “uma força de vontade superior aos seus anos”, “uma viveza intelectual” e, enfim, uma “alma igualmente terna e enérgica, afetuosa e resoluta”. Isto é, “enérgica e resoluta” ao dispensar seus pretendentes, “terna e afetuosa” com sua madrinha (cap.V). Contrastando com essas qualidades, entram a superfluidade de Jorge, e a inescrupulosidade de Mrs. Oswald, que não mede esforços para conseguir seus intentos. Nisso ela se assemelha ao agregado José Dias, de *Dom Casmurro*.

Longe daqui aquela quase ausência plena de ambição que caracteriza a personagem focal do conto “Um Erradio”. É o tema da ambição o que predomina, e nisto se aproximam Jorge e Mrs. Oswald, e talvez todos as personagens do romance.²⁰⁴ Há ambição em Jorge e Mrs. Oswald. Diz o narrador: Mrs. Oswald “interpôs-se para servir aos outros e mais ainda a si própria”. Há ambição na Condessa: segundo Mrs. Oswald: “Oh! Se Guiomar gostasse dele e viessem a casar-se eu seria completamente feliz. Não tenho outra ambição na terra”. E o mesmo se pode dizer de Guiomar e Luís Alves. Ele mesmo a define, “é uma ambiciosa”, e termina também por reconhecer-se como tal, ao falar de

²⁰⁴ Além da ambição, um dos temas explorados por Machado é o orgulho. Tão patente numa Estela, de *Iáia Garcia*, quanto numa Guiomar, de *A Mão e a Luva*. Dentre as constantes que merecem atenção, não se pode deixar de assinalar o recurso aos triângulos amorosos, embora com variações, uma vez que estes sustentam a arquitetura de todos os romances segundo a moldura romântica e aparecem, inclusive, no tríptico sob o cunho do “realismo psicológico” em *Brás Cubas*, *Virgília*, *Lobo Neves*; *Rubião*, *Sofia*, *Palha e Bentinho*, *Capitu*, *Escobar*. Já vimos como isso se dá em *A Mão e a Luva*. Em *Iáia Garcia*, o caso é lustrado segundo o “ideal da politesse e decoro”.

seu “amor um pouco sossegado, não louco e cego como o do Estevão, não pueril e lascivo como o de Jorge, um meio-termo entre um e outro – como podia havê-lo no coração de um ambicioso” (cap.XII).

Em suma, se em *A Mão e a Luva* se podem encontrar certos elementos usuais da ficção machadiana – a tendência da análise psicológica, o interesse pelas personagens femininas, pitadas de humor e de ironia (cap.XIII e XIX), constantes alusões à antiguidade clássica (cap.XIV) – não é menos certo afirmar que, em tal romance, Machado se abre à historicidade. Leitura que nos permite identificar fragmentos do cotidiano, de certas práticas “à moda do tempo”, que condicionavam a mentalidade brasileira entre o apogeu e o declínio do Segundo Império.²⁰⁵

Nos romances *Helena*, de 1876, e *Iaiá Garcia*, de 1878, também encontramos elementos de diálogo entre o ideário crítico e a produção ficcional, sobretudo no que tange a “um estudo da alma humana”, no caso, no que diz respeito ao que o narrador chama de “arte de dissimular” (cap.XII). Em *Helena*, Machado parece aprimorar esse jogo de sutilezas. Acrescente-se que a questão da dissimulação, tantas vezes associada ao olhar oblíquo da enigmática Capitu, não é estranha, antes permeia o plano geral do romance *Iaiá Garcia*.²⁰⁶

²⁰⁵ Como diz Gledson, autor de *Machado de Assis: impostura e realismo*: “Quanto mais eu leio Machado, entendo mais a sociedade do século XIX no Brasil. E ao revés, cada vez mais desfruto Machado quanto mais entendo essa sociedade”. Ver *Folha de São Paulo*, 3 de agosto de 1991, p.6-4.

²⁰⁶ Dentre os vários exemplos, realmente inculcados na cabeça do leitor à força de repetição, leiam-se os capítulos VI, IX, XI, XIII e XVI.

Em *Iaiá Garcia* Machado investe no tema do orgulho e do ser tensionado entre forças contrárias,⁷ tensão que atinge praticamente a todos os personagens: “Jorge caminhava assim, levado de sensações contrárias,⁷ até que ouviu bater meia noite...” (cap.IV); ou: “Iaiá achou-se entre dous desejos, mal definidos, mas inteiramente opostos um ao outro.⁷ Quisera e não quisera ter-se enganado, aspirava a conciliar o coração e a consciência” (cap.XVI), e por aí afora. Parece mesmo pressagiar Flora, indecível entre duas almas gêmeas. Mas, a nosso ver, é o tema da dissimulação a mola que impulsiona *Iaiá Garcia*. Note-se que num ambiente que ressuma a nobilidade moral há sempre algo de subterrâneo, há sempre nas entrelinhas ou meias-palavras alusões às motivações dos personagens, reiterando o interesse machadiano: o íntimo.

Nesse sentido, o pensamento de Fernando Pessoa, na voz de Bernardo Soares, de que a melhor definição do romantismo é a de que ele representa a verdade interior da natureza humana, que os seus exageros, os seus ridículos, os seus poderes vários de comover e seduzir residem em que ele é a figuração exterior do que há mais dentro da alma,²⁰⁷ calha à perfeição ao movimento que Machado imprime aos seus primeiros romances.

Interessante notar que aquelas idéias políticas do conselheiro Vale, descritas pelo narrador de *Helena*: “Tinha, entretanto, tais ou quais idéias políticas, colhidas nas fronteiras conservadoras e liberais,

²⁰⁷ SOARES, Bernardo. *Livro do desassossego*, fragmento n°42.

justamente no ponto em que os dois domínios podem confundir-se” (cap.I), de certo modo aludem ao crítico que se dizia buscar “em cada coisa uma parte”; aludem ao crítico que muita vez solicitava a busca de “um meio termo”, talvez apontando para o ideal clássico de equilíbrio, que se pode resumir pela expressão latina, *in medio consistit virtus*.

No caso do ideário crítico machadiano, como vimos, isso remete ao culto da independência e da imparcialidade - condições de possibilidade que considera indispensáveis à prática crítica. Nisso o crítico lembra Estácio, personagem de *Helena*:

Estácio erguera-se. Visivelmente comovido, procurava lutar contra o sentimento que o dominava, a fim de conservar a necessária independência de espírito para julgar da narrativa e do alcance que ela podia ter (cap.XXV).

Acrescente-se que, se o crítico reiterava que tempos, teorias e estilos passam, em *Iaiá Garcia* reaparece a consciência do *tempora mutantur*: “mas não há nada eterno neste mundo; nada, nada.” (cap.XVI), diz Estela; *toute passe, tout fuit*, escreve Victor Hugo. Enfim, não há como deixar passar despercebida a proximidade entre os versos de Camões: “Mudam-se os tempos/ Mudam-se as vontades...”, com estas palavras do narrador de *Iaiá Garcia*: “Mudam os homens, a vida varia seus aspectos...”, para em seguida completar:

há porém nas cousas inanimadas a virtude de guardar as feições fugitivas do tempo; e a rua insignificante, o prédio denegrido, o muro escalavrado cativam os olhos da memória, reconstruindo a sensação que se foi (cap.VII).

Contudo, embora fique marcada a consciência do transitório, “Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões” (cap.XVI):

Entre a publicação de *Iaiá Garcia e Memórias Póstumas*, dá-se o lançamento do longo poema joco-sério intitulado *O Almada*.²⁰⁸ Nos interessamos mais pela advertência crítica. Se, como escreve o crítico Machado de Assis:

Findou a idade heróica mas os heróis não foram todos na voragem do tempo. Como fachos esparsos no vasto oceano da história atraem os olhos da humanidade, e inspiram os arrojados da musa moderna. Casar a lição antiga ao caráter do tempo, eis a missão do poeta épico (p.890);

dito conjugar a lição antiga ao caráter do tempo é o que ocorre, justamente, neste poema, também caracterizado de herói-cômico. Desnecessário resumir-lhe o assunto, uma vez que o próprio Machado já o fez na advertência ao mesmo, e com requintes de crítico literário. Aí se modula uma outra feição de crítica, ampliando o leque de suportes com os quais dava vazão à crítica da arte, da cidade e dos costumes. Ademais da crítica literária propriamente dita, convencionalizada, e da crítica que migra para o romance e para as crônicas, pode-se falar de uma crítica como “advertência” estética. Mesmo que assuma a feição condensada dos prefácios, não deixa de situar o leitor em termos de ambiência, do tempo de ocorrência das ações, da manipulação da temporalidade,⁷ e por aí afora.

²⁰⁸ O Almada, embora tendo sido escrito no início da década de 70, só foi publicado em 1879, pela Revista Brasileira, sob o título A Assuada. Ver PEREIRA, Astrojildo. Machado de Assis, p.116.

Noutras palavras, em tal advertência crítica precisa-se o assunto: “rigorosamente histórico”; demarca-se o espaço temporal; trata-se da construção dos personagens: “uns tirei-os da crônica, outros...”; alude-se, inclusive, à própria história do gênero que emoldura seu trabalho, melhor, delimita seu estatuto: “parodiar o tom, o jeito e as proporções da poesia épica”, mais particularmente, parodiar Homero e Virgílio. Machado chega a identificar passagens de um texto do poeta português Dinis, que considera correntes em Homero, para justificar o seu trabalho parodístico: “Porque é foro deste ramo de poesia”.²⁰⁹

Em *O Almada*, o trabalho parodístico passa por uma atitude de devoração criadora: assimila-se uma “fórmula” para aclimatá-la tropicalmente, com a usual “pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Longe daqui a simples cópia: antes temos um trabalho de recriação sobre o dado, que detona sentidos outros, e os rearticula noutras variações. É como dizer: no *croissant* da culinária alheia, Machado enxerta a “guaiaba”, cujo sabor acaba por impregnar totalmente o paladar do leitor, que se delicia com esse acordo da forma e de sua resignificação: a forma aliada a um sabor outro, mas sabor que, ao sobrepor-se, relê tropicalmente o sentido da culinária estrangeira.

²⁰⁹ O sentido de paródia que nos interessa é o de uma abordagem criativa/ produtiva da tradição: aqui as citações e os empréstimos não se destinam a assinalar, unicamente, a similaridade. Não se trata de mera imitação nostálgica de modelos passados: é mais uma confrontação estilística, uma recodificação que estabelece a *diferença* no âmago da semelhança. Segundo Hutcheon, a paródia opera “como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses”. Ver HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*, pp. 19 e 32.

Com efeito, uma das questões fulcrais em Machado é a investigação sobre a natureza da arte literária, que se revela logo na advertência crítica, quando, não obstante assinalar que o assunto é rigorosamente histórico, adverte-nos que “no poema estão os principais elementos da história, com as modificações e acréscimos que é de regra e de direito fazer numa obra de imaginação”. O que sugere tanto uma fuga à hipostasia da racionalidade ou um culto ao controle do imaginário, quanto toca numa questão vital para a literatura, melhor, sobre o que entendia por literatura. Ainda que o literário se situe num território limítrofe ao da história, possui a liberdade, “de regra e de direito”, de transfigurar esteticamente o real. Reitera, pois, sua inclinação literária: “os raros escritos que com a mesma designação se conhecem são apenas sátiras de ocasião, sem nenhuma intenção literárias. As deste são exclusivamente literárias”.

Astrojildo Pereira, no estudo intitulado *Machado de Assis*,²¹⁰ rompe o silêncio criado em torno deste poema. Aliás, ele escreve que

²¹⁰ Lançado em 1959 pela Livraria São José e reeditado em 1991 pela Oficina de Livros. A tônica do trabalho está na íntima relação entre o desenvolvimento da sociedade ficcional com a alteração dos quadros da cultura material impulsionada rumo à “modernização” da sociedade, não deixando de notar os descompassos entre a sociedade escravista decadente e a nova ordem burguesa em ascensão. Astrojildo assinala, inclusive, que dentre toda produção literária machadiana, seja em verso seja em prosa, é em *O Almada* onde o autor “pôs mais paisagem, e mais paisagem descrita com as mais vivas cores do entusiasmo” (p.102). Se há uma descrição minudente da realidade em *O Almada*, isso não torna Machado um apologista do realismo. De modo geral, apesar de abordar temas comuns aos escritores realistas - como adultério e hipocrisia - Machado recusa “tanto o determinismo social quanto a prosa descritiva” (D.Jackson). Nele a “realidade vem sempre subordinada à volubilidade do narrador, que a desmancha e recompõe conforme o seu capricho” (Roberto Schwarz). Não substitui, em consonância ao seu ideário crítico, o “essencial pelo acessório”; não se trata do culto da paisagem pela paisagem. Se em *O Almada* é onde Machado “colocou mais paisagem”, como quer Astrojildo, ele o faz, para utilizar as palavras dele mesmo, “em poucas linhas”. E se isso não lhe tira o mérito da afirmação, ao menos afasta Machado da acusação de “reificação do real”. Basta

alguns versos foram excluídos na publicação, como o que faz alusão ao “luxo das escravas” (do qual resultou a proibição imposta às mesmas de “usar vestidos de seda, de se servir de cambrinha ou mantas com rendas”, seja para coibir os excessos, seja para não constranger a compostura das senhoras daquelas). Talvez se possa dizer que tais versos entraram para a sala dos recusados a fim de não só retrair efeitos indesejados, como também satisfazer o horizonte de expectativas dos(as) leitores(as), educados(as) segundo o ideal de decoro próprio à sociedade vitoriana. Na exclusão, uma teoria?

Com efeito, são versos que instigam a imaginação: “Curta saia de seda, alva cambraia que mal encobre o luzidio colo, em africanas servas...”. Astrojildo lembra o cronista Baltasar Lisboa, para o qual tais excessos se atribuíam aos “ricos e luxuriosos senhores”, que costumavam erguer “altares à Vênus vaga”, para completar de modo lapidar: “Vênus vaga, negra e escrava: eis uma completa subversão da mitologia”. Pode-se acrescentar que isso implica uma problematização do conceito de beleza segundo o cânone europeu, seja aquela beleza da divindade flutuante sobre as ondas revoltas do oceano, seja aquela de faces pálidas, para não dizer “cloróticas”, trajada quase sempre de escuros vestidos.

Além desse movimento recodificante, em *O Almada* entrelinham-se elementos que permitem um passeio pela cambiante cidade do Rio de Janeiro, com suas peculiaridades, mudanças e

verificar, na advertência crítica ao poema, que o próprio autor sublinha que sua “intencionalidade” é exclusivamente literária.

resistências à mudança, algo de seu cotidiano,²¹¹ o que torna Machado de Assis, também neste singular poema herói-cômico, um observador atento do passado (colonial) brasileiro, melhor, de um vivido que transfigura poeticamente, sem se deixar cair nas malhas da letra contaminada pela reificação do real.

Note-se, enfim, a predileção por um gênero cuja operatividade se sustenta na articulação do sério e do cômico.⁷ O mesmo se pode dizer de *Memórias, Póstumas de Brás Cubas*, como diz o finado-autor, entre seduções e desencantos, trata-se de um romance escrito com a pena da galhofa e a tinta da melancolia ou, como adverte o próprio Machado no prólogo da quarta edição, há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos.

²¹¹ Pinta, ainda que em poucas linhas, uma paisagem do cotidiano, dos costumes da cidade, como “divertimentos públicos em que se misturavam cavalarias esportivas e folguedos populares” e da moda das escravas. Detalhes do cotidiano, como a criação de impostos e o advento da iluminação pública, no Rio de Janeiro, “com a instalação de 100 candeeiros de azeite”, em 1794, para iluminar parte de uma cidade que então contava com 40 mil habitantes. PEREIRA, Astrojildo. Op.cit., pp.114-115. Contudo, não se pode esquecer a advertência de Antonio Candido. Em Vários escritos, ao tratar das inflexões nos estudos da obra machadiana, escreve: “Numa situação nem psicológica nem biográfica situou-se também Astrojildo Pereira, preocupado com os aspectos sociais da obra, mas pecando na medida em que fazia deste lado o que faziam os biografistas de outro, isto é, considerando a obra na medida em que descrevia a sociedade e, portanto, dissolvendo-a no documento eventual” (p.22).

V. 2 Das Memórias ao Memorial

“...tudo lhe poderia sacrificar (...) as opiniões é que não”

(Machado de Assis, *Esau e Jacó*).

Referimo-nos anteriormente à maneira diferencial com que Machado inaugura o realismo nos trópicos.⁷ Interessa agora articular os textos do crítico e cronista do *Diário do Rio* com os textos considerados da “segunda fase”: de Machadinho a Machado de Assis. Se no ensaio “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, condensa-se toda uma tradição acerca dos caminhos do pensamento crítico voltado para a questão da nacionalidade literária, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* afluem elementos de seu próprio percurso – do ideário crítico ao gosto pelas formas fragmentárias.

A chamada “grande solução técnica” das *Memórias Póstumas*, considerado *divortia aquarum* na textualidade machadiana,⁷ já havia sido delineada pela pena do cronista do *Diário do Rio de Janeiro* na década de 1860.²¹² Ora, aquela atitude provocadora da crônica machadiana; que não descurava da sátira e da ironia; que transitava entre o sério e o

²¹² Devemos esta idéia ao ensaio “Acumulação Literária e Nação Periférica”, publicado em *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz, para o qual a “lista de traços comuns à crônica hebdomadária e às *Memórias Póstumas* pode ser encompridada à vontade” (p.217). A nosso ver, consideramos oportuno esticar um pouco mais a argumentação, recorrendo a certas crônicas pouco estudadas pela fortuna crítica machadiana. Além de buscar suplementar tal questão, como vimos no sub-capítulo intitulado *Ao Acaso*, a contrapelo de Schwarz, buscaremos mostrar que nem tudo nesse gênero é “pouco sério”, que nem toda a crônica machadiana é “frívola e algo cínica”, que nem toda ela possui apenas “o intuito de recreio” (*op. cit.*, p.216).

Com efeito, encontramos uma íntima relação entre o cronista - mais particularmente, entre o que subscrevia seus textos com as iniciais "M.A", que dizia divertir-se com todos os ridículos humanos²¹³ - e o narrador de *Memórias Póstumas*, que se divertia em mofar do leitor. Interessante notar que, justificando os deslocamentos temáticos constantes, o cronista Machado explicava aos leitores: "a obrigação de comentar leva-me a fazer transições bruscas".²¹⁴ Isso nos remete, de imediato, a um capítulo de *Memórias Póstumas* intitulado justamente de "A transição": "E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro" (cap.IX). Assim, o próprio narrador (o mesmo vale para o cronista) chama a atenção para as táticas discursivas que põe em cena. Embora consideremos essa digressão pertinente para apontar as intermitências nas diversas modalidades da escritura machadiana, voltemos o foco de nosso interesse às relações entre crítica e romance.

No caso de *Memórias Póstumas*, temos um narrador-crítico, logo, autoconsciente. Leia-se quando traça uma espécie de resistência irônica aos enredos então canônicos: "eu desato a narração para reatá-la outra vez". Como ocorre com o crítico, o autor deste romance não

²¹³ Caso da reação do cronista do *Diário do Rio* a uma réplica a um "folhetim passado" (artigo publicado na folha *Cruz*). Aqui não pudemos deixar de notar uma "antecipação" de Brás Cubas na seguinte passagem: "Mas não há nada que irrite um homem como eu, que está disposto a divertir-se com todos os ridículos (...) humanos" (Jackson, vol.23, p.127). Aliás, ao nos debruçarmos sobre as crônicas publicadas no *Diário*, mais de uma vez tivemos a sensação de estarmos lendo textos escritos "com a pena da galhofa e a tinta da melancolia".

²¹⁴ Jackson, vol.22, p.56. Leia-se também: "Aqui faço uma transição brusca". (*Id.*, vol. 23, p.147).

esconde sua preocupação pelo estilo e pelo método: “de modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método” (cap.IX). Demais, também aqui encontramos uma crítica ao romantismo:

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 (cap.XIV)

A estafa do corcel romântico remete a um dos raros momentos em que Machado ousa tecer uma “opinião contrária à do ilustre autor”, José de Alencar. O problema que encontra, no teatro de Alencar, não diz respeito à técnica, ao enredo ou à construção de personagens, mas, justamente, à monotonia dos temas explorados em demasia, o “cansaço do assunto” (pp. 869-879).

Enfim, se em 1866 Machado afirmava: “a arte não será uma distração, mas uma profissão alta, séria, nobre”, tal aspiração da crítica parece reverberar naquela passagem de *Memórias Póstumas*, em que o narrador trata de sua técnica narrativa: embora afirme que “este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século”, conclui que seu trabalho “é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado” (p.514).

Astrojildo Pereira já havia notado que em Machado de Assis coexistem o analista e o criador”,²¹⁵ embora acrescentemos que em certos casos o próprio analista se antecipa ao criador, o que reitera ainda mais a pertinência deste estudo, que visa investigar um crítico que também foi poeta.

Tais aspectos - o narrador crítico, a preocupação pelo estilo e pelo método - também se podem encontrar em *Quincas Borba*. Diz o narrador: “a paisagem depende do ponto de vista” (cap. XVIII). E mais, quando este solicita “que as cores se não desmintam umas às outras - quando não possam obedecer à simetria e à regularidade” (cap. LV), não há como deixar de lembrar aquelas palavras do crítico, que aconselha, como forma de evitar o sobrecarregado narrativo e dar maior coesão ao relato, distribuir “as tintas de acordo com o resto do quadro”, sim, mas “com aquelas meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura”.²¹⁶

Em *Dom Casmurro*,⁷ o narrador está às voltas com o dramaturgo → e com o crítico teatral. É como se, em Machado, a produção ficcional estivesse saturada de memória, apreendida do próprio vivido. Assim, se em “Idéias sobre o Teatro”, de 1859, o jovem crítico erguia a bandeira da “reforma no Conservatório [Dramático]” (p. 797), o capítulo LXXII deste romance intitula-se, justamente, “Uma reforma dramática”.⁷ Ora, tanto →

215 PEREIRA, Astrojildo. *Romancista do segundo reinado*, 1958, p. 13.

216 Esta afirmação, de 1862, coincide com as palavras do narrador de *Dom Casmurro*: “não carregar tanto, nem adoçar muito, um meio termo” (cap. XIX).

para o crítico, e o mesmo vale para o cronista, quanto para certas personagens de *Dom Casmurro*, o teatro é uma “escola de costumes” (cap.XVIII). Nesse sentido, no diálogo de Bentinho e Capitu se revisita o prefácio de *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, citado por Machado em 1861, no qual se lê: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito”.²¹⁷

Se, de *Memórias Póstumas a Dom Casmurro*, o narrador revela sua preocupação pela questão do método, o mesmo se pode dizer de *Esau e Jacó*: ele sublinha que um livro deve ser “escrito com método”. Aliás, o narrador de *Dom Casmurro* parece retomar, para justificar, sua maneira de iniciar as *Memórias Póstumas*: “e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim”.⁷ Adverte, inclusive: “um dos meus propósitos neste livro é não lhe pôr lágrimas” (p.47). O escopo deste livro lembra um fragmento da crônica do dia 10 de janeiro de 1865, publicada no *Diário do Rio*, na qual fala do “perpétuo contraste das coisas humanas”. Caso da tensão e das constantes divergências entre irmãos gêmeos. A semelhança que nutre a diferença.

Dita impossibilidade se plasma à custa de reiterações e de certas metáforas: “falo por metáforas para não descair do estilo”, diz o narrador. Talvez se possa justificar tais recorrências com as palavras do

²¹⁷ Escreve Machado: “Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito? Diz Vitor Hugo no prefácio da *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama, sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo d’almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte”. Ver *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.22, p.94.

narrador de *Dom Casmurro*: “há certas coisas que se deve inculcar na cabeça do leitor à força de repetição”. Ou, com o narrador de *Esau e Jacó*: “enfadonho contar as mesmas coisas... sou, porém, obrigado a elas” (p.194). Com efeito, as reiteraões trabalham no texto como fio condutor numa narrativa que se abre a tramas várias.

O recurso à reiteração proporciona, ao menos, coesão ao relato; a coesão sugere a preocupação pela simetria deste. Simetria e coesão são, pois, necessidades estéticas que Machado reúne aqui como elementos do belo. Enfim, se o crítico literário adicionava a seu ideário crítico a virtude da sinceridade, tal atitude lembra as palavras de Paulo, de *Esau e Jacó*, que dizia que tudo poderia sacrificar, “as opiniões é que não” (cap.XXXVII). Numa palavra, é o trabalho de um narrador-crítico o que isso nos revela.²¹⁸

A operatividade que constitui a escrita machadiana, em *Esau e Jacó*, sustenta-se no recurso a uma via de mão dupla em que trafegam sinonímias e contrastes, Pedro *versus* Paulo, ícones da tensão entre

²¹⁸ Um outro aspecto fundamental na elaboração em *Esau e Jacó* reside no culto do verossímil: o narrador insiste em tornar-se confiável ao leitor. Ademais da reiteração, na qual se sustenta a coesão, nesse afã de ganhar a confiança de seus leitores, mais que enfatizar que narra uma ação tal e qual aconteceu, o narrador acrescenta que sua narração pode ser confirmada por testemunhas. Em *Esau e Jacó* o acontecimento histórico nutre a matéria literária. Os eventos aparecem datados, marcas temporais que coincidem com datas significativas da história brasileira. Não só temporalmente como espacialmente: afora a referencialidade temporal explícita (1881, 1889), as ruas do Rio de Janeiro são palco da ação, sobretudo a Rua do Ouvidor. É como se buscasse, nas catálises que reúne, dar mais credibilidade ao relato ficcional, talvez como resposta às críticas que acusavam sua produção ficcional, mais particulamente, sua trilogia composta por *Memórias Póstumas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, de abrigar um “asilo de loucos”. Essa opção de Machado, em *Esau e Jacó*, por um narrador “confiável” é, no mínimo, curiosa. Nada mais distante do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, auto-denominado “defunto-autor”, ou da “obtusidade córnea” do narrador de *Dom Casmurro*.

conservadores e liberais. Aliás, as tomadas de posição políticas de Pedro e Paulo também aludem ao jornal “liberal” *Diário do Rio de Janeiro* versus o jornal “governista” *Correio Mercantil*. Há, pois, uma relação sinonímica na tensão que permeia o contraste entre os gêmeos com o tempo de sua enunciação, como diz Machado, “entre um puxar de forças opostas”. Período de transições várias, nas quais se atritam o legado colonial e a nova ordem capitalista; entre o Império e a República, entre o escravismo e o capitalismo imperialista, e com isso mais não fazemos que corroborar a noção de que a textualidade machadiana pode ser lida numa relação sobredeterminada com o seu próprio tempo.

Em *Esau e Jacó*, o romancista remete a uma antiga asserção crítica sobre a perfeição do estilo. Como dizia o crítico, na inspiração, a alma da poesia:

e como toda a alma precisa de um corpo, força é dar-lho, e quanto mais belo, melhor; mas nem tudo deve ser corpo. A perfeição, neste caso, é harmonia das partes (p.921).

Lembra aquela passagem em que louvava os textos nos quais se distribuíam “as tintas de acordo com o resto do quadro”. Toda simetria só se reconhece na coesão textual. A coesão se perde, segundo Machado, na “substituição do essencial pelo acessório”. Cumpre preservar a trama centrada nas paixões dos personagens em foco, o que não exclui as tramas laterais, desde que sustentem este procedimento narrativo. Mas, nesse aspecto, o caso de *Esau e Jacó* nos causa um certo estranhamento,

sentido de que não faz apologia às idéias conservadoras ou às idéias liberais; ainda que o curso da história seja, a princípio, mais favorável ao primeiro e depois ao segundo, uma vez que a ação se dá entre 1888-1889. É como se permanecesse fiel ao seu ideário crítico, no qual solicitava a “imparcialidade”, o “meio-termo”: “contenção e contensão”.²²¹ As palavras dirigidas pelo crítico Machado de Assis ao “Sr. Dr. Magalhães” nos parecem calhar à perfeição ao próprio crítico: “não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, fazia as devidas concessões a ambos” (p.867).

O espírito de conservação se ajusta como luva na mão de Pedro. Mesmo após a Proclamação da República, “imaginava que tudo podia ficar como dantes”. Já Paulo, ainda que reconhecesse que a mudança fosse “rápida e fácil”, “sem que ninguém desse pela cousa”, conclui que “o regime estava podre e caiu por si”. E Flora? Como ocorre com vários personagens de *Iaiá Garcia*, permanece cindida entre forças opostas, indecidível entre “Esaú e Jacó”.

Diante dessa “inclinação desencontrada”, diz o narrador, Flora sonha com a fusão de ambos. E, sem o desejar, acaba por ampliar a

²²¹ Sobre essa questão, Afrânio Coutinho (que, por instantes parece esquecer o seu desejo de “uma crítica integral, de natureza estética, visando os elementos estéticos da obra” (p.98)), escreve: “Esse senso de proporção e do equilíbrio, a predileção pela medida e pela forma que ele manifesta, como artista e como homem, refletem o estado de espírito coletivo, numa época em que a Nação procurava definir-se, modelar a sua feição definitiva e reconhecer os seus limites”(op.cit., pp. 63-64). Aliás, segundo Astrojildo Pereira, embora “liberal confesso, militante nas hostes liberais nos primeiros tempos de jornalismo (...) nunca tomou partido, pelo menos no que deixou escrito, entre monarquia e república” (op.cit.,p.39). Já para Lúcia Miguel Pereira, Machado “fez liberalismo sem ser liberal, que foi” (op.cit.,1936, p.83).

Diante dessa “inclinação desencontrada”, diz o narrador, Flora sonha com a fusão de ambos. E, sem o desejar, acaba por ampliar a rivalidade entre os irmãos, que permanecem “concordes no desacordo”, como diz o velho Aires em seu memorial. Essa problemática amorosa se assentava “sobre uma base social”, afirma Luiz Costa Lima. Para ele, Flora

não diferencia os gêmeos entre si porque de fato são indistintos... Os gêmeos eram-lhe indistintos não por efeito de mera incapacidade pessoal sua. O lastro social funcionava como um *sensibilizador contextual* que “orientava” a sua resposta.²²²

Ou seja, defende a tese de que há uma indistinção entre os gêmeos de base social, dada a então similaridade dos grupos sociais a que pertenciam o conservador Pedro e o liberal Paulo – ambos os partidos formados e sustentados pelo setor agrário-exportador, cujas diferenças não produziram transtornos radicais, antes se resolveram pelo viés das rearticulações do poder no seio da própria elite.²²³

Indecidíveis: destino e dinamismo: se há obediência ao fado em *Esau e Jacó*, a contrapelo deste, há também uma noção “dialética”, contrastiva, da história. Daí o usual procedimento machadiano de “casar a lição antiga ao caráter do tempo” (p.892): o romancista se explica pelo

²²² LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*, pp. 248 e 256.

²²³ Em *Esau e Jacó* segue-se o fado, bem ao gosto das tragédias greco-latinas. O Destino se abre pela voz de um “oráculo” ditado por uma “cabocla” no Morro do Castelo. E que se reitera, pela preservação dos contrastes, ao longo das páginas do romance. Romance que finda sustentando a predição iniciática: recurso narrativo indispensável para que o texto se transforme num traço que se fecha sobre si mesmo. Nesse caso, o “inalterável” se apresenta sob forma de uma recorrência, melhor, uma constante formal; faz valer um recurso estético tomado de empréstimo à tragédia grega, mas bem o tempera com o “molho de sua fábrica”.

Como se assumisse literalmente o conselho dado às vocações em flor e aspirações bem cabidas: “seja enfim o mais austero crítico de si mesmo” (p.901).

Interessante notar que, em *Esau e Jacó*, também há reverberações daquele libelo contra a reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis, que, para Machado, define o realismo. Isso se dá quando o narrador considera enfadonho apenas “contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo...” (cap.LXXXIII). Como não lembrar a leitura de *O Primo Basílio*, de Eça, em que, ao mofar da obsessão descritiva do realismo eciano – “contar os fios de que se compõe um lenço de cambraia” – propõe a permanência da ação nos sentimentos, nas paixões humanas? E se essa questão – constante de *Ressurreição* a *Memorial de Aires* – traduz sua inclinação pelo “interior”, pela “alma”, pelo “íntimo”, em vez de uma anatomia precisa de caracteres, pode-se dizer que, efetivamente, ficam equidistantes o ideário crítico e a produção ficcional.

Nos romances, pois, Machado repõe em circulação certos elementos do seu ideário crítico. Vimos que este ideário se abre à historicidade. Com efeito, é um olhar que não se contenta com uma versão gloriosa da história: “é que o regime estava podre, e caiu por si” (*Esau e Jacó*), e que não deixa de tematizar o advento de novos tempos: “agora são os outros, os Escobares” (*Dom Casmurro*).

São esses outros tempos que se delineiam neste romance, lançado em 1899: a figura do patriarca da família senhorial em foco, pai de Bentinho, é uma ausência; a maior parte dos escravos estão alugados; se, no início do romance, os protagonistas dependem das rendas de casas alugadas, no final deste o próprio Bentinho passa a viver de aluguel, e a receber salário pelo seu trabalho. Aliás, não mais recebe em contos de réis mas... em libras esterlinas.²²⁴

Há, inclusive, em *Dom Casmurro*, personagens educados "para as serenas funções do capitalismo", caso de Cosme. Assim, se existem relações sociais profundamente assimétricas nesse contexto marcado pela cultura do favor, Machado nos mostra como o sujeitamento, inerente a esse tipo de relação social, como veremos, pode ser potencializado quando não se suprime a consciência deste processo.

É o que encontramos no conto *Ô Caso da Vara*. Este conto explora a aflitiva situação do jovem Damião: após abandonar o seminário, para evitar a punição do pai e para dissuadi-lo de o fazer retornar àquela instituição, recorre a uma amiga de seu padrinho, Sinhá Rita: "Ela manda chamar meu padrinho João Carneiro, que vai falar com meu pai e lhe diz que quer que eu saia do seminário... Talvez assim...", cogita. O narrador nos explica que "Sinhá Rita era uma viúva, querida de

²²⁴ Demais, tal exemplo nos serve para problematizar aquela passagem em que Afrânio Coutinho nos fala da "ausência de trabalho" na ficção machadiana. Não é difícil encontrarmos algum personagem que vive de rendas e/ou de heranças, mas se há um Brás Cubas que desfruta dos contos de réis paternos, também há um Cotrim que já não mais lucrava com o comércio de escravos, mas que "comerciava em gêneros de estiva, labutava de manhã até à noite, com ardor, com perseverança" (cap. XXV).

João Carneiro. Damião tinha umas idéias vagas dessa situação e tratou de a aproveitar".²²⁵

Ainda trajando a batina, ao entrar na casa daquela, Damião defronta-se com uma roda de escravas, "da casa e de fora", fazendo "renda, crivo e bordado", sob as ordens de Sinhá Rita. Ofegante, "ajoelha-se a seus pés e beija-lhe as mãos desesperado". Ela fica "lisonjeada com as súplicas do moço". Mas pede que ele mesmo vá falar com seu padrinho. Ele argumenta, visando tocá-la em seus brios, que o padrinho é irredutível, não atende ninguém. E percebe que atingiu o seu intento, quando ela diz: "Eu lhe mostro se atende ou não. Chamou um moleque e bradou-lhe que fosse à casa do Sr. Carneiro, já e já".²²⁶

Enquanto esperam, Sinhá Rita o tranquiliza. Sabendo que ela era "amiga de rir", conta algumas anedotas, sendo que uma delas, "obrigada a trejeitos, fez rir a uma das crias de Sinhá Rita, que esquecera o trabalho para mirar o moço". Era uma menina de onze anos, "negrinha, magricela, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda". Vendo a distração da criada, Sinhá Rita pegou uma vara e

²²⁵ Aliás, situação similar se dá com o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, amigo e protetor de Machado, sobretudo no que diz respeito à questão do favor. Dentre os vários exemplos, vale lembrar, como surge o próprio "Sargento de Milícias". Leia-se: "Dona Maria e a comadre" pedem a Maria Regalada, "uma mocetona de truz", "querida" do Major Vidigal, para que interceda junto a este, a favor do granadeiro Leonardo, personagem principal do romance, que se encontrava prestes a receber o castigo das chibatadas por desobedecer ao major. Depois de fazer-se de rogado, ele não só liberta Leonardo como o torna "sargento da companhia de granadeiros"; em troca, Maria Regalada cumpre "o gosto do major", ou seja, ir "definitivamente morar em sua companhia"; como a própria reconhece: "e foi um favor" (cap. XXIII).

²²⁶ A atitude de Damião lembra Valéria, criação literária de *Jaiá Garcia* e "sua arte de assediado as vontades alheias" (cap. III).

ameaçou-lhe: "Lucrecia, olha a vara". Seria castigada ao final da tarde se não tivesse cumprido a tarefa. Damião se compadece e se propõe a defendê-la: "Sinhá Rita não lhe negaria perdão", calcula. Aí então chega João Carneiro, que empalidece ao vê-lo, e o repreende, ameaçando-o com uma punição. Sinhá Rita intervém: "Castigar, por quê? Vá, vá falar a seu compadre". Como diz o narrador: "João Carneiro não se animava a sair, nem podia ficar. Estava entre um puxar de forças opostas": entre o tom performativo de Sinhá Rita e a provável explosão de ira do seu compadre: "Conhecia o velho; era capaz de lhe quebrar uma jarra na cara". No final do dia seguinte, após uma página de suspense e de pequenas digressões, aparece um escravo do padrinho com uma carta para Sinhá Rita, pela qual nos inteiramos que "o pai ficou furioso e quis quebrar tudo". No final do conto, a situação de Damião permanece em suspensão (o que caracteriza a modernidade do conto machadiano), com Sinhá Rita prestes a executar o castigo anunciado, apenas esperando que ele lhe alcançasse a vara.

Dentre os aspectos que nos chamam a atenção em *O Caso da Vara*, notamos um sutil mecanismo operacional de "transposição de vontade", a consciência da dependência e a ausência de alteridade entre diferentes extratos da sociedade colonial. Vale sublinhar que, na tentativa de conseguir o seu intento, Damião não só podia como mobilizou toda uma série de elementos de persuasão. Mas o caso se complica uma vez que, se pensava amparar a pequena escrava, termina por auxiliar a própria Sinhá Rita em sua indigna tarefa. E com isso

Machado dá maior densidade ao conto, quando coloca também Damião “entre um puxar de forças opostas”, nutrindo um dilema íntimo, potencializando o antagonismo existencial, uma vez que é levado, em suma, a agir em detrimento da própria vontade.

Resta a consciência da personagem focal da sua impotência de fazer algo pela pequena escrava, de poupar-lhe outras nódoas mais, uma vez que dependia do favor da madrinha. Alude à assertiva pascaliana absorvida pelo humanismo de Quincas Borba, no capítulo CXLII, de *Memórias Póstumas*. Lá, o sofrimento se amplifica, uma vez que o ser humano “tem consciência que morre”, neste caso, da consciência da própria condição.²²⁷

É como se o conto *O caso da vara* codificasse uma prática social, um mecanismo sutil pelo qual se operam as relações entre as pessoas, entre concessões e favores recíprocos. Machado tornou-se, pois, expositor arguto dessa tecnologia da dominação, que hoje entendemos, mais do que um operador discursivo intermitente na escritura machadiana, como uma fenda-convite para a compreensão da particularidade desse momento histórico-social. Ainda que Alfredo Bosi questione a noção de literatura como reflexo especular de infra-estruturas, a contrapelo de Schwarz, apontando, com argúcia, nos textos

²²⁷ Escande a resposta sobre se Machado tinha, ou não, “consciência crítica do processo que ele representava com tanta agudeza”. Aliás, afirmar o contrário, que não tinha consciência do que representava, implica numa negação da própria ironia, se se aceitar que, na ironia propriamente dita, quem emite a mensagem tem plena consciência da ambigüidade nela existente.

de Machado tudo o que não é esquema do social ossificado, o que resiste ao paternalismo, de certo modo acaba por confirmar a regra - o Favor - com suas "figuras de exceção".

Em *O Caso da Vara*, Machado tematiza que os favores, as concessões, ocorrem num só plano, no território dos que se incluem no círculo do núcleo patriarcal, dos que estão na Casa Grande, aos da senzala, nega-se a possibilidade destas. Esse aspecto aproxima Sinhá Rita de Cotrim, de *Memórias Póstumas*. Vale lembrar o capítulo intitulado "O Verdadeiro Cotrim", quando ironiza o seu caráter ferozmente honrado.²²⁸ Mais que satirizá-lo, não seria o caso de se indagar se não é a própria sociedade escravocrata que acaba por passar, nesse caso, não sem boa dose de sarcasmo, pelo crivo de sua pena?

Assim, no piparote desferido à índole de Cotrim pode-se ler uma autocrítica do próprio narrador, Brás Cubas, uma vez que este não possui um comportamento diferenciado em relação à instituição do cativoiro.²²⁹ Leia-se o capítulo LXVIII, intitulado "O Vergalho". Este se

²²⁸ Leia-se: "mandava escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue (...) ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais" (Cap. CXXIII).² Alfredo Bosi, refletindo se Machado tinha consciência crítica do processo que ele representava com tanta agudeza, argumenta que tal situação pode ser pensada num nível de "extração contra-ideológica": "A contra-ideologia só pode ser apanhada, no texto de Machado, quando ele tenta escondê-la. O seu modo principal é o tom pseudoconformista, na verdade escarninho, com que discorre sobre a normalidade burguesa" o que indica a maneira pela qual Machado é capaz de "desmascarar a ideologia que tudo justifica" ("A Máscara e a Fenda", 1999, pp.124).

²²⁹ Isso problematiza a relativização dos limites entre autor e narrador, que Alfredo Bosi promove. Ele potencializa a assertiva de Lúcia Miguel Pereira, de que há muito de autobiográfico nos textos de Machado. Para ele, indo nas águas de

abre com “um preto que vergalhava outro na praça”. Embora o segundo suplicasse perdão, “o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova”; ou apenas respondia-lhe: “cala a boca besta”. E só interrompe a agressão quando interpelado por Brás - seu antigo amo que, quando criança, o fazia de “cavalo de todos dias”, e o insultava, justamente, com um “cala a boca besta” (cap.XI).

Lembremo-nos que Prudêncio, ao aceitar o pedido de perdão proposto por Brás, responde: “Nonhô manda, não pede”. Se isso nos remete novamente à questão da imperatividade da vontade senhorial, por outro lado é a introjeção e reprodução dessa prática perversa que perpassa as relações sociais⁷ o que Machado nos sugere. Trocando em miúdos, na criação das personagens Sinhá Rita, Cotrim, Brás Cubas, entre outros, se explora a alma da elite colonial, deixa-nos elementos para a decifração de uma sensibilidade preñe de contrastes, próprias do Brasil decimononista.²³⁰

Em *O Caso da Vara* exhibe-se, num pequeno quadro, uma cruel imagem da escravidão: uma menina de onze anos, “negrinha, magricela,

Augusto Mayer, o narrador de *Memórias Póstumas* corresponde ao “*moi haïssable*” machadiano, ao seu “eu subterrâneo”, enfim. Tese que pode ser tensionada com Alfredo Jacques, em *Equívocos da crítica*, que questiona a maneira de se ler Machado de Assis, que vai facilmente nas águas de um “psicologismo”, que indistingue a autobiografia da alegoria.

²³⁰ Fica a sugestão de se pensar a relação de Brás Cubas e Cotrim com a questão da escravidão, a partir da suposta autocrítica de José Alencar, de 1875: “A escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumimos a responsabilidade, pois somos cúmplices nele como cidadãos do Império”. Ou ainda: “Se há questão em quem ninguém tenha o direito de lançar pedra é esta. Os próprios emancipadores eram escravagistas um, dois, ou três anos antes, e ficaram sendo-o depois da lei de 1871, porque deixaram subsistir a instituição, e com uma injustiça clamorosa, ensinando os filhos a desprezar os pais” (COUTINHO, Afrânio. Caminhos do pensamento crítico, p.223).

Em *O Caso da Vara* exhibe-se, num pequeno quadro, uma cruel imagem da escravidão: uma menina de onze anos, "negrinha, magricela, com uma cicatriz na testa e uma queimadura na mão esquerda". Tal *zoom* narrativo evoca o fragmento de uma carta de Machado endereçada ao poeta Castro Alves:

é mister concentrar em pequeno espaço todos os traços de uma individualidade, todos os caracteres essenciais de uma época ou de um acontecimento (p.898).

O que nos lembra uma passagem da *Poética*, de Aristóteles, quando diz que a compaixão pode se originar da própria estrutura da ação, para concluir que este constitui o método preferível e a marca de um melhor poeta.²³¹ Lição antiga que nos parece contígua à leitura machadiana do drama "Mãe", de José de Alencar, em 1866:

Se ainda fosse preciso inspirar ao povo o horror pela instituição do cativo, cremos que a representação do novo drama do Sr. José de Alencar faria mais do que todos os discursos que se pudessem proferir no recinto do corpo legislativo, e isso sem que *Mãe* seja um drama demonstrativo e argumentador, mas pela simples impressão que produz no espírito do espectador, como convém a uma obra arte (p.875).

É digno de nota que, aproveitando o fio da meada, Machado, como sempre concorde ao seu propósito de "indicar por comparação de um modelo", tome o drama de Alencar para problematizar a peça *O Cego*, de Joaquim Manuel de Macedo:

os deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração mas por impressão. Quando o Sr. José de Alencar

²³¹ ARISTÓTELES *et all.* *Poética*, cap. XIV, p.35.

que a natureza humana e o estado social lhe ofereciam; e concluiu esse drama comovente que toda gente de gosto aplaudiu (p.881).

Aliás, numa crônica de 1865, Machado notava que alguma coisa do drama *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro, remetia ao drama “Mãe”, de Alencar:

O novo drama é ainda um protesto contra a escravidão. Apraz-nos ver uma senhora tratar do assunto que outra senhora de nomeada universal, Mrs. Beecher Stowe, iniciou com mão de mestre.

A ação, como a imaginou a Sra. D. Maria Ribeiro, tem um ponto de contato com *Mãe*, drama do Sr. conselheiro José de Alencar: é uma escrava, cujo filho ocupa uma posição social, sem conhecer de quem procede. E se notamos esta analogia, é apenas para mostrar que, na guerra feita ao flagelo da escravidão, a literatura dramática entra em grande parte.²³²

Astrojildo Pereira, embora não encontre em Machado “intenção reformista imediata a favor da emancipação dos escravos”, não deixa de afirmar: “isto não quer dizer que ele não condene nem combata a escravidão. Condena e combate, mas a seu modo, indiretamente”:

Machado de Assis não via na escravidão apenas o aspecto sentimental, mas sim o fenômeno social em seu conjunto – e sobre este fenômeno é que incidia a sua lente de analista, servindo-se dos indivíduos como componentes e como expressão de um todo complexo.²³³

²³² *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.23, pp.391-392. Ainda a propósito da escravidão, Machado, a propósito do livro *Haabás*, de Oliveira Meneses, não deixa de sublinhar que o “autor fundou o seu drama sobre duas idéias, ou antes sobre dois fatos: primeiro, a condição precária dos cativos; depois, a generosidade que pode existir nessas almas que Herculano diria atadas a cadáveres”. *Id.*, vol.22, pp.138-140. Grifos nossos.

²³³ PEREIRA, Astrojildo. *Romancista do segundo reinado*, 1939, p.26

Mas, apenas, “indiretamente”? E o que dizer da peça “Pai contra Mãe”? Da carta endereçada a José de Alencar, em 1866, na qual escreve, a propósito do personagem Luís, do drama *Gonzaga*: “O Sr. Castro Alves não lhe deu exclusivamente a paixão da liberdade. Achou mais dramático pôr naquele coração os desesperos do amor paterno. Quis tornar mais odiosa a situação do escravo pela luta entre a natureza e o fato social, entre a lei e o coração” (p.899)? Ou, como vimos, do comentário acerca dos *Cancros Sociais*?

Ora, nas crônicas, sua posição frente à “instituição do cativo” é cristalina: se, em 1872, identificava “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”, na crônica do dia 15 de setembro de 1876, constata “um geral desejo”, outro:

Do interesse geral é o fundo da emancipação, pelo qual se acham libertados em alguns municípios 230 escravos. Só em alguns municípios! Esperemos que o número será grande quando a libertação estiver feita em todo Império. A lei de 28 de setembro fez agora cinco anos. Deus lhe dê vida e saúde! Esta lei foi um grande passo em nossa vida. Se tivesse vindo uns trinta anos antes, estávamos em outras condições. Mas há trinta anos, não veio a lei, mas vinham os escravos, por contrabando, e vendiam-se às escâncaras no Valongo.²³⁴

Em resumo, a escritura vária de Machado de Assis, das crônicas e textos críticos da juventude ao *Memorial de Aires*, passando pelos demais romances e por certos contos, como *O Caso da Vara* - longe dos equívocos de certa crítica que forçou a interpretação no

²³⁴ Obras Completas de Machado de Assis. Jackson, “História de Quinze Dias”. Mais que um geral desejo, ele chama a atenção para a banalização dessa situação, quando fala de um “leilão de escravos”, onde há uma “fileira dos infelizes”, “de mistura com os móveis”. Id., “Crônicas”, 25 de Julho de 1864, p.62.

sentido do seu absenteísmo, desinteresse - torna-o plenamente, mais que um crítico de si, um homem do seu tempo e do seu país.

VI.

O ENIGMA DE UM RIO SEM MARGENS

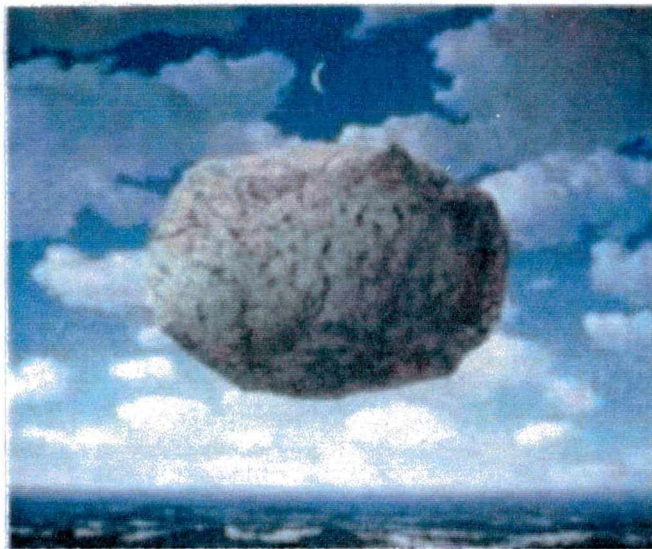
"... é a contradição, é o enigma, é Machado de Assis."

(Lúcia Miguel Pereira, 1935)

Em seu instigante quadro intitulado "La Flèche de Zénon", Magritte suspende um rochedo acima da linha do horizonte, em que se encontram o céu e o mar. A representação da pedra em suspensão colide com o figurativismo da paisagem, entre a volubilidade das ondas e a volatilidade das nuvens. Aqui se potencializa a estratégia de deslocamento: os sentidos habituais são problematizados por aproximações inesperadas.

Talvez se pudesse relacionar (inesperadamente?) o quadro de Magritte com a textualidade complexa de Machado de Assis. Se ele era um enigma para os contemporâneos,²⁴⁹ o mesmo se pode dizer de sua fortuna crítica, na qual assume feição diversa. Os estudos sobre Machado de Assis oscilam entre corrosivas leituras e apaixonadas defesas; passam

²⁴⁹ COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*, p.44. A propósito deste movimento de leitura, do qual nos valem agora, leia-se o ensaio "Da obra ao texto", de Roland Barthes, onde fala/escreve que sua maneira de ler o Texto, melhor, a lógica que o regula, não é compreensiva (definir "o que quer dizer" a obra) mas metonímica: trabalha com o associativo, com o relacional (*O rumor da língua*, p.77).



MAGRITTE, René. *La Flèche de Zénon*, 1964.

ultimamente, investe-se na descolagem da fantasia retórica do homem encadernado.²⁵⁰

Como dissemos, pôde-se e pode-se pensar o estilo de Machado de Assis tanto pela atopia: ele não é (plenamente) nem isso, nem aquilo; quanto pelas certezas: ele é um clássico, ele é um romântico, ele é um realista, ele é (ou pressagia) um pós-moderno; quanto, enfim, pela tautologia: o estilo de Machado é machadiano.

Em outras palavras, encadernou-se Machado de Assis tanto como um absenteísta quanto como um engajado; homem do seu tempo e antecipador das vanguardas históricas do século XX; um ático e um (pós)moderno; um elitista e um escritor do povo; um sensualista e um moralista; um romântico insosso e um agudo observador da realidade cotidiana. Tomou-se Machado de Assis como representante de um realismo, para uns, impressionista, para outros, simbolista.²⁵¹ Nesse constante movimento - entre a construção do monumento e sua desconstrução - menos que esgotar-se numa leitura definitiva, talvez se possa dizer que o escritor Machado de Assis se associa mesmo à

²⁵⁰ A expressão é de Maria Helena Werneck. Ver *O homem encadernado. Machado de Assis na escrita das biografias*. RJ: UERJ, 1996.

²⁵¹ Isto posto, pode-se dizer que a fortuna crítica machadiana remete, para corroborar, à assertiva proposta por Bourdieu, para o qual, "se o campo literário é universalmente o lugar de uma luta pela definição do escritor, não existe definição universal do escritor e a análise nunca encontra mais que definições correspondentes a um estado da luta pela imposição da definição legítima do escritor" (*As regras da arte*, p.254). No nosso caso, em vez da pretensão de contribuir com a "luta pela imposição da definição legítima" de Machado, preferimos apostar na indecibilidade. Falamos do indecível como um espaço amplo de possibilidades, que não implica, necessariamente, na simples fuga ao debate, mas, como dissemos, de apreciar de que plural este é feito ou hibridações processa.

indecibilidade, entenda-se, uma suspensão ante o conclusivo. Daí a remissão ao quadro de Magritte.

Decerto que se pode temporizar Machado de Assis pelo esforço reflexivo acerca do Brasil que conheceu. Mas ainda assim parece flunar sobre o que havia de datado em seu tempo. O que se acentua na sua predileção pelos contrastes, como recurso narrativo recorrente que, de algum modo, alude ao seu *modus vivendi*: entre *Esaú e Jacó*, entre conservadores e liberais, entre a pirâmide e o trapézio, entre o romantismo e o realismo; “entre o antigo e o moderno, o futuro e o passado”, como dizia o narrador de *Esaú e Jacó*, enfim, entre tupi *et orbi*. Em *O Caso da Vara* o narrador nos deixa uma expressão que vem a calhar: “entre um puxar de forças opostas”.

Isso alude também à introdução de Machado ao livro de Raimundo Correa, em 1882, na qual fala de um “hesitar entre duas coisas”, no caso, “entre o ideal de ontem e uma nova aspiração” (p.915). É sempre esse eterno deslizar entre, essa intermitente busca do *juste milieu*, que coloca em franca homologia o crítico que reivindicava a “justeza” como medida do discurso crítico e o narrador que exhibe “imparcialidade” ao contar as tensões entre *Esaú e Jacó*.

Esse espaço poético prenhe de tensões não resolvidas também aparece em *Memórias Póstumas*, quando o narrador diz: “duas forças tinham igual intensidade, e investiam e resistiam ao mesmo tempo (...) e

nenhuma cedia definitivamente”. Situação que reaparece com Flora e Natividade, no capítulo LXXXI de *Esau e Jacó*:

Anda, Flora, ajuda-me, citando alguma cousa, verso ou prosa, que exprima a tua situação. Cita Goethe, amiga minha. Cita um verso do *Fausto*, adequado:

Ai, duas almas no meu seio moram!

A mãe dos gêmeos, a bela Natividade podia havê-lo citado também, antes deles nascerem, quando ela os sentia lutando dentro em si mesma:

Ai, duas almas no meu seio moram!

Nisto as duas se parecem – uma os concebeu, outra os recolheu. Agora, como é que se dá ou se dará a escolha de Flora, nem o próprio Mefistófeles no-lo explicaria de modo claro e certo. O verso basta:

Ai, duas almas no meu seio moram!

Ou seja, ao equacionar Machado com a indecibilidade, mais que potencializar a suspensão do enigma, não fazemos mais que revisitar a tese de que no corpo da letra se “hipostasia” o próprio escritor. O que se dá tanto no relato miúdo de suas crônicas, quanto num “sentimento”, “íntimo” a uma mentalidade de época, latente nos embates entre diferentes orientações históricas. Sobretudo nos idos do que hoje se reconhece por “revolução brasileira de 1889”. Transição que Machado representou tensionando duas almas idênticas, porém inconciliáveis.

Os enigmas em suspensão, transpostos à questão da crítica, nos suscitam a fuga a um sistema de causalidade única, caucionador de uma explicação fechada, absoluta do texto. E toda suspensão de um enigma alimenta a ausência do desvelamento: Capitu, assunta à eternidade da

dúvida: “única, enigma indecifrado”. Flora, indecidível ante oposições relativamente binárias. A diplomacia do velho Aires e os percalços do jovem Damião, todos entre um puxar de forças opostas. Acrescente-se a “Cantiga dos Esponsais”, tão inconclusa e inconcluível quanto a protéica história, volúvel.²⁵² E por aí afora. Em todas essas situações narrativas, é o enigma que emerge ou se preserva. E o mesmo se dá, como dissemos, com os retratos póstumos de Machado de Assis. Nas palavras de Lúcia Miguel Pereira:

Quando ouvimos falar de um *self-made man*, de alguém que se elevou das mais humildes camadas sociais à preeminência, a imagem que nos acode é a de um indivíduo consciente do seu valor, ambicioso e enérgico, e também algum tanto vulgar, nas suas expansões afirmativas e duras... Ao sabermos de um nevropata, sujeito a crises epilépticas, vemos um tipo impulsivo, desabrido, superexcitado. Um ironista é alguém que não toma nada a sério, cuja ironia pulveriza tudo. Se se trata de um introvertido, pensamos num espírito melancólico, fugindo ao contato dos seus semelhantes, taciturno e indiferente. Um escritor, e mulato ainda por cima, traz consigo uma idéia de pernosticismo, de espevitamento. Cada uma dessas classificações, bem definidas e separadas, é bastante para catalogar uma criatura. Mas quando se reúne todas numa mesma personalidade, acrescida ainda a complexidade pela timidez, e pela sensualidade disfarçada mas profunda, então é a **contradição, é o enigma, é Machado de Assis.**²⁵³

Ora, se Lúcia Miguel Pereira, neste estudo sobre Machado de Assis, de 1936, problematiza sua elevação ao caráter de monumento, força é dizer que termina por construir um outro, modelado com a pena

²⁵² Essa proximidade entre história e volubilidade parece indicar um ponto de contato de Machado com Joaquim Manuel de Macedo. Leia-se em *A Luneta Mágica*, de Macedo, lançado em 1869: “Volúvel e caprichosa cidade! O seu juízo se modifica, e até muda completamente com o volver de alguns dias, e o objeto das maldições pouco a pouco se torna objeto de simpatias...” (cap. VI).

²⁵³ PEREIRA, Lúcia Miguel. “As almas exteriores de Machado de Assis”. In: *A leitora e seus personagens*, p.198. (Grifos nossos)

dos biografemas²⁵⁴ e as tintas dos referenciais de análise que então dispunha - a saber, os discursos da psicologia, da psiquiatria, os conceitos da medicina eugênica, tal como miscigenação racial (defendida como fator de aprimoramento da sociedade brasileira, sim, mas favorecendo a preponderância, como diz, das raças puras, do homem branco, europeu, civilizado).

Ao buscar o calor da vida, a crítica e biógrafa em questão valida a equação vida=obra. Uma obra que considera marcada por inequívocas tendências esquizóides, donde a “hiperestesia e a anestesia afetivas, o autismo, esse desinteresse pela realidade”, como reações comuns em seus livros; daí afirmar que muitos traços seus – o apego aos mesmos hábitos, a volta aos mesmos temas – traem a afetividade viscosa e colante da constituição epileptóide ou gliscróide, que define o fundamento constitucional das manifestações epiléticas. E completa: “Parece ter escolhido, ele próprio, os clichês em que perpetuaria, deformando-se”.²⁵⁵

Menos que ajeitar-se na fôrma de sua futura estátua, de modelar-se aos próprios clichês, talvez se possa dizer que tal monumento foi antes erguido pela própria fortuna crítica machadiana. Assim, temos

²⁵⁴ A expressão foi cunhada por Roland Barthes, em “O efeito de real”, onde ganha o sentido de catálises que indic(i)am algo do real (BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, p.158). Em *A câmara clara* esta noção se relaciona com o que ele chama de o ponto que punge, o *punctum*: “Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de “biografemas”. A fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a fotografia” (*A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p.51).

²⁵⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*, p.19.

o homem da porta da Garnier, o homem da Academia de Letras, o humorista sutil, o burocrata perfeito, o marido ideal, o absenteísta; aos quais se acrescentam outros: o homem das tendências esquizóides, eqüidistante ao que se poderia chamar, usando-se da terminologia de Lúcia Miguel Pereira, de um certo gliscroidismo narrativo derivado de sua compleição epiléptica, donde o nevropata, logo, o inseguro! Como se isso não bastasse, a crítica-biógrafa afirma que Machado teria se amesquinhado ao vestir sobre a pele mestiça a armadura do homem frio, indiferente e impassível, no intuito de impor-se sobre os brancos. Daí que, a fim de compensar a origem obscura, a mulatice, a feiúra da doença, Machado teria forjado um ideal de personalidade, síntese de todos os dons e de todas as possibilidades pelas quais se julgava frustrado.²⁵⁶

Mas não há como deixar de dizer que a própria biógrafa está ciente da dificuldade de biografar Machado: “sua biografia há de ser sobretudo uma interpretação. Interpretação de Machado de Assis devia ser o título desse livro”.²⁵⁷ Para ampliar os entraves ao fazer biográfico, dado o distanciamento entre o tempo da enunciação, entre 1934 e 1936, e a morte do biografado, em 1908, afora a vida reservada que este levava, Lúcia Miguel Pereira nos fala de uma resposta que Machado deixou inconclusa:

²⁵⁶ *Id.*, p. 26 e p.25.

²⁵⁷ *Id.*, p.24.

E o maior valor de sua obra reside no fato de ter sido uma experiência, um modo de interrogar a vida. Interrogação que ficou sem resposta porque não ousou – ou não pode – ir até o fundo dos problemas. Ou talvez porque tais perguntas não possam mesmo ser satisfeitas pelo engenho humano.²⁵⁸

Aí encontra a chave de seu distanciamento, o seu ar de espectador desinteressado. Para ela, todo conto, toda crônica, todo romance de Machado ressuma o autobiográfico; todo texto não passa de “uma fixação de um excesso de vida”.²⁵⁹

Não negamos a tese de que haja muito de autobiográfico em toda literatura, mas vale questionar o tipo de mediação entre vida e obra, uma vez que, numa interpretação, a seleção dos pressupostos de trabalho podem levar a uma suplementação do estereótipo. Desse ponto de vista, a literatura deixa de ser o sublime machadiano para converter-se numa sublimação das agruras do cotidiano: a literatura, diz Lúcia Miguel Pereira,

foi uma evasão, permitindo a esse tímido dizer o que não ousava fazer, mas foi também um transbordamento do eu, traíndo quase sempre os pontos de mira desse ambicioso, os ideais que queria alcançar - e alcançou - na existência real.

Em resumo,

não terá contado propriamente as circunstâncias de sua existência, mas exprimiu os sentimentos que elas lhe provocavam. Podemos dizer que a obra lhe foi precisamente o avesso da vida, não

²⁵⁸ *Ib.*, p.27.

²⁵⁹ *Ib.*, p.23.

esquecendo de que o avesso não é o lado oposto, mas o lado de dentro, inseparável do de fora, condicionado por ele.²⁶⁰

Interessa-nos, sobretudo, que, ao sublinhar a íntima relação entre vida e obra, embora faça proliferar ainda mais a tese do tartamudear narrativo, acaba por contestar a acusação do absenteísmo machadiano: “os livros desse introvertido não foram apenas fugas. Há neles um íntimo contato com a realidade cotidiana, e sobretudo com a essência de sua personalidade”.²⁶¹ Vale notar que redireciona os modos de ler Machado, a contrapelo da fortuna crítica que lhe chega às mãos. Nesse sentido, já em 1935 antecipa-se ao clássico estudo de Astrojildo Pereira, de 1939, o qual, como sabemos, toma Machado como reflexo do Segundo Reinado.

Dizer que o avesso não é o lado oposto, mas o lado de dentro, inseparável do de fora, condicionado por ele, sugere uma defesa de mudança no foco do olhar: para além da máscara, do busto de bronze, o interesse de perscrutar o lado de dentro. E com isso tece uma crítica à leitura de Alfredo Pujol, em cujas conferências, datadas da segunda

²⁶⁰ *Id.*, p.23. Pode-se tirar proveito teórico desta passagem: “o avesso não é o lado oposto, mas o lado de dentro”, uma vez que isso parece suscitar uma relativização das oposições binárias do “dentro” e do “fora”. Noção que se coloca equidistante à acepção deleuziana de “dobra” e que remete, justamente, à idéia de que o dentro é o seu fora, o que nos interessa por aí encontrarmos uma possibilidade de problematização do binarismo entre centro e periferia, para não dizer, na via de mão única entre fontes e influências. Essa discussão pode ser encomprada com a polêmica das idéias “fora do lugar”, ou dentro deste; da (contestação da) relação de dominação cultural e econômica entre “centro” e “periferia”, da máscara e da fenda; enfim, da própria ironia, uma vez que sua manifestação depende da i(n)teração de dois significados, um aberto, outro implícito.

²⁶¹ *Ib.*, p.24. Note-se que aí há um ponto de contradição em Lúcia Miguel Pereira, pois, se afirma que Machado possui um “desinteresse pela realidade”, também fala de seu “íntimo contato com a realidade cotidiana”.

década do século XX, Machado de Assis é “visto sobretudo pelo lado de fora; o retrato é feito em pinceladas muito largas, desdenhando os pormenores, deixando na sombras as sutilezas do modelo”. Não obstante preservar um certo enigma em torno de Machado, Lúcia Miguel Pereira denota obstinado desejo em desentranhar-lhe as fraquezas: do mulatinho triste ao homem da Academia persiste o dilema de Machado em compensar, pela literatura, “a cor, essa fatalidade e a doença, outra fatalidade”.²⁶² Assim, a interpretação da biógrafa termina por modelar, com palavras, um novo monumento.

Entretanto, ao buscar-lhe a intimidade e a verdadeira fisionomia, fala-nos da dificuldade de retratar alguém tão escorregadio, tão fugidio como Machado de Assis, dono de “mistérios que não estão ainda de todo desvendados, e nem o serão jamais, porque se se deixou adivinhar, nunca o confessou”.²⁶³ Nesse caso, pode-se afirmar que não só a escritura do escritor está relacionada essencialmente com um critério de indeterminabilidade, como escreve Roland Barthes, mas também o próprio escritor.

Em nossa opinião, talvez se possa dizer que a indeterminabilidade machadiana, ao cultivar a dúvida, favorece a preservação do interesse, o que abre a possibilidade de suportar novas

²⁶² *Ib.*, p.67.

²⁶³ *Op. cit.*, p.24.

leituras. E se a dúvida subsiste, como disse Eugênio Gomes, “é por efeito da sutileza intencional de sua arte”.²⁶⁴

Alimentar enigmas e/ou deixá-los em suspensão surge aqui como estratégia de leitura capaz de problematizar o sentido da “forma já formada”. Implica menos no esgotamento investigante dentro de uma escala fixa de valores do que em proporcionar, pela suspensão do juízo perceptivo convencional, uma inquietude capaz de despertar a polissemia (do) escriptível.²⁶⁵

A idéia de suspensão é o que nos interessa em Machado. Nele há menos uma leitura totalizadora ou redutora do que redobramento: liberta-se das determinações, em última instância, das teleologias de qualquer natureza e, por conseguinte, aponta como uma crítica pode ser fecunda.

Em 1862, Machado aconselhava à própria pena as “meias tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura”. Como vimos anteriormente, nas linhas traçadas pela pena machadiana torna-se usual a

²⁶⁴ “Deixou-os a dúvida”, escreve Lúcia Miguel Pereira, “não a dúvida dissolvente, inibitória, que se compraz em si mesma e anestesia o espírito, mas a dúvida consciente, o honesto receio de afirmar sem certeza, a necessidade imperiosa de verificar, de ir ao fundo das coisas e das idéias, a dúvida exasperada e dolorosa que é, no fundo, uma ânsia de absoluto. A dúvida fecunda de quem respeita demais a verdade para procurar iludir-se ou sofismar consigo mesmo” (“Machado de Assis e Nós”. In: *A leitora e seus personagens*, p.289).

²⁶⁵ Como ocorre com *Lips*, de Man Ray, que pinta rubros lábios suspensos sobre uma paisagem, em cujos lábios, acurando-se o olhar, se pode encontrar um abraço de corpos estilizados. Entretanto, nos lábios de *Lips* não há aquele sorriso dissimulado - atributo da ironia - que reconhecemos facilmente nos textos de Machado, embora a comparação proceda pela sinonímia, melhor, no que tange à duplicidade de sentidos. Vale lembrar que a própria ironia depende de dois significados, um aberto, outro implícito, à cuja latência, “o sorriso no canto dos lábios” remete.

busca do “meio”, seja para contrabalançar influências canônicas, seja como forma de posicionamento nas disputas por tempos e estilos. Embora cientes dos exemplos já citados anteriormente, lembramos ainda que, se recomenda à “Nova Geração” o estudo dos românticos de 30 e 40 - no intuito de buscar e rejuvenescer formas arcaicas (p.814) - em contrapartida também se mostra favorável a estudar a escola moderna (p.789).

Nisso o crítico lembra o narrador de *Dom Casmurro*, quando fala de uma maneira de temperar: “não carregar tanto, nem adoçar muito, um meio termo”. Meio, por extensão, como *modus*, que o posiciona num não-lugar na história da crítica literária; que não é o “em cima do muro”, mas aquele que sobe no muro da história para poder melhor visualizar a amplidão do horizonte de expectativas (quando não relativiza os muros, se se quiser, os *limes*). E o que vê, senão a “volúvel história que dá para tudo”?

Resta-nos, pois, a indecibilidade do enigma, entenda-se, uma estratégia discursiva que não só contribui para a preservação da dúvida, mas que também pode ser pensada como provocação à história da literatura brasileira e às suas compartimentações estanques. Seja pela inflexão teórica na maneira de dobrar e desdobrar o literário, seja na problematização dos caminhos do pensamento crítico nacional - ou voltado para a questão da identidade nacional, da qual o conhecido ensaio “Instinto de Nacionalidade”, publicado em 1873, é exemplar, uma

vez que, como dissemos, interessa-lhe “mais o coração, não a curiosidade”.

Machado: enigma de um rio sem margens:²⁶⁶ que delinea seu próprio curso literário e que comumente se define pela tautologia. Como diz Lúcia Miguel Pereira a propósito do estudo machadiano de Augusto Meyer:

Ao lê-lo, confirmou-se-me a impressão de que este [Machado], literária e humanamente, constitui um caso. Um caso intrincado que escapa a todos os quadros, foge a todas as definições. Afinal, a melhor definição de Machado de Assis é dizer que é... machadiano.²⁶⁷

Em suma, se Capitu fica associada à eternidade da dúvida, não é menos certo dizer o mesmo de Machado: “resiste”, elevado à suspensão... das interpretações: instigantes e inconclusas leituras que se movem no plural de que são feitos os (seus) tempos e os (seus) textos.

²⁶⁶ Menos no sentido de uma terceira margem do rio, do que de um transbordar sobre as próprias margens: é o enigma em suspensão. Como o enigma cunhado pelo poeta Lindolf Bell, o de um “rio sem margens”. No caso machadiano, toda margem se relativiza pelo seu próprio transbordamento, menos como *limes*, portanto, mas conscienciosa semovência. Assim ele transita, não como um eclético que se dispersa, mas como o que redobra a atenção ao “tumulto” de vozes, ao vasto rumor discursivo que o envolve. Capaz de plutonizar o dado, colhe influxos vários, reelaborando-os noutras variações. Usa de “especiaria alheia”, mas para temperá-la no “molho de sua fábrica”. Busca “em cada coisa uma parte”.

²⁶⁷ PEREIRA, Lúcia Miguel. “As almas exteriores de Machado de Assis”. In: *A Leitora e Seus Personagens*, p.198.

VII.**PÁGINAS RECOLHIDAS**

Em *A Câmara Clara*, ao justificar o seu interesse pela fotografia, Roland Barthes escreve sobre dois temas: o *studium* e o *punctum*.²⁶⁸ O primeiro indica – mais que uma vastidão, uma historicidade, um horizonte de expectativas – uma espécie de investimento geral, ardoroso; traduz um gosto cultural. Já o *punctum* vem escandir o *studium*: é um ponto – misto de espanto e de fascínio – o que o punge.

Machado de Assis tem a ver com esse campo muito vasto do nosso interesse. Nele investimos nosso *studium*. Ele nos instigou, desde o seu discurso crítico, a refletir sobre práticas culturais; deu margem para que o nosso olhar o apreciasse desde a articulação da diferença. O que nos punge nos textos críticos de Machado, além do devotamento à crítica e do amor à literatura, é o seu desejo e a sua luta pela tolerância e pela alteridade, pelo aplauso sincero e pelo incentivo oportuno, mas também é a sua condição de enigma, suspenso entre a tautologia e a atopia.

²⁶⁸ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*, pp.44-49.

Em nossa errância investigante pela múltipla textualidade de Machado de Assis (dos textos críticos e das crônicas da juventude ao *Memorial de Aires*, passando pelos demais romances e por certos contos, como *O Caso da Vara*), longe dos equívocos de certa crítica que forçou a interpretação no sentido do seu absenteísmo, desinteresse, encontramos mais que um crítico de si, um homem do seu tempo e do seu país.

Não afirmamos que somente depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, quando os ensaios críticos rareiam, que só então a crítica, entrelinhando-se nas sugestões de um narrador crítico, assume feição de crítica cultural. Incorreto seria desligar o próprio exercício da crítica literária das instituições que a abrigam; nesse sentido, defendemos que toda crítica traduz, além de uma inquietação e uma luta pela legitimidade de sua prática, uma “tomada de posição”.²⁶⁹ A palavra crítica, em Machado, fala de seus conceitos e de suas convicções.

Assim, tomamos as delimitações intelectuais da crítica como estratégias discursivas que se articulam para afirmação de um modo (considerado) mais apropriado de ler o literário e o cultural. É um olhar crítico, desde a periferia do capitalismo, que resiste, o que daí ressuma. Machado traça uma resposta crítica aos processos de colonização estética e cultural. Trata-se de um olhar que focaliza um processo que se pretendia civilizatório, sem suprimir os entraves coloniais, ou a

²⁶⁹ A expressão é de Pierre Bourdieu. Ver: *A Economia das Trocas Simbólicas*, pp. 155 e 169.

arbitrariedade do imperialismo econômico e cultural.²⁷⁰ Um olhar que trabalhou de modo contínuo por definir-se. Centra, pois, seu investimento discursivo no que se pode chamar de descolonização do gosto, no sentido de buscar uma escritura com “feitio nosso”, embora sua disposição animica seja aberta, dialógica.

Assim, sublinhamos como o crítico Machado de Assis buscou contribuir com uma pitada ao desejo coletivo de “uma individualidade histórica ou um feitio nacional”.²⁷¹ O que justifica a noção de crítica como uma forma privilegiada de experiência: entrelinha-se, no sublime desta, nos valores que reivindica, elementos que remetem à própria cultura brasileira decimononista.

Entre a enigmática esfinge e o indecível tumulto de vozes sobre sua condição, em vez de buscar o lugar definitivo de Machado de Assis, decidimo-nos pelo encanto numeroso da leitura que está em apreciar que hibridações ele processa. Que diferenças articula no fazer de um ideal de arte que abraça e defende. Daí a necessidade de positivar o fenômeno da hibridação como valor, melhor, como estratégia discursiva indispensável às escrituras da diferença.

²⁷⁰ Segundo Sérgio Buarque de Holanda, trata-se de um aspecto cultural bastante peculiar do Brasil decimononista. Em *Raízes do Brasil* ele escreve sobre “a ambição de vestir um país ainda preso à economia escravocrata com os trajes modernos de uma grande democracia burguesa”. Apud SÜSSEKIND, Flora. *Relógios e Ritmos*. In: *revista de crítica literária latinoamericana*, nº47, 1998, p.50.

²⁷¹ *Obras Completas de Machado de Assis*. Jackson, vol.23, p.308.

Como resultado desse percurso, inferimos que não se pode colocar Machado de Assis de uma vez por todas sob o signo do ideal clássico, de definir a crítica machadiana tão somente pela análise dos aspectos estéticos, nem se pode associá-la ao mero diletantismo literário ou à indiferença completa pelos problemas nacionais, a determinismos de qualquer natureza ou às impressões destiladas de um passeio pelas obras literárias. Em vez de se deixar guiar por um só padrão, Machado ativou processos de fragmentação e de hibridação, tal como vimos na maneira pela qual articulou o seu ideal de arte e de crítica, que abraçou e defendeu: “de cada coisa uma parte”.

Isso não invalida, antes amplia a pertinência das leituras que sublinham, em Machado de Assis, a capacidade de articulação das oposições, caso das leituras que refletem sobre a intermitência do “joco-sério” ou do “sério-cômico” na textualidade machadiana. A nosso ver, tal habilidade parece traduzir uma maneira de ver o mundo que se esteia, justamente, na busca de uma negociação, de um acordo entre instâncias contraditórias e antagônicas. E se, de nosso ponto de vista, ele é *sui generis* (em latim, de seu próprio gênero), dada a dificuldade de nomeá-lo segundo um atributo totalizador, pleno, resta-nos deixá-lo suspenso sobre a fluvial volubilidade dos tempos e dos estilos.

Toda metáfora vaporosa, fluvial e marítima calha como luva válida para se pensar Machado de Assis. É comum encontrá-las no *riverum* textual machadiano: naufrágio das ilusões, volúvel história,

ardências vaporosas do céu tropical, olhos de ressaca marítima. Assim talvez se possa destilar Machado de Assis pelo viés de uma hipótese que se encarna na figura do hipopótamo: ser que transita entre a margem, a superfície e o fundo do rio, meio onde se encontra à vontade. Como o hipopótamo-Virgílio de Brás Cubas, que o conduz ao *ab ovo* nutriz da vida, Machado vai ao âmago das coisas: mergulha no estudo profundo da alma humana. Se está atento ao rumor discursivo que o circunda – “anda alguma coisa no ar” – é com insistência que, ao correr da pena, busca a fenda para “o mais íntimo das consciências”. No seu *Ideal do Crítico* isso se lê no “sentido íntimo”, marca de uma disposição anímica que corteja, para além da derme brasílica, da mera curiosidade, os sentimentos, as paixões... o coração.

↳ Lógico, portanto, que a busca do sentimento íntimo desaguasse no realismo psicológico, que chamamos interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.⁷ É como se isso problematizasse a relação de posteridade da crítica em relação à obra, e a noção de crítica como atividade parasita da literatura. É antes edífita. A crítica antecipa ou permeia o literário. Há uma relação simétrica do texto crítico com as crônicas e os demais textos ficcionais, o que potencializa a auto-consciência e a auto-reflexividade próprias dos narradores críticos machadianos. O crítico (dialoga com o poeta, com o cronista e) explica o romancista.

Resta o enigma-de-um-rio-sem-margens. Em Machado, margem não é o que limita, mas o que transborda, inundada pela possibilidade de desembocar em novas leituras. Ocorre que a baía estética machadiana se plasma, entre absorção e rejeição, de afluências várias. Aí o encontramos, menos deglutindo-as para ornato do que assimilando-as para nutrição. Deste modo, traça seu próprio curso nessa afluência de rios diferentes, nessa pororoca de idéias antigas e novas, nessa efervescência de pontos de vista conflitantes e aguçados pelos descompassos entre o dentro e o fora do lugar.

Efervescência: suspensão. No caso, estratégia de leitura machadiana que remete ao que considera “princípio são”, qual seja, o alçar vôo sobre as contendidas e teorias particulares de todos os tempos, em busca de um ângulo mais apropriado e de uma distância mais favorável para melhor apreciar o plural do vivido - o que combina com o reiterado desejo de “imparcialidade” que adiciona ao ideal do crítico.

Dito de outro modo, isso ocorre tanto como forma de contrabalançar influências canônicas com produções locais, quanto como forma de posicionamento nas disputas por tempos e estilos; afinal, como ele nos ensina, é com os haveres de uns e de outros que se enriquece o pecúlio comum.

Vá que seja: é o eterno meio termo. É o intermitente acordo. É a articulação de instâncias antagônicas o que se sublinha. Isso nos fez pensar no seu esforço de engendração de uma poética plural: ao pensar a

cor local pintou a alteridade. Em vez de se deixar ofuscar pelo dogmatismo de uma coroa-rútila-de-diamantes, Machado nos diz, seja como crítico, seja pela voz de seus narradores, que visão pede meia sombra. Que não há nada de assaz fixo neste mundo. Mas também que tudo muda com o ponto de vista. E com isso descentra o *locus* geopistemológico da cultura e do conhecimento. Rompe com a relação metrópole=modelo, colônia=cópia, ao sublinhar nossas excelências e qualidades, enfim, ao enfatizar que o talento não tem localidade.

No discurso crítico machadiano reivindica-se uma relação íntima do escritor com a sociedade de que faz parte. Crítica como missão, portanto, de corrigir e guiar as opiniões. É o que Machado chama de missão nacional e humana, social e histórica; o que justificou nossa preocupação, nestes ensaios de crítica literária e cultural, de chamar a atenção aos aspectos estéticos e culturais intextos no discurso crítico em questão - e de seus desdobramentos na escritura vária de Machadinho a Machado de Assis.

Diz-se que quando a subversão se canoniza, ela perde a sua feição subversiva. Se isto pode ser válido para as vanguardas históricas do início do século XX, o mesmo não se pode dizer de Machado de Assis. O fato de ser elevado à posição de maior escritor latino-americano do século XIX, ou o escritor mais brasileiro que jamais houve, e certamente o maior, não minimiza sua potência crítica, que permanece na possibilidade de ativar novas leituras. O que dizia em 1865 pode ser

transposto para ele próprio: “têm a feição histórica e a feição humana, procede[m] do tempo e fala[m] a todos os tempos, condição essencial na arte”...

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Vol. I, II e III, RJ: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. "Crônicas". *Obras Completas de Machado de Assis*. RJ: Jackson, 1962, vols. 22-25.

ALENCAR, Mário de. "Advertência da edição de 1910". *Obras Completas de Machado de Assis*. RJ: Jackson, vols. 23, 1962, pp.7-10.

ANDRADE, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis. Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó, Grifos, 1999.

ANTELO, Raúl. *Algarávia. Discursos de nação*. Florianópolis: UFSC, 1998.

ATAÍDE, Tristão de. "Machado de Assis: o crítico". *Machado de Assis*. In: *Obra Completa*. RJ: Nova Aguilar, 1994.

ARARIPE JR. "Quincas Borba". In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. RJ: MEC, 1960.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *Poética*. RJ: Nova Cultural, 1999.

BHABHA, Homi K. *O lugar da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1998.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. RJ: Agir, 1980.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo. Ensaios de crítica*. SP: Iluminuras, 1990.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, SP: Perspectiva, 1999.

_____. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. RJ: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1992.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. RJ: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos, RJ: Francisco Alves, 1990.

_____. *O grão da voz*. Lisboa, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévksi*. Trad. Paulo Bezerra. RJ: Forense Universitária, 1981.

BEHAR, Lisa Block de. "A invenção teórica do discurso crítico latino-americano". In: MARQUES, Reinaldo *et all*. *Limiares críticos*. BH: Autêntica, 1998.

BELLEI, Sérgio. *Nacionalidade e literatura*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1992.

BOSI, Alfredo (org). *Machado de Assis. Antologia e estudos*. SP: Ática, 1982.

_____. *O enigma do olhar*. SP: Ática, 1999.

BENJAMIN, Walter. Org. Flávio R. Koethe. "Sobre a atual posição social do escritor francês". Ática, 1985.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. RJ: Civilização Brasileira, Brasília: MEC, 1979.

BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política e mais outros estudos*. SP: Pólis; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1983.

BRUNEL, Pierre. *et alli. A crítica literária*. Trad. Marina Appenzeller. SP: Martins Fontes, 1988.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Org. Sérgio Micelli. SP: Perspectiva, 1999.

_____. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. SP: Brasiliense, 1990.

_____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. SP: Cia. das Letras, 1996

CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra. O discurso crítico de Araripe Júnior: Uma leitura*. SP: Anablume, 1996.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Martins Fontes, 1987.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa, SP: Edusp, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. SP: Duas Cidades, 1970.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. SP: Ática, 1987.

_____. *Formação da literatura brasileira*. SP: Martins, 4ª edição, vol.1 e 2, s/d.

CARVALHAL, Tânia Franco. "A crítica da crítica: os primórdios". In: *O discurso crítico na América Latina*. PoA. IEL: Unisinos, 1996.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas; o imaginário da república no Brasil*. SP: Cia. das Letras, 1990.

CASTELLO, José Aderaldo (org.) *Machado de Assis. Crítica*. RJ: Agir, 1963.

CHAGAS, Wilson. *A fortuna crítica de Machado de Assis*. PoA: Editora Movimento, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Memória e Sociedade. Difel, Lisboa, 1990.

CHIAPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf de.(org.) *Literatura e história na América Latina*. SP: Edusp, 1993.

COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. RJ: Americana, 2 vols., 1974

_____. *Crítica e teoria Literária*. RJ: Tempo Brasileiro, 1987.

_____. *Machado de Assis na literatura brasileira*. RJ: São José, 1966

CASULLO, Nicolás (org.) *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur, 1991.

COUTINHO, Eduardo. "A crítica literária e o novos rumos do comparatismo", In: *O discurso crítico na América Latina*. PoA. IEL : Ed.da Unisinos, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B.L. Orlandi. SP: Papyrus, 1991

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. SP: Perspectiva, 1972.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. SP: Perspectiva, Edusp, 1973.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Trad. Álvaro Cabral. SP: Ensaio; Campinas. Editora da Universidade de Campinas, Vol.II, 1994.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Uma história dos costumes* (Trad. Edmund Jephcott), RJ: Jorge Zahar Ed., 1994, vol.1.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. SP: Companhia Editora Nacional, 1974.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. RJ: Paz e Terra, 1986.

_____. *Bons dias*. SP: Editora da Unicamp, 1990.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. SP: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. RJ: São José, 1958.

GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. RJ: Livraria José Olympio, 1959

HUGO, Victor. *Les voix intérieures. Les rayons et les ombres* (1837), perroud@sc2a.unige.ch

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*, Lisboa: Edições 70, 1985

JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. PoA., Movimento, 1974.

JOBIM, José Luis (org.) *Palavras da crítica*. RJ: Imago, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. SP: Ática, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli, SP: Ática, 1994.

JOBIM, José Luis (org.) *Palavras da crítica*. RJ: Imago, 1992.

- LYOTARD, Jean François. *O Pós-moderno*. RJ: José Olympio, 1986.
- LIMA, Alceu Amoroso. *A estética literária e o crítico*. RJ: Agir, 1954.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. RJ: Francisco Alves, 1981.
- . *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. RJ: Forense Universitária, 1989.
- MAIAKÓVSKI. Trad. Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. SP: Coleção Signos, Perspectiva, 1989.
- MARQUES, Reinaldo *et all.* *Limiares críticos*. BH: Autêntica, 1998.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Vol. I e II, RJ, Francisco Alves, 1983.
- MAGALHÃES JR., *Machado de Assis desconhecido*. RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- . *Vida e obra de Machado de Assis*. RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis*. RJ: Civilização Brasileira, 1971.
- MAYER, Arno. *A força da tradição. A persistência do antigo regime (1848-1914)*. Trad. Denise Bottmann. SP: Cia. das Letras. 1990.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. RJ: São José, 1958.
- MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- MIRANDA, Wander Melo. "O pensamento crítico de Silviano Santiago". In: *Nuevo Texto Crítico*, vol.VII, 1995.

MORICONI, Italo. "Sublime da estética: corpo da cultura". In: *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras Contemporâneas/Abralic, 1998.

MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. SP: Companhia das Letras, 1988.

NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. SP: Cia das Letras, 1994.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet. SP: Nova Cultural, 1998.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis. Ensaio e apontamentos avulsos*. Belo Horizonte: Oficina dos Livros, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leila. "A crítica de Fontes". In: *A falência da crítica, um caso limite*. SP: Perspectiva, 1973.

PONTES, Elóy (org.) *Machado de Assis. Páginas esquecidas*. RJ: Editora Casa Mandarino, s/d.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira et all. *Machado de Assis e as mulheres*. RJ: Presença, 1976.

_____. "Com as cartas na manga". In: *Revista Arca*. Porto Alegre: Paraula, 1996.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. RJ: Forense Universitária, 1989.

REIS, Roberto. "Cânon". In: *Palavras da crítica. Tendências e conceitos no estudo da literatura*. RJ: Imago, 1992.

RIBEIRO, Santiago Nunes. "Da nacionalidade da literatura brasileira". In: COUTINHO, Afrânio (org). *Caminhos do pensamento crítico*. RJ: Americana, Prolivro, vol. I, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história. Um ensaio de poética do saber.* Trad. Eduardo Guimarães, Eni Puccinelli Orlandi. SP: Educ/Pontes, 1984.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo da literatura brasileira.* Campinas, SP: Unicamp, 1992.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do iluminismo.* São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade.* Petrópolis: Vozes, 1976.

_____ *et all. Glossário de Derrida.* RJ: Francisco Alves, 1976.

_____ *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural.* SP: Perspectiva, 1978.

_____ *Vale quanto pesa.* SP: Paz e Terra, 1982.

_____ *Nas malhas da letra.* SP: Cia. das Letras, 1990.

_____ *Atração do mundo. Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira.* RJ: PACC, 1996.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida pós-moderna.* Buenos Aires, Ariel, 1994.

_____. "La voz universal que toma partido? Crítica e autonomia". In: *Punto de vista*, no. 50, Buenos Aires, nov. 1994.

SARAIVA, Assmann. *O circuito das memórias em Machado de Assis.* SP: Edusp, 1993.

SECHIN, Antonio Carlos *et all. Machado de Assis, uma revisão.* Rio de Janeiro, In Folio, 1999.

SCHÜLER, Donaldo. *A prosa fraturada*. Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 1983.

_____. "Estruturas da escrita", In: FERREIRA, João Francisco. *Crítica literária em nossos dias*. PoA: UFRGS, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. RJ: Civilização Brasileira, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. *Relógios e ritmos. Em torno de um comentário de Antonio Candido*. In: Revista de crítica literária latinoamericana, nº 47, Lima/Berkeley, pp. 29-52., 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. SP: Duas Cidades, 1977.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. SP: Duas Cidades, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita. Teoria e prática do texto literário*. RJ: Petrópolis, Vozes, 1996.

_____. *A retórica do silêncio. Teoria e prática do texto literário*. RJ, José Olympio, 1989.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil*. SP: Cia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. RJ: José Olympio, 1969.

VERDI, Eunaldo. *Graciliano Ramos e a crítica literária*. Florianópolis, UFSC, 1989.

VICTOR, Nestor. *A crítica de ontem*. RJ: Leite Ribeiro & Maurílio, 1919.

VIEIRA, Nelson H. "Hibridismo e Alteridade: Estratégias para repensar a história literária". In: *Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS*, vol. 4, nº2, 1998.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso*. Florianópolis: UFSC, 1997.

ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Eunice (org). *Crítica literária romântica no Brasil: Primeiras manifestações*. Porto Alegre: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, vol.5, nº2, 1999

REVISTAS

Anuário de Literatura. Curso de Pós Graduação em Letras: UFSC, Florianópolis, Santa Catarina.

Arca. Revista Literária Anual: Paraula, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1995.

Cult. Revista Brasileira de Literatura. Lemos Editorial e Gráficos. São Paulo, 2000.

Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Curso de Pós-Graduação em Letras: PUCRS, Rio Grande do Sul, 2000

Espelho. Revista Machadiana. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, no.1, 1995

Gragoatá. Revista do Instituto de Letras, UFF, Rio de Janeiro, 1996

Revista Brasileira de Literatura Comparada. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Abralic, 1991.

Revista Tempo Brasileiro. Machado de Assis, no.133-134 RJ, Colégio do Brasil (ORDECC), 1998.

Scripta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC-Minas. "Machado de Assis", vol.3. nº6, 2000.

Travessia. Revista de Literatura. "Crítica cultural latino-americana", nº 38, Florianópolis, Ed. da UFSC, 1999.