

4

Modernos contra o antigo

O ultrapassado Alencar e o deslocamento machadiano na década de 1870

4.1

A fotografia literária

A série de estudos que hoje começo sobre o Sr. J. de Alencar tem exatamente por fim descobrir a incógnita de sua vocação literária. Chegando ao ponto culminante da vida, esse escritor precisa de desprender-se da clientela, numerosa é certo, mas talvez mais entusiasta do que cultivada, que representa para ele a posteridade, e mesmo simpatia de tantas fluminenses, às quais os seus romances dão o pão quotidiano do amor. (Nabuco, J.; 1978, p. 48)

O trecho acima foi publicado pela primeira vez no jornal *O Globo*, no domingo de 3 de outubro de 1875. A coluna “Aos domingos” era assinada, desde o ano anterior pelo filho do Senador Nabuco de Araújo, o jovem Joaquim Nabuco, recém-regresso da Europa. O entusiasmo da experiência que tivera no Velho Continente revelava-se em suas letras e a menor oportunidade que tinha era suficiente para disseminar suas novas idéias sobre arte¹. Exemplo disso é o artigo de onde se retira a passagem em destaque, cujo subtítulo é “O Sr. J. de Alencar e o teatro brasileiro”: era a hora de analisar detidamente a literatura e o teatro brasileiro e, como consequência, pôr o leitor brasileiro a par do que se discutia de mais avançado no mundo ocidental em matéria de cultura. Para realizar esta tarefa, nada parecia melhor a Nabuco do que revisar a atualidade da obra do aclamado homem de letras José de Alencar, tido como “Chefe da Literatura Brasileira”: era a oportunidade de “descobrir a incógnita de sua vocação literária”.

Joaquim Nabuco não era o primeiro a empenhar-se em tal empreitada. Em 1871, o português José Feliciano Castilho e o cearense Franklin Távora escreveram diversos textos em forma de cartas, publicadas no periódico bissetanal *Questões do Dia*, todas dedicadas à apreciação dos romances alencarianos *O Gaúcho* e *Iracema*. Muito havia de comum entre as duas séries de estudos que tinham por tema a – até aquele momento – obra completa de José de Alencar: em ambas, os críticos sentiam-se pioneiros na tarefa de desvendar a

¹ O próprio Joaquim Nabuco confirma esta assertiva em seu livro de memórias *Minha formação*, especialmente no capítulo “Adido de legação”. Ver NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Brasília: UnB, 1998.

verdadeira face da literatura de Alencar, nunca antes submetido a um exame detalhado de suas composições. Nas palavras de Nabuco:

O Sr. José de Alencar, tanto como outro qualquer escritor, depende da crítica, e a imprensa daria uma prova real do nosso adiantamento, se estudasse as obras do autor popular em vez de tanto incensar-lhe o nome” (Idem, p. 44)

Távora sob o pseudônimo Semprômio, por seu turno, escrevera antes:

É justamente por estar cômico da sua autoridade e dos seus conceitos, é que estremeço pelas letras pátrias, que vejo ameaçado de um transtorno inevitável, se fizeram escola as fátuas phantasias de uma pena philanciosa. (Távora, F.; 1872, p. 10).

Daquela maneira, eles consideravam que estavam contribuindo em grande parte para o progresso cultural do Brasil.

Mais do que isso, o argumento que pretendo desenvolver neste capítulo é o de que a revisão crítica do nome de José de Alencar defendida pelos articulistas em questão, tratava de colocá-lo no seu devido lugar: em um passado a ser superado pelo presente, ou seja, pôr no passado – tido aqui como participio do verbo passar – o mais eminente representante de uma época cujos valores artísticos deveriam ser ultrapassados. Para este fim, os autores conceberam a obra de Alencar de maneira diferente: enquanto Távora defendia a idéia de uma decadência da obra alencariana, Nabuco observa que o princípio literário de Alencar é deficiente desde seus primórdios nas letras.

O mote para o início da polêmica entre Alencar e Nabuco foi a repercussão da peça *O jesuíta*, escrita pelo primeiro em 1860, quinze anos antes da primeira exibição. Na noite de estréia do espetáculo, em 18 de setembro de 1875, poucos espectadores compareceram ao Teatro São Luis, no Rio de Janeiro, para assistir a montagem do texto de Alencar feita pela Companhia de Teatro do ator português José Dias Braga. A peça teatral não resistiu à carência de público e saiu de cartaz após a terceira apresentação.

Quatro dias após o fracasso da estréia, um texto anônimo intitulado “A propósito do Jesuíta” é publicado no jornal *O Globo*. Nele o articulista destacava a relevância e a qualidade do tema de *O jesuíta*, considerado um “drama de todos os tempos” que no futuro “poderá ainda ser freneticamente aplaudido e benvido da indiferença” (Idem, p. 18). Mas ressaltava, por outro lado, a necessidade de modificações no texto original:

Vendo no palco de S. Luis, na noite de 18, *O Jesuíta*, nenhuma dúvida nos ficou do tempo já hoje remoto em que foi escrito, bem como a convicção de que seu autor em nada o alterou; que se o fizera nos daria talvez – e ainda mal – um outro Jesuíta, mais correto, mais conveniente, *mais compatível* com os escrúpulos destes *moralizadíssimos tempos que correm*, menos material, mais piegas, ou mesmo com o seu tudo de gaiato. [Grifo meu] (Idem, p. 17)

Ainda que não fosse uma crítica contundente, a observação a respeito do anacronismo do drama deixava no ar a necessidade de decisivas mudanças em relação ao primeiro texto, considerando a diferença temporal existente entre o momento da escrita e o da exibição. No intervalo de tempo de quinze anos, o gosto e o público haviam mudado e isso poderia explicar a causa do fracasso d' *O jesuíta* de Alencar.

Na quinta-feira seguinte, 26 de setembro, o leitor do mesmo *O Globo* encontra no periódico uma resposta de José de Alencar que parece desconsiderar os elogios feitos pelo autor anônimo, dando ênfase à defesa de sua peça da grave ofensa de anacronismo literário. Ao mesmo tempo, desferia ataques ao público da corte por este não saber valorizar o teatro nacional, priorizando escritores e temas estrangeiros. Desta maneira, Alencar também propunha diferenças entre os públicos, mas priorizava as distinções da ordem Corte/província, europeu/nacional, ou seja, com relação a fatores locais. Mesmo assim, concordou com o inominado articulista sobre as alterações no gosto da platéia, que já tinha aplaudido suas peças em diferentes ocasiões², acrescentando ainda que àquela altura ele também era um autor diferente:

Este zelador de alheios créditos literários devia começar por inquirir se o público atual dos teatros merece ao autor as atenções e deferências do público de há vinte anos, que aplaudiu o *Demônio Familiar*; e se o escritor de agora desgostoso e esquecido vale em estudo da cena, em entusiasmo e inspiração, o autor daqueles outros tempos, já tão remotos, menos pelo lapso, do que pelo desdém (Idem, p. 34)

A partir de então, Alencar inicia uma série de quatro artigos denominada “O Teatro Brasileiro” em que apresenta uma história da escrita de sua malograda peça, bem como os motivos para a escolha do tema d' *O Jesuíta*, e sua relevância

² José de Alencar publicou sete peças teatrais em vida, a maioria entre 1857 e 1867. Sobre o trabalho de Alencar como dramaturgo duas referências podem ser citadas: AGUIAR, Flavio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984. e FARIA, João Roberto Gomes. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

para a compreensão da história brasileira³. O ponto principal da argumentação do autor é a defesa do teatro nacional contra a exagerada exaltação das produções estrangeiras por parte da crítica e do público, que não ofereciam a oportunidade da arte local se desenvolver.

Um dia antes da publicação do último artigo da série, em 3 de outubro, Joaquim Nabuco, desta vez assinando em seu nome, resolve insurgir-se contra as proclamadas idéias sobre teatro nacional proferidas pelo Conselheiro Alencar. Era o momento de não apenas rebater aos ataques ao público contemporâneo da Corte – nas palavras de Nabuco, “Também nós temos feito alguns progressos e a queda do Jesuíta parece-me prová-lo” (Idem, p. 45) – mas também de analisar a atualidade das idéias do maior expoente da geração literária já considerada anterior, através de uma rígida análise realista, pretensamente neutra e afastada do objeto, atuando tal como um fotógrafo que prepara suas lentes para demonstrar a verdade do mundo, dirimindo subjetividades deturpadoras:

É preciso que ele veja-se menos em suas obras, para melhor poder julga-las. Nestas condições é permitido ao crítico fazer como o fotógrafo (...) para que, porém, cada obra ou criação do autor seja verdadeiramente fotogênica é preciso tira-la desse meio gelado da ilusão íntima. (...) Por isso, o meu trabalho consistirá todo em colocar essas mesmas obras que encerram o talento do Sr. J. de Alencar sob a ação da luz exterior, que dá a forma, o relevo e a cor. (Idem, p. 49)

A partir deste artigo, estava iniciada a polêmica. Afeito a confrontos literários, Alencar não recusou o duelo, no domingo posterior, comentando sobre seu oponente: “Acompanhando-o na sua tarefa, tratarei de arrancá-lo do êxtase em que vive, como um narciso namorado de si”.(Idem, p. 51)

Já nas últimas linhas do artigo que incita a querela, destacadas na passagem acima, Nabuco revela o eixo central que marcará todo o seu conjunto de críticas, traço este que apresenta ao leitor brasileiro a novidade atualizada de suas idéias: a pretensão em apresentar a verdade da natureza através da arte, uma forma que pudesse ser, ao mesmo tempo, coerente e objetiva. O uso da metáfora do fotógrafo era plenamente adequado àqueles anseios: entendida como mais perfeita

³ *O jesuíta* é a história de Samuel, um padre jesuíta que se disfarça de médico para por em prática seu plano secreto de promover a independência do Brasil. Foi uma peça escrita com o objetivo de comemorar os quarenta anos da autonomia política em relação a Portugal, mas teve sua primeira exibição adiada devido à recusa de João Caetano para ocupar o papel principal. Para mais detalhes ver: RODRIGUES, Antonio Edmilson M. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

cópia do real naquela época⁴, a fotografia representava também o afastamento entre sujeito e objeto, especialmente caro para a boa execução da análise crítica. O trabalho da crítica seria mais bem implementado se feito “de fora”, “sob a ação da luz exterior”, tal como Nabuco pretendia fazer em relação à obra de Alencar.

O exame crítico como fotografia nos apresenta um Joaquim Nabuco bem afinado com o positivismo e o cientificismo francês. Utilizada como instrumento para uso e comprovação de verdades científicas, baseadas na observação e na experimentação empíricas, no campo literário a foto representava o ideal de objetividade a que se pretendia alcançar com a análise literária. Em meio ao turbilhão do mundo estava o jovem Nabuco na Paris revolucionária da década de 1870 em contato com Ernest Renan, Georg Sand, Hippolyte Adolphe Taine, este último considerado a figura exponencial do positivismo e grande formulador do naturalismo francês.⁵ Em *Minha Formação*, publicado pela primeira vez em 1900, Nabuco salienta a importância da influência literária francesa neste período de sua vida:

Entram neste período [1873-79] as influências da Inglaterra e da sociedade inglesa, da América do Norte e da carreira diplomática, além do desenvolvimento da influência literária, sob a qual voltei de Paris em 1874.

Esta última foi tão forte que, nos dois anos que passei novamente no Rio de Janeiro, não me ocupei de política. (Nabuco, J.; 1998, p. 69)

Empolgava a Nabuco, especialmente, aquilo que Roque Spencer Maciel de Barros (1986) denominou “mentalidade cientificista”. De acordo com este filósofo, para o cientificista oitocentista todo o valor derivava da natureza, não havendo diferenças entre o mundo das normas e dos ideais e o mundo dos fatos: apenas uma única natureza totaliza os dois planos, rejeitando todo e qualquer tipo de dualismo. Os fenômenos de ordem física e espiritual encontravam-se na unidade da natureza podendo ser alcançados pelo homem através do primado da ciência (Barros, R.; 1959, p. 111). Se no século XVIII, a razão oferecia a base para assegurar a unidade epistemológica entre natureza e cultura, a mentalidade

⁴ Os primeiros estudos sobre a fotografia atribuíam a sua origem à conquista de uma representação fiel do mundo visível, o que representava a aquisição de um aparelho capaz de espelhar de forma neutra a realidade. Tratava-se do surgimento do primeiro ato mecânico de reprodução da realidade, sem a interferência humana. A esse respeito ver DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

⁵ Os detalhes biográficos de Joaquim Nabuco foram retirados de SALLES, Ricardo. *Joaquim Nabuco: um pensador do império*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

cientificista do século XIX substitui o primado da razão pelo do conhecimento, tido como toda fonte de conduta; nas palavras de Roque Spencer, “a dedução apriorística [cartesiana] dá lugar à análise” (Idem, p. 112). Os juízos de valor, para terem sentido, deveriam derivar do conhecimento:

Só é possível prover se se prevê – e só se prevê validamente se se conhece. É, enfim, só o conhecimento completo do mundo e do homem, das necessidades intelectuais, volativas e afetivas deste, que pode fornecer-nos valores reais, normas válidas. (Idem, p. 114)

Era este tipo de análise que Nabuco pretendia implementar no campo da literatura submetendo a obra de Alencar: algo que buscasse o acesso imediato ao real e que se fundasse no conhecimento direto da natureza.

A busca da verdade e do afastamento crítico na análise literária também formara a principal tese de Franklin Távora. O daguerreótipo⁶, um tipo de técnica empregada nos primórdios da fotografia, é usado como metáfora para demonstrar a possibilidade de alcance da mais perfeita cópia da natureza feita pelo romancista americano James Fenimore Cooper, a quem Alencar teria apenas imitado servilmente:

Ao passo porém que Cooper daguerreotypa a natureza, Sênio,[Alencar] é força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação: despreza a fonte, onde muita gente tem bebido, mas que é inesgotável e onde há muito licor intacto. Para Sênio a verdade, dito por muitos, perde o encanto. (Távora, F.; 1872, p. 14)

Em carta posterior dirigida a Cincinato, Távora vai além ao comparar retrato e caricatura, tomando esta última como uma distorção desmedida do real em contraposição aos fieis quadros do mundo. O autor chega a usar a expressão “imaginação falsa”, que possivelmente contraria à própria idéia de literatura:

A imaginação dos homens de gênio, observou um crítico, reproduz as paixões e os quadros do mundo, como espelho fiel e brilhante repete bella campina, ou rosto regular, a imaginação falsa assemelha-se porém a esses vídeos oblíquos, que o óptico dispõe de modo que não apresentam reflexo algum exacto, ahi tudo nos apparece ou diminuído ou desmedidamente dilatado. Uma está para a outra na mesma proporção do retrato para a caricatura. (Idem, p. 47)

⁶ O daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico considerado possível comercialmente. A imagem era fixada sobre uma placa de cobre amalgamada a uma fina lâmina de prata, cuja superfície polida, lembrava um espelho.

Estabelece-se, assim, o confronto entre, de um lado, uma verdade objetiva que tenciona se aproximar o máximo possível do real, e a falsidade de uma imaginação pura, estéril e incoerente. Como resultado, tem-se a demonstração exata de que o romantismo de Alencar é repleto de erros e dados inverossímeis, tanto no que se refere ao tempo quanto ao espaço de que trata, sendo, portanto, inadequado àquela época caracterizada por tantos avanços literários.

Do ponto de vista estético, Antonio Candido (2000) analisa as considerações de Távora como primeiro sinal de uma tendência da crítica brasileira daquele período em conferir um sentido documentário às obras que tratam da realidade presente. Seria necessário que para um romance de costumes ser compreendido enquanto tal, ele deveria estar permeado de fatos verídicos submetidos a dados reais:

Poder-se-ia esquematizar a sua posição [de Távora] dizendo que ele preconiza, no romance, a mistura de verdade, concebida como fidelidade à natureza observada, e do ideal, concebido como enroupamento da observação pelo belo inventado. O segundo elemento lhe parece essencial à ficção, notando-se que repele com vigor tudo que seja vulgaridade, feiúra, reprodução dos aspectos pouco elevados da vida. (Candido, A.; 2000, p. 325)

As palavras de Távora na segunda “Carta a Cincinato”, sobre *O Gaúcho* corroboram a perspectiva de Antonio Candido:

Convençamo-nos: a imaginação, até a mais viril, se esgota, cança e defallece.(...) A renovação faz-se pela observação. A natureza offerece cada dia um encanto novo, que a imaginação sadia recolhe para dar-lhe mil feições grandiosas, ainda não conhecidas. (...) É preciso contempla-la, receber impressões face a face com o desconhecido, experimentar verdadeiramente todas as sensações de inspiração não-fictícia, mas real. (Távora, F.; 1872, p. 16)

A interferência literária deve ocorrer no sentido de salientar as menores minúcias da natureza, para que se explore ao máximo o que ela contém de belo. O critério da observação detalhada constitui-se, para Távora, como uma maneira de mensurar cientificamente a beleza literária, conformando um modelo para a crítica literária. Uma leitura apressada de um trecho como o citado acima, que releva acima de tudo as sensações da experiência “não fictícia, mas real”, poderia levar o leitor a achar que a análise tratava-se de um texto jurídico ou histórico-positivista.

Para melhor sentir e fotografar a realidade, tanto para Nabuco quanto para Távora, a experiência literária deveria estar impregnada da natureza observada

pelo poeta. Para isso, nenhuma atitude caberia melhor a um literato do que se embrenhar *in loco* por entre os lugares que irá transcrever no papel. Convém lembrar que o acesso direto à natureza foi defendido como pressuposto da criação poética por um romântico como Chateaubriand – tal como analisado no primeiro capítulo desta dissertação. A diferença é que, enquanto Chateaubriand buscava a natureza com o propósito de aproximar-se de Deus e inspirar a sua genialidade, para Távora e Nabuco o contato direto com a terra era uma maneira de aumentar a minúcia da descrição e a precisão do retrato literário. Mais adiante veremos que em Alencar este ponto também aparecerá com força. Por supostamente estar afastado da natureza que descreve e não reproduzi-la de maneira fidedigna, José de Alencar recebe de Távora e de Nabuco a alcunha de “escritor de gabinete”. Nas palavras de Nabuco no artigo de 21 de novembro de 1875:

A natureza americana ele estudou-a nos livros; as flores na botânica; o escritor não conhece a linguagem que fala a natureza, não tem o desenho, não tem as tintas para exprimir-lhe as formas e o relevo, e não tem o que supre muitas vezes a pintura e a arte, a análise de suas impressões diante do belo. Quem lê os romances do Sr.J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos. O homem que ele nos pinta nunca está em comunicação com o meio em que vive. (Nabuco, J.; 1978, p. 209)

Por seu turno, Franklin Távora, travestido de Semprômio, já escrevera a seu amigo Cincinato sobre o exemplo a ser seguido e a ser evitado, no que diz respeito à presença efetiva do escritor no lugar que lhe servirá de objeto de descrição:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem imitar sinão a natureza; é um paizagista completo e fidelíssimo. Não escreveria um livro siquer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes de natureza, estuda as sensações do eu do não eu. (Távora, F.; 1872, p. 13)

Já o Conselheiro Alencar não tivera a mesma acuidade, no momento de escrita do seu *O Gaúcho*:

Por que não foi ao Rio Grande do Sul antes de haver escripto o Gaúcho?. (...) Isto o faz cahir em freqüentes inexactidões, quer se propunha a reproduzir, quer a divagar na tela. (Idem, p. 15)

À objetividade fotográfica defendida pelo realismo de Franklin Távora, Joaquim Nabuco acrescenta um importante traço: um cunho moralista. Neste sentido, convém lembrar o ponto de Roque Spencer Maciel de Barros a respeito

da unidade entre fatos e valores morais que se estabelece na mentalidade cientificista. A esse respeito destacam-se as considerações que Nabuco tece sobre o romance *Lucíola* no artigo de 31 de outubro. Elas dão a dimensão do quanto a verdade literária exigida por Nabuco é completamente intrincada a um determinado dever-ser do comportamento social. Se o realismo de Alencar é “sem elevação e sem verdade” (Nabuco, J.; 1978, p. 139) é ele também eivado de péssimos exemplos para a sociedade. Para Nabuco, o realismo literário deve encontrar o limite da moral e dos costumes da boa sociedade e isso significa que um romance que se preze não podia ter por tema principal a vida errônea de uma cortesã, por mais que a presença dela fosse um fato real da Corte:

Se essas obras tivessem um alcance prático e pudessem de alguma sorte abalar o que o Sr. J. de Alencar chama – os preconceitos sociais, – seria um ato mau a publicação de uma dessas histórias tocantes.

Felizmente, porém, elas não conseguiram destruir o casamento, e seria o mesmo que destruí-lo igualar-lhe a vida livre e dar às cortesãs o direito de aposentar-se em matronas. Na sociedade de hoje não há nenhum preconceito contra as grisettes, nem, já que essas acabaram com os meus grandes poetas, contra as cocottes ou como melhor nome tenham. Elas vão toda a parte, não há atenção que não recebam, não há influência que não conquistem, não há lugar em que não brilhem;(...)

Não é possível levar mais longe a tolerância para com elas; o culto do amor é livre e ninguém lembra-se de diminuir o escândalo de uma profissão que faz uma concorrência tão grande ao casamento. Essa é a moral social; é o instinto de conservação, tão poderoso nos grandes organismos, a família, o Estado, a religião, a raça, como no indivíduo. (Idem, p. 137)

As preservações da família e da religião deveriam estar asseguradas e o realismo dos romances não poderia interferir no sentido de modificar toda aquela ordem estabelecida. Ainda que a presença das cortesãs na sociedade fosse algo real e fidedigno, para que suas condutas não fossem amenizadas, elas deveriam aprender nas histórias ficcionais a verdadeira lição que a sociedade real lhes guardava.

Os romances e textos dramáticos, para Nabuco, deveriam estar a serviço somente de alterações consideradas boas para a sociedade brasileira, mudanças como o fim da escravidão – que viria a se tornar a grande bandeira de luta dele, transformado em líder abolicionista na década de 1880. Os debates travados por Nabuco e Alencar acerca das peças *Mãe*⁷ e *O Demônio Familiar* decorrem de tal maneira que o primeiro parece assumir o papel de idealista e o segundo argumenta

⁷ *Mãe* é a história de Jorge, um rapaz criado por sua escrava doméstica, Joana, desde criança e que anos depois, quando adulto e após conceder a carta de alforria para a senhora, descobre que ela era sua mãe.

como um autêntico realista. Isso porque, Nabuco acusa Alencar de atuar em favor da causa da escravidão nessas duas peças pelo fato do autor apenas apresentar o problema de uma maneira realista, sem opinar diretamente a respeito do problema. Nas palavras de Nabuco, sobre *O Demônio Familiar*:

A primeira acusação que eu faço ao Demônio Familiar é a de que essa comédia de costumes não conta a vida da nossa sociedade, mas deprime e desmoraliza a nossa família, sem mesmo ter o mérito da verdade. (Idem, p. 105)

A história toca na questão da moral da sociedade escravista que ocupava os lares oitocentistas brasileiros. Em *O Demônio familiar* o tema é o lugar ocupado pelo negro na família brasileira. Pedro é um menino escravo que vive com a família de Eduardo e ocupa o papel de garoto de recados. Muito observador, ele deturpa todos os recados, fazendo intrigas e provocando confusões das mais diferentes espécies. Alencar optou por mostrar através da peça como se estruturava a tal “grave deficiência moral” das famílias brasileiras, para usar as palavras do autor, em vez de escrever sobre uma sociedade ideal ainda inexistente. Nabuco, por seu turno, defendia que, para contestar aquela maléfica realidade, Alencar deveria mostrar as benesses de uma realidade distinta da que se vivia na sociedade imperial. Mesmo escolhendo o primeiro caminho, o desfecho do drama apresenta um sentido moralizante a respeito do problema. Vale a pena citar a fala de Eduardo, o protagonista da história, sobre a questão da escravidão:

Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança, levado pelo instinto de amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém, expulso-o do seio da minha família e fecho-lhe para sempre a porta da minha casa. (A Pedro) Toma; é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. *Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás o nobre sentimento que hoje não compreendes.* [Grifo meu] (Alencar, J. de; 1960, p. 136, v. IV)

No trecho acima, a personagem reconhece que a sociedade é a principal responsável pelo estado de atraso na educação em que se encontrava o negro naquela época. A única maneira de fazê-lo aprender as regras do mundo civilizado seria dando ao negro a liberdade. Somente desta maneira, ele estaria apto a trabalhar e desempenhar o seu papel como brasileiro. A diferença de Alencar em

relação a Nabuco a respeito da escravidão refere-se ao momento em que a abolição deveria ocorrer: para o primeiro, o caminho deveria ser uma “extinção espontânea e real, que devia resultar da revolução dos costumes” (Alencar, J. de; 1978, p. 59) e para o segundo a abolição era uma questão imediata.

4.2

Superando o ultrapassado Romantismo

O desenrolar da querela entre Alencar e Nabuco ocorreu da seguinte maneira: de um lado, ataques desferidos por Nabuco em análises minuciosas de livros e textos de Alencar; de outro, um José de Alencar que mantinha a discussão no mesmo tópico, apenas buscando contradições e possíveis imperfeições gramaticais e vocabulares de seu oponente. Desta forma, aos poucos, os artigos perderam o foco propriamente literário da discussão, caminhando para a conformação de duas formas distintas de conceber as idéias no Brasil. No correr das penas de um e de outro, o debate se direcionava cada vez mais para uma querela à moda “modernos contra antigos”, em que o mais antigo defende a obra consolidada e o moderno trata de tentar detoná-la, buscando inaugurar caminhos nunca percorridos até então.

Em Nabuco, a superioridade de sua época é justificada pelo contínuo progresso por que passava as letras brasileiras. E é com base nesta diferença e superioridade entre épocas que ele consegue compreender o sucesso que José de Alencar atingiu ao longo de toda a sua carreira literária. Somente a inferioridade intelectual de um “público míope” poderia aplaudir a pobreza literária do autor que sempre, desde seus primeiros passos no jornalismo, mostrou deficiências. Assim, o princípio da compreensão histórica dos valores literários, deveras citado no texto de Santiago Nunes Ribeiro, é completamente deixado de lado por Joaquim Nabuco. A este princípio o jovem escritor substitui pelo primado do progresso e da evolução literária.

O pressuposto é o de que houve um progresso intelectual do leitor e do espectador brasileiro da década de 1870. Isto é o que Joaquim Nabuco propõe no texto de 24 de outubro, mantendo-se na mesma linha por toda sua argumentação posterior:

Posso dizer que havendo hoje mais instrução e mais cultivo literário deve-se poder formar no Rio de Janeiro atualmente um auditório capaz de julgar, ainda não em última instância, está entendido, uma obra de ciência, de literatura e de arte, não direi numeroso, porém menos restrito do que se poderia reunir há vinte anos. (...) O gosto literário e artístico, mesmo nas mais belas inteligências, tinha então poucas exigências e pequeno cultivo, e assim não podia consagrar obra alguma. (Idem, p. 104)

Se no trecho acima a diferença entre públicos é apenas sutil, Nabuco é mais incisivo adiante no mesmo texto, ao considerar Alencar a personificação viva de uma época ultrapassada, status adquirido devido a sua notória consagração ante aquela platéia da década de 1850:

Precisava ser realmente muito míope o público de há vinte anos para reconhecer esses ensaios do Sr. J. de Alencar a sua própria imagem, para descobrir neles a educação, os sentimentos, os costumes deste país. (Idem, p. 106)

Interessante é notar nestas passagens o esforço de Nabuco em deslocar a obra de Alencar da década de setenta para um passado recente no tempo, mas distante nas mudanças, como se o romancista não tivesse se mantido como o escritor mais lido e reverenciado pelo público letrado da Corte. Cabe destacar, conforme já mencionado em linhas acima, que tanto Franklin Távora quanto Nabuco reconheciam a autoridade literária de José de Alencar naquele mesmo presente em que eles viviam. É inclusive no ano de 1870 que o romancista assina seu primeiro contrato com a editora Garnier. Após isso, José de Alencar reedita *Iracema*, e publica, além de escritos sobre teoria política e direito, a maior parte de seus romances – dos dezesseis romances completos editados em vida pelo autor, nove tiveram sua primeira impressão circulando entre o público da década de setenta⁸. Em 74, as crônicas *Ao Correr da pena* conhecem a sua primeira edição em livro, o que Nabuco parece não ter levado em consideração ao propor abissais diferenças entre o leitor contemporâneo e o de vinte anos antes:

À que ordem de produções literárias pertencem porém esses folhetins? A nenhuma. Não são artigos de crítica, também não são artigos de fantasia. (...) É curioso ver como o gosto daquele tempo era diverso do nosso. *Hoje quem poderia tolerar um desses folhetins!.* [Grifo meu] (Idem, p. 68)

As crônicas da coluna “Ao correr da pena” eram consideradas, já desde aquela época, o primeiro capítulo da carreira literária de Alencar. Para o crítico,

⁸ Informação retirada de Afrânio Coutinho, organizador de ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, 4 vols.

desde as primeiras letras, Alencar apresentava graves deficiências. Nabuco identifica um quadro de evolução dos mais diferentes âmbitos, das idéias, dos leitores, da vida literária enfim. Ao analisar a obra literária de Alencar, no entanto, ele apresenta uma concepção diferenciada: não havia progresso nem declínio. Entre os livros do autor de *Iracema* havia uma constância: em todos havia falhas, desde incoerências internas ao enredo, até imprecisões gramaticais, passando pelo completo desconhecimento da anatomia do corpo humano para fazer descrições. Sobre *O Guarani*, por exemplo, o jovem arriscou o seguinte prognóstico: “receio que o Guarani fique sendo no futuro apenas um libreto” (Idem, p. 91). A linha evolutiva da literatura brasileira encontra no Romantismo alencariano um período de completa escuridão. O pensamento do presente não apenas superava como substituía por completo todo aquele malogrado passado.

Franklin Távora percorre um caminho diverso neste sentido. Para Semprômio, o sentido dos livros de José de Alencar é marcado por um período de completa decadência, indicando que o autor não soubera conformar-se aos novos valores literários vigentes. A invenção de Sênio – que tratarei mais adiante, espécie de codinome que assinará alguns prefácios, posfácios e indagações literárias a partir da publicação do romance *O Gaúcho*, em 1870 – é interpretada como sinal máximo desta derrocada literária do autor e da escola a qual ele fazia parte. A decadência iniciara-se com *Diva*, já em 1864:

A contar de *Diva* para cá, justamente a obra que assignala o principal período de decadência de Senio, não há trabalho seu que se possa ler, de recheado, que vem, de quanta innovação lhe ocorre fazer, como si isso denunciasses grande merecimento intellectual, e demandasse alto esforço e superioridade do escriptor? (Távora, F.; 1872, p. 96)

O crítico observa, desta maneira, um auge e uma queda na obra alencariana. A análise de Távora fundamenta-se na hipótese de que cada idéia é válida em seu devido tempo até o momento em que entra em crise e é substituída automaticamente por outra. Sênio, o autor ancião, seria para Franklin Távora o ponto máximo da derrocada literária de Alencar, a maior representação do quanto suas idéias românticas já estavam velhas e ultrapassadas: “Confessa-se velho, quando a litteratura natal tinha o direito de o supor moço ainda triste o destino da pátria.” (Idem, p. 138)

De acordo com Antonio Edmilson Martins Rodrigues (2001), as críticas de Franklin Távora e Joaquim Nabuco realizam uma espécie de ponte entre José de Alencar e a década de 70, introduzindo novas idéias no campo da literatura a partir da recepção do Realismo no Brasil, que definiu o Romantismo como principal alvo (Rodrigues, A; 2001, p. 137). Isso sem levar em conta a hipótese de que as críticas de Távora teriam sido motivadas por questões políticas, pois existia a versão de que o escritor cearense funcionava como um “testa de ferro” dos interesses governamentais, à época em desavença com o então Deputado José de Alencar.⁹ A despeito disso, a pena afiada de Semprônio apresenta, no argumento de Edmilson Rodrigues, “a tendência da crítica realista contra a hegemonia de Alencar” (Idem, p. 137).

Analisando a polêmica de um ponto de vista estético-literário, em um artigo denominado “Joaquim Nabuco e a crítica literária”(2000) Luiz Costa Lima qualifica de “estéril polêmica”(Costa Lima, L.; 2000, p. 110) ao debate travado nas páginas d’ *O Globo* de 1875. O autor simplifica a motivação da atuação de Nabuco como a de mais um jovem em busca de notoriedade pública, da mesma forma que João Cezar de Castro Rocha (1998) comentara a respeito da posição de Alencar em relação a Magalhães, conforme visto no segundo capítulo. Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Costa Lima aponta causas de ordem pessoal para a ocorrência do duelo literário: ataque pessoalizado, gramaticidade, verossimilhança do usual, tudo em função da disputa por quem possuiria maior erudição. Desta maneira, a querela apenas confirmaria a hipótese principal do autor a respeito do pensamento crítico brasileiro, qual seja, a da completa debilidade do sistema crítico-literário brasileiro. A polêmica era uma espécie de “ponta-de-lança para entendermos a razão da debilidade da crítica, não só literária, mas do espírito crítico, i.e., reflexivo” (Idem, p.104).

Sobre este ponto, Afrânio Coutinho (1978) apresenta um ponto de vista completamente distinto:

O documento é do mais alto valor intrínseco, sobre ser um precioso testemunho daquela fase de passagem do Romantismo para o Realismo, a década de 1870, uma brilhante encruzilhada das nossas letras. O choque de idéias literárias, de

⁹ Segundo Antonio Candido, é Silvio Romero que usa a expressão “testa de ferro do governo” para qualificar a atuação de Franklin Távora nas Cartas a Cincinato, “pago pelos cofres públicos para atacar o maior escritor brasileiro da época.” In CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo horizonte, MG: Editora Itatiaia, 2000, p. 324, vol.II.

concepções críticas, de teorias e poéticas, sobreleva ao aspecto puramente pessoal da troca de doestos entre os dois admiráveis contendores. (Coutinho, A; 1978, p. 9)

Confirmando a força do argumento de Alencar, que considera o aspecto local como preponderante para a divisão das idéias literárias, Coutinho encontra na polêmica o espaço ideal para desenvolver suas idéias a respeito da distinção entre brasilistas e ocidentalistas como correntes marcantes do pensamento literário brasileiro. O crítico literário compreende que Alencar pertence ao primeiro grupo, sublinhando a cultura brasileira como algo novo e valorizador das especificidades locais; Nabuco compunha o segundo grupo, propenso a acatar e enfatizar a dependência ocidental da cultura brasileira. Nas palavras de Afrânio Coutinho: “Ao ocidentalismo de Nabuco opunha-se o nacionalismo de Alencar; ao universalismo do primeiro, a tendência nacionalizante do segundo” (Idem, p. 7).

Ainda no argumento deste mesmo autor, o ocidentalismo era sinal manifesto do “bando de idéias novas” que permeou o pensamento brasileiro na década de 70. O José de Alencar produzido por Franklin Távora e Joaquim Nabuco seria sinal destas “idéias novas”, personificação máxima do ultrapassado movimento Romântico. Para Silvio Romero, por exemplo, o Romantismo já podia ser considerado um cadáver pouco respeitado. Os novos leitores de Comte, Spencer, Darwin dentre outros, reunidos na Escola de Direito do Recife, passaram a pensar o Brasil sob as égides do materialismo, anticlericalismo, determinismo, evolucionismo e do positivismo, além do realismo e naturalismo, representações destas idéias no campo literário.

De acordo com Roberto Ventura (1991), este movimento crítico toma as noções de raça e natureza como fundamentos objetivos e imparciais para o estudo da literatura. A ação diferenciadora do meio geográfico e natural era fundamental para os projetos de literatura e de história literária nacional: a polêmica Alencar-Nabuco seria sinal da mudança de padrão cultural da década de 70, inserindo o negro no discurso cultural (Ventura, R.; 1991, p. 46). A leitura de Ventura leva em conta consideravelmente os trabalhos posteriores de Joaquim Nabuco em sua campanha abolicionista na década de 1880, já que insere os artigos da polêmica no conjunto das formulações de Nabuco sobre as formas de trabalho na sociedade brasileira.

Para os fins da presente dissertação, a leitura crítica de Távora e Nabuco sobre a obra de Alencar importa na medida em que nos ajuda a compreender como dois eminentes representantes da nova geração conformaram um lugar passado para o legado literário de sua geração anterior, personificada na figura de José de Alencar. Tal leitura é especialmente cara porque será nesta ambiência e dialogando com estas idéias, ou as rebatendo, que Alencar aprontará sua concepção sobre o passado de si. Estas críticas colocarão Alencar relegado aos confins do esquecimento, em um passado morto e enterrado. Era uma percepção de moderno que propunha a substituição do novo pelo ultrapassado. Estimulado por estas críticas, Alencar produziu também, ele mesmo, uma visão sobre seu passado: primeiro, atribuindo um sentido a sua obra literária, estabelecendo assim uma possível chave de leitura para as gerações futuras; depois iniciando uma autobiografia, em que apresentava os pontos principais de sua vida que o teriam levado ao romance, gênero que adotou como melhor forma de expressar seu pensamento.

Antes de entrar na análise destes textos críticos de Alencar, que nos apontarão mais uma vez para um uso do passado no sentido de ressaltar seu traço moderno, será necessário destacar a contribuição crítica de Machado de Assis a respeito do momento literário vivido no Brasil. A análise de Machado sobre o lugar do movimento romântico na trajetória das letras brasileiras é elucidativa e nos apresenta uma visão distinta da ambiência intelectual da década de setenta, traçada até agora.

4.3

Deslocamento machadiano

A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há como impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. (...) A alguns deles, se é a musa nova que o amamenta foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico. (Assis, Machado de.; 1973, p.810, v.III)

Data de 1º de dezembro de 1879 o ensaio “A nova geração”, publicado por Machado de Assis na *Revista Brasileira*. O trecho destacado é representativo quanto ao tom da análise do autor sobre o que ele denominou “nova geração”. Machado salienta, sobretudo, o quanto aqueles novos homens de letras eram devedores do arcabouço intelectual legado pela geração romântica que os antecedeu. Ao referir-se ao “pecúlio do espírito humano” ele vai além das fronteiras brasileiras, tornando suas concepções válidas universalmente. Para Machado, sinal de lucidez literária seria perceber que a afirmação de novos parâmetros não implicava em derrubar completamente o edifício construído pela geração passada, mas que o crescimento literário dava-se pela interação do novo com o antigo. “Morre porque é mortal”: a consciência do fim e das mudanças das idéias o faz perceber que as postulações daquele presente seriam o passado de um determinado futuro, mais próximo ou menos, mas que nem por isso aquelas idéias deveriam estar sujeitas ao esquecimento ou a substituição devido ao fluxo do tempo. A idéia de cada época, por mais perecível que pudesse parecer, contribuía para a formação do “pecúlio do espírito humano” como um todo, não apenas brasileiro.

A esse respeito, a leitura de Abel Barros Baptista (2003) é mais uma vez elucidativa. Para ele, a metáfora do “pecúlio” é usada por Machado no sentido de ampliar a discussão sobre a questão recorrente da história literária, com relação à batalha entre os antigos e os modernos. Nas palavras de Abel Baptista:

Não é sequer o romantismo que está principalmente em causa, mas a atitude perante a um movimento literário do presente, independentemente de qualquer contexto nacional ou mesmo histórico. (...) É justamente no quadro da discussão da atitude dos modernos perante os antigos que a metáfora ganha sentido enquanto forma de designar a riqueza, impondo-se agora claramente através da oposição entre esquecimento e memória. (Baptista, A.; 2003, p. 86)

O que está em jogo, em Machado, é a percepção da autoconsciência histórica de uma época em sua relação com o passado, isto é, com aquilo que um determinado presente produziu como tradição a partir do passado. Quanto mais afirmava a superioridade do novo sobre o velho, mais a nova geração demonstrava sua incapacidade em transformar o novo de suas idéias em um traço propriamente moderno.

Aquele não era o primeiro artigo que Machado de Assis utilizava a chamada por Abel Baptista “metáfora do pecúlio” em uma análise literária. No

seu “Notícia atual da literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, de 1873, Machado já expõe para seus leitores sua percepção sobre os traços modernos dos movimentos literários. Encomendado pelo editor da revista *O Novo Mundo*, José Carlos Rodrigues, uma publicação com circulação em Nova Iorque, o objetivo principal deste artigo era apresentar um estudo sobre o caráter geral da literatura brasileira contemporânea. Encontram-se neste escrito valiosas contribuições de Machado a respeito da situação da literatura brasileira naquele período, mas não apenas isso: “O Instinto de Nacionalidade” apresenta também importantes contribuições para a compreensão da autoconsciência histórica moderna machadiana.

Em maneira de síntese, já nas primeiras linhas, o autor apresenta o traço principal que caracterizava os estudos literários brasileiros até então:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono do futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre, e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda madruga, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. (Assis, Machado de.; 1973, p. 801, v. III)

Para Machado de Assis, o intitulado “instinto de nacionalidade” destaca-se como uma tradição continuada da literatura brasileira. Desde os poetas árcades, passando pelos primeiros românticos, até as mais diversas gerações, o ponto que marcava a literatura brasileira era a cor local que se tornou posteriormente idéia de nacionalidade. A “nova geração” da década de 70 também não fugia a essa marca, sublinhando a necessidade de tratar de assuntos nacionais nas produções literárias.

Machado apontava para a importância do papel dos poetas árcades do século XVIII que, se não levantaram a bandeira da independência literária em relação a Portugal era porque ainda não existia naquela época uma consciência nacional, que só se obteve após a independência política. No entanto, já se podia notar naquelas primeiras produções o traço da cor local que viria a se transformar em cor nacional. Já neste momento de seu argumento ele sinaliza para a importância de se considerar, em matéria literária, a contribuição da tradição legada no passado:

Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniais, iscados daquele mal; nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a

independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. (Idem, p. 801)

O deslocamento moderno proposto por Machado consiste no sentido de transformar a idéia de “espírito nacional” numa forma. Conforme foi visto no segundo capítulo, José de Alencar já advertira na crítica que fez ao poema “Confederação dos Tamoios” para a importância de se pensar uma forma nacional nova para a literatura brasileira em formação. Uma vez que a autonomia brasileira em relação a Portugal já estava consolidada, seria aquele o momento de deslocar a temática literária dos “assuntos nacionais” para uma forma literária particular que pudesse contribuir para a literatura universal. Já era o tempo de se começar a pensar a literatura brasileira nos seus aspectos propriamente literários, com vistas a produzir obras universais voltadas ao acúmulo comum da humanidade. As palavras de Abel Barros Baptista (2003) contribuem na compreensão desta questão:

Machado de Assis explicitava o que fora sua preocupação em 1873 a respeito do problema da nacionalidade literária: não já o problema de saber como construir uma literatura brasileira tendo em conta o que é o Brasil, mas o problema de como entender e como construir uma literatura brasileira tendo em conta a questão da literatura. (Baptista, A.; 2003, p. 97)

O autor oitocentista compreende a importância da idéia nacional na produção literária brasileira, e por isso não a condena ou reprime; mas sabia que era necessário acrescentar algo que suplantasse a isso:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o tornem homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Assis, Machado de; 1973, p. 804, v. IV)

O essencial a ser acrescentado como exigência era o tal “sentimento íntimo”, que tornava Shakespeare um poeta essencialmente inglês e de seu tempo, mas, além disso, um gênio universal de todos os tempos. Na formulação machadiana, central é notar que a possibilidade do “sentimento íntimo” não elimina ou substitui o que fora elaborado enquanto tradição brasileira por todo aquele tempo – o instinto de nacionalidade – mas agrega a esse instinto um fator novo e primordial. Abel Baptista identifica, neste sentido, um Machado que desenvolve seu ponto a partir

de três recusas: da transformação do projeto nacional em lei; da busca da nacionalidade como razão de ser e princípio da construção da literatura brasileira; e, por fim, a recusa em entender a literatura brasileira em ruptura com o passado literário europeu, como uma tradição homogeneamente brasileira. Interessante é notar o cuidado com que o crítico português utiliza o termo *recusa*; o sentido de recusa aplica-se perfeitamente a este caso já que a proposta machadiana não implica em qualquer tipo de ruptura, mas caracteriza-se, ao contrário, “por um excesso de memória” (Baptista, A.; 2003, p. 99). Assim, o problema da nacionalidade literária sofre, antes de tudo, um deslocamento de perspectivas, a partir de um espaço de experiências bem definido:

Machado não rejeita a finalidade que move o projeto nacional, até porque abre espaço para a existência da literatura brasileira – mas nega que se tenha meios de se cumprir em pleno. Reconhecendo que o ‘instinto de nacionalidade’ é irrecusável e irreversível, mas rejeitando as manifestações do ‘instinto’ na ‘opinião’, Machado vê nele a força que conduz, não à nacionalidade literária, mas à indeterminação a respeito da nacionalidade literária. (Idem, p. 101)

É no interior do próprio instinto de nacionalidade – como tradição “irrecusável” e “irreversível” – que Machado tenciona produzir a possibilidade de seu deslocamento.

Esta idéia machadiana acerca das especificidades modernas de um tempo, em intenso diálogo com o que fora produzido como acúmulo das diferentes gerações literárias anteriores, encontra uma espécie de síntese nas linhas finais do texto de 1873:

Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força das velhas se fazem novas – não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo tem os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (Assis, Machado de.; 1973, p. 809, v. III)

Na passagem acima e no argumento central do “Notícia Atual da Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade” encontram-se os fundamentos da leitura crítica feita por Machado a respeito da nova geração. Se, de um lado, a experiência literária é submetida às variações temporais que distinguem os diferentes estilos, não se deve perder de vista o “sentimento íntimo” que faz de um texto “literatura” em qualquer tempo ou espaço. Por conseguinte, fundamental para a formação desse “sentimento” é o constante diálogo com que fora produzido

no passado, para que o trabalho intelectual moderno possa integrar o “pecúlio comum do espírito humano”. No texto de 1879, “A nova geração”, Machado identifica entre os novos escritores, a inaptidão em lidar com estes dois eixos centrais que formam sua idéia de literatura: a inépcia em compreender que a necessidade do novo – necessidade vital humana e, em especial, de movimentos literários já que “A poesia não é, nem pode ser eterna repetição” (Idem, p. 810) – não implica na destruição ou completa negação de tudo que o antecedeu; e a incapacidade de produzir uma literatura brasileira com qualidades essenciais que a tornassem literatura, ou seja, com “sentimento íntimo”.

Em relação ao primeiro ponto, Silvio Romero, senão o maior expoente daquela geração, é alvo direto da irônica pena machadiana. Sobre a proposição de Romero que sugeria que a nova intuição literária nada possuía de dogmática por estar em consonância com o espírito geral da crítica contemporânea, Machado comenta que nada lhe parecia mais elementar do que aquela formulação – nas palavras dele, “uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos” (Idem, p. 813). A alguém que almejava ser precursor de uma idéia, caso de Romero, não parecia nada agradável ter uma proposta sua qualificada como óbvia. Faltaria a ele, na visão de Machado, assim como à nova geração, tomar cuidado com um mal que assolava a todos: o pedantismo (Idem, p. 836). Se o impulso para o novo era uma qualidade admirável para o movimento, já que impulsionava para o risco e a possibilidade de criações desamarradas de um passado estático, faltava aos novos escritores a devida ponderação das coisas para reconhecer que idolatrar ou execrar completamente o passado eram dois lados de uma mesma moeda. As palavras de Machado são decisivas para a compreensão deste argumento:

Falta unidade ao movimento, mas sobram confiança e brilho; e se as idéias trazem às vezes um cunho de vulgaridade uniforme, outras um aspecto de incoercível fantasia, revela-se todavia esforço para fazer alguma coisa que não seja continuar literalmente o passado. Esta ineção é um penhor de vitória. *Aborrecer o passado ou idolatrá-lo vem a dar no mesmo vício; o vício de uns que não descobrem a filiação dos tempos, e datam de si mesmos a aurora humana, e de outros que imaginam que o espírito do homem deixou as asas no caminho e entra a pé num charco.* Da primeira opinião tem desculpa os moços, porque estão na idade em que a irreflexão é condição de bravura; em que um pouco de injustiça para com o passado é essencial à conquista do futuro. Nem os novos poetas aborrecem o que foi; limitam-se a procurar alguma coisa diferente. [Grifo meu] (Idem, p. 836)

Deste trecho, convém sublinhar que, mais do que em idade física, o tipo de mocidade a que se referia o escritor era uma espécie de espírito moço, que se aventurava em direção ao novo em busca de respostas para as questões postas pelo tempo presente. Tal pensamento explicitava-se na constante preocupação dos jovens em mostrar aos seus contemporâneos “que há uma porção de coisas que estes ignoram” (Idem, p. 836), vindo daí a necessidade em utilizar novos termos que muitas vezes designavam significados já formulados.

No que tange ao segundo ponto acima mencionado, sobre a inépcia da nova geração em produzir uma literatura em suas qualidades essenciais, a pena machadiana atira dura e frontalmente contra a novidade do movimento realista na literatura; ou melhor, atinge, sobretudo, um certo tipo de recepção do realismo e do naturalismo europeu feita pela nova geração brasileira.

A esse respeito, cabe ressaltar que o compromisso com a aproximação da realidade na literatura não era monopólio de escritores que se auto-intitulavam pertencentes ao movimento realista. Analisando o contexto inglês de surgimento do gênero romance no século XVIII, Sandra G. Vasconcelos (2002) destaca o compromisso com a verdade e com acontecimentos corriqueiros do cotidiano por parte dos primeiros romancistas e teóricos do romance. Havia uma estreita relação entre o novo gênero e o real, em contraste com “um tipo de ficção que transgredia os limites do tempo e lugar, de natureza e possibilidade”¹⁰. (Vasconcelos, S.; 2002, p. 27) – o que não significa que modos não-realistas de ficção não tenham sobrevivido. A ampliação do público leitor de literatura, de que faz parte também pessoas leigas em relação às regras formais clássicas, além do considerável aumento da circulação de livros e impressos, são fatores cruciais para que temas ordinários e comuns pudessem ocupar lugar de destaque no universo literário. Neste sentido, assinala a autora:

Fica evidente que houve um claro movimento em direção a um maior realismo a partir do romance do século XVIII, pensado como encenação de um entrechoque de forças sociais, como imitação da vida prosaica de um indivíduo, como elemento central de composição e configuração artística da experiência do homem comum. (...)

O ordinário e o comum, perdendo seu estatuto de complemento cômico, deixam para trás sua posição secundária e subordinada na hierarquia moral e literária do

¹⁰ Sandra Vasconcelos retira e traduz este trecho de George Canning do periódico *The Microcosm*, de 1787.

mundo da epopéia e do romanesco, para ocupar o centro da cena e ser encarados com um nível de seriedade inaudita. (Idem, p. 32-3)

Compreendido neste quadro, o realismo literário do romance ocupava-se, principalmente, da tensão viva entre sociedade e indivíduos, estes compreendidos em termos fundamentalmente sociais, podendo comportar em si, individualmente, a totalidade dos movimentos sociais (Idem, p. 37). Em consequência disso, em meio a essa tentativa de analisar a realidade via experiência literária, não se deixava de levar em conta as diversas possibilidades de mudança a que o mundo contemporâneo estava submetido. Daí se configura, para os primórdios do romance, uma acentuada compreensão do tempo e do espaço como aptos a variações e imprevisibilidades, todas reais; uma noção de tempo que carregava em si a possibilidade de mudança por meio da experiência, como indica Vasconcelos:

As determinações espaciais e temporais ocupam o cerne das relações da personagem com o mundo e a noção de tempo carrega dentro de si a possibilidade do aprendizado por meio da experiência, a chance de mudança, de amadurecimento.

Foi essa nova realidade que se objetivou numa forma literária nova, que buscava, na apreensão e representação do real, captar o movimento da vida contemporânea. (Idem, p. 40)

É justamente a ascensão da realidade cotidiana a assunto considerado sério e, assim, digno de produções literárias, por um lado, e a realidade histórica em estado de mudança e imprevisibilidade próprias ao contexto pós-expansão napoleônica, por outro, que formarão as bases do realismo moderno do século XIX, segundo o argumento de Erich Auerbach (1976, p. 440). A França, neste sentido, tem a mais importante participação no surgimento e no desenvolvimento do realismo moderno. Para Auerbach, em Stendhal, as atitudes e composição das personagens de seu romance *O vermelho e o negro* encontram-se em completa harmonia com as circunstâncias históricas, enredadas da forma mais exata e real: o interesse voltava-se para uma sociedade realmente existente, não uma sociedade possível, ocupando-se de pormenores observados e não de exemplos que pudessem ser aplicados em estruturas universais. Nas palavras do autor de *Mimeses*: “Nele [em Stendhal] a perspectiva dos tempos é sempre presente, a imagem das formas e os modos de vida que se modificam incessantemente domina os seus pensamentos” (Auerbach, E.; 1976, p. 412). Em Balzac, outro autor da geração romântica, considerado criador do realismo moderno, além do

panorama histórico social bem delimitado, há uma detida atenção à descrição do meio físico onde habitam as personagens e onde as situações são encenadas:

Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórico-social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano¹¹, ao mesmo tempo em que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais. (Idem, p. 423)

Mantendo-me ainda no argumento de Auerbach, em Flaubert o realismo torna-se impessoal, apartidário e objetivo (Idem, p. 432). Em *Madame Bovary*, a existência subjetiva do narrador é completamente subestimada em detrimento da plena subjetividade contida nos pensamentos e ações da personagem principal: “Flaubert não faz senão tornar lingüisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade” (Idem, p. 434).

Esta breve incursão na história da formação do realismo moderno, intimamente relacionado à afirmação do romance como gênero literário, nos ajuda a compreender a base da crítica machadiana ao realismo brasileiro da designada por ele “nova geração”, que até o momento do texto de 1879 ainda não teria conseguido produzir uma literatura de qualidade. Isso porque, para Machado, era clara a diferença entre o senso realista na literatura – *à moda* de Stendhal, Balzac e Flaubert, e que Alencar e o próprio Machado apresentarão em muitos de seus romances – e o realismo pregado por seus conterrâneos e contemporâneos, dentre os quais, o Franklin Távora das “Cartas a Cincinato” e o Joaquim Nabuco da polêmica com José de Alencar. Este tipo de realismo recusa o próprio princípio

¹¹ Ao leitor do romance *Senhora* é impossível não se lembrar da minuciosa descrição realista feita por José de Alencar no momento em que ele apresenta a personagem Seixas: “O aspecto da casa revelava, bem como seu interior, a pobreza da habitação.”

“A mobília da sala consistia em sofá, seis cadeiras e dois consolos de jacarandá, que já não conservavam o menor vestígio de verniz. O papel de parede branco passara a amarelo e percebia-se que em alguns pontos já havia sofrido hábeis remendos. (...)”

“Sobre um dos aparadores tinham posto uma caixa de charutos de Havana, da marca mais estimada que então havia no mercado. Eram regalias como talvez só saboreavam os dez mais puros fumistas do império. (...)”

“Um observador reconheceria nesse disparate a prova material de completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava esta parte da casa.”

“Se o edifício e os móveis estacionários e de uso particular denotavam escassez dos meios, senão extrema pobreza; a roupa e os objetos de representação anunciavam um trato de sociedade, como só tinham cavalheiros dos mais ricos e francos da corte.” In ALENCAR, José de. *Obra Completa* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, p. 976-7, v. I.

literário da criação poética por asseverar o critério da verdade uma como pressuposto literário:

Ia-me esquecendo uma bandeira hasteada por alguns, o Realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. Importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta (...). Todavia, creio que a de todas que possam atrair a nossa mocidade, esta é a que menos subsistirá, e com razão: não há nada nela que possa seduzir longamente uma vocação poética. (Assis, Machado de.; 1973, p. 813, v.III)

A tentativa de alcançar a verdade da realidade em sua aproximação mais exata da natureza – tal como uma fotografia, compreendida em termos oitocentistas – seria, além de estéril, a negação completa do que ele compreende por literatura, entendida em sua concepção universal, nas mais diversas circunstâncias temporais e espaciais: “Neste ponto todas as escolas se congraçam: e o sentimento de Racine será o mesmo de Sófocles”. (Idem, p. 813). Acrescentando ainda, a seguir:

Um poeta como V.Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. 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. Creio que aquele não é clássico, nem este romântico. Tal é o princípio são, superior às contendas e teorias particulares de todos os tempos. (Idem, p. 813)

Interessante neste trecho é perceber um Machado de Assis leitor de Taine, a quem Franklin Távora também recorrera em citação para fundamentar seu exame crítico a propósito d’*O Gaúcho*, em 1871. Onde se conclui que a diferença entre as concepções literárias dos dois autores era de outra ordem que não se relacionava ao conhecimento ou a adesão às mais novas idéias literárias. Se ambos conheciam o mesmo circuito literário e dialogavam com os mesmos autores europeus, o que se nota é que as recepções críticas deles caminhavam por vias distintas.

A leitura crítica de Machado de Assis sobre os caminhos tomados pela “mocidade literária”, termo que ele cunhou sobre seus contemporâneos da década de setenta, nos apresenta não apenas distintas recepções críticas ao que vinha sendo discutido no contexto europeu, mas destaca também a peculiar afinidade do escritor com a tradição, ou melhor, com o que ele projeta como tradição acumulada enquanto “pecúlio comum”. Talvez seja esta relação com o passado literário – um passado não *ultrapassado*, mas que *constitui* o seu presente – que torne Machado, ao mesmo tempo, tão diferente e, ao mesmo tempo, tão devedor

da produção literária de José de Alencar. Mais do que *responder* às críticas em favor do romancista de *Iracema* – como fizeram Araújo Porto-Alegre e D. Pedro II em relação a Gonçalves de Magalhães – Machado *desloca* o ponto central da discussão. Não se pode dizer que Alencar terá o mesmo discernimento: no entanto, mesmo mantendo-se em confronto direto, rebatendo aos seus opositores, as respostas de Alencar traçam também um modo peculiar de tratar da questão moderna da literatura. Como desdobramento, estará produzida a leitura alencariana de sua obra e de sua vida literária, chaves de leitura centrais para a compreensão de seu pensamento.