

O CONCEITO DE LITERATURA BRASILEIRA EM SÍLVIO ROMERO E EM JOSÉ VERÍSSIMO: LEITURAS CRÍTICAS DA OBRA DE MACHADO DE ASSIS

Regina L. de Faria

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Abstract: Whether at first sight there are similarities between scientific-philosophical apparatuses employed by Sílvio Romero and José Veríssimo in their respective approaches to Brazilian Literature, gradually a theoretical divergence is noticeable between those two critics. Such a divergence may be observed in regard to the concept of Literature, present not only in their essays but also in histories of Brazilian Literature proper – the one by Sílvio Romero, published in 1888, and the one by Veríssimo, in 1916. It is intended, thus, to examine the conceptions of Brazilian Literature formulated by Sílvio Romero and José Veríssimo, privileging those texts in which they analyze the work of Machado de Assis, aiming at understanding why both critics, for quite different reasons, were not able to offer productive critical perspective upon the body of work of the greatest XIX century Brazilian writer.

Keywords: XIX century criticism; Sílvio Romero; José Veríssimo; concept of Brazilian Literature.

No presente ensaio, serão trabalhadas as concepções de literatura brasileira formuladas por Sílvio Romero e José Veríssimo em alguns ensaios críticos, examinando, sobretudo, os textos em que analisam a obra de Machado de Assis. A escolha da produção de Romero e Veríssimo pode ser explicada pelas seguintes razões. Inicialmente porque, se num primeiro momento, o projeto crítico-intelectual de ambos se apoia-

va na crença de que o uso do aparato científico-filosófico oitocentista era fundamental para a construção de uma “verdadeira” nacionalidade, nacionalidade essa essencial para o processo de autonomia da produção literária e cultural brasileira, aos poucos se assiste a um afastamento radical das propostas que orientariam tais projetos. O afastamento pode ser constatado na concepção de literatura presente não apenas nos textos críticos como também nas respectivas histórias da literatura brasileira – a de Sílvio Romero, publicada em 1888, e a de Veríssimo, em 1916. Enquanto Sílvio Romero entenderia literatura sob uma perspectiva ampla – literatura como sinônimo de cultura, daí não ver qualquer problema em comparar a prosa ficcional machadiana com os discursos de Tobias Barreto –, José Veríssimo acabaria por formular um conceito mais estrito do termo – literatura como “arte literária”, “boas ou belas letras”¹ –, fundamentado na retórica clássica e em teorias estéticas, ferramentas importantes para se observar o estilo e a forma de composição adotados na obra analisada. A segunda razão deve-se ao fato de os dois terem sido professores do Colégio Pedro II. Através de suas atividades docentes, exerceram certa influência no ensino e na concepção de literatura, mais especificamente da literatura brasileira, como também nas leituras de Machado de Assis realizadas pelas gerações seguintes de professores, já que o Colégio Pedro II foi “a principal referência acadêmica na área de letras” até a década de 1930, quando são instituídas as Faculdades de Filosofia no Brasil (Souza 30).

Para cumprir o objetivo enunciado, serão apresentados os conceitos de literatura brasileira formulados por Sílvio Romero e José Veríssimo e as respectivas interpretações da obra de Machado de Assis. Mas, antes disso, será feita uma leitura de alguns ensaios críticos de Machado de Assis, a saber “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), “Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” (1878), “A nova ge-

ração” (1879). Esses ensaios ajudarão a esboçar a concepção de literatura em Machado e a verificar como tal concepção é realizada em sua obra ficcional. A partir daí, tentar-se-á explicar a resistência da obra machadiana aos esquemas críticos de Veríssimo e Romero.

1 Mesmo que a atividade tenha se tornado secundária no conjunto de sua produção intelectual, há uma certa unanimidade entre escritores, estudiosos e pesquisadores brasileiros em considerar a obra crítica de Machado de Assis um verdadeiro *turning point* na apreciação de nossa literatura. Isso se deve à agudeza de seus escritos, tanto para questões caras à época, como a da nacionalização da literatura, como para a própria fatura do texto literário. Quanto àquele aspecto, ele é um dos primeiros a colocar em xeque o critério de nacionalidade plasmado pela crítica romântica, para julgamento e produção da literatura brasileira; quanto ao outro, refuta a estética realista, defendendo a tese de que “há um limite intransponível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza” (Assis 813). Ao questionar a crítica romântica, liberou a produção romanesca brasileira, inclusive a dele, da esfera localista; ao se descolar do Realismo, estética dominante na segunda metade do século XIX, defendeu (e praticou em romances e contos) o “exercício consciente e duplo da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista”, conforme chamou a atenção Silviano Santiago, em ensaio publicado em *Uma literatura nos trópicos*.

Em sua obra ficcional, essa atitude pode ser comprovada no narrador nada confiável e no seu vaivém narrativo, na fragmentação da composição, na tensão entre o dito e o não dito, traduzida por gestos, olhares, cochichos e entrelinhas, que abrem para a ambiguidade, para a pluralidade de sentidos do texto machadiano. Paralelo ao que acontece, há sempre o que parece que está acontecendo. Esse estilo de “esquivas”, de “ginga”, de “capoeira verbal”, exercitado inicialmente por

Machado em suas crônicas, seria orientado por um princípio que Luiz Costa Lima chama de “constelacional”, que, não se limitando à “versatilidade do narrador” – achado analítico de Roberto Schwarz de grande rentabilidade –, se multiplicaria em sua obra (Lima 327-39). Segundo Costa Lima, essa escrita regulada pelo princípio constelacional se configuraria a partir de alguns traços: por um lado, verificar-se-ia a adoção de uma linguagem de base auditiva,² isto é, uma linguagem leve, que dá ao texto machadiano um tom de conversa ao pé de ouvido; por outro, tal adoção seria proposital, isto é, a auditividade em Machado é consciente e deliberadamente praticada. E continuando, Costa Lima afirma:

O encadeamento proposicional, embora sintaticamente bem estabelecido, é propositalmente solto. Mas, por isso mesmo, seu texto não tem nada de frouxo. Ao contrário, a leitura atenta mostra-o conduzido por um princípio que chamaríamos *constelacional*, radicalmente distinto de uma argumentação de cunho linear – cujo modelo seria “se a, b, c, então d”. Por princípio constelacional entendemos a conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interligam por um motivo comum; este motivo os “ilumina” por uma luz diversa da que seria apropriada a cada bloco (334-5).

A nossa hipótese é que tal escrita também se encontra em sua produção crítica. Aí, o estilo, que se apresenta através de uma linguagem que se alterna entre “a advertência amiga” e “o aplauso oportuno”, permite-lhe tanto realizar uma reflexão complexa e sofisticada, seja em suas análises panorâmicas, seja naquelas mais pontuais, acerca da literatura, quanto desarticular o dogmatismo estreito que orientaria a argumentação da intelectualidade brasileira oitocentista em prol da especificidade da produção brasileira.

Para observar a hipótese proposta, foram eleitos quatro ensaios críticos: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” (1858), “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” (1873), “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” (1878), “A nova geração” (1879).

Como será descrito, mostrando-se tímida no artigo publicado em 1858, essa escrita norteada pelo princípio constelacional consolida-se a partir de “Instinto de nacionalidade”.

2 De uma perspectiva ampla, o tom do artigo de 1858 não se mostra dissonante com relação à diretriz da época. Postulando a opinião de que literatura e política seriam duas faces distintas, porém complementares, de uma sociedade, Machado de Assis faz um apanhado da nossa a partir do Arcadismo tendo como critério balizador a nacionalidade. No entanto, se no ensaio o princípio da nacionalidade direciona a avaliação do crítico, o estilo capoeira aí já se faz presente através da alternância entre o elogio e a correção a cada julgamento. Por exemplo, reconhece em Tomás Antônio Gonzaga o talento lírico, mas condena-lhe a Arcádia. Basílio da Gama é elogiado por seu afastamento do modelo europeu, entretanto, nega-lhe a expressão nacional, indagando-se: “o que temos nós com essa raça, com esses primitivos habitantes do país se os seus costumes não são a face característica da nossa sociedade?” (Assis v. III 785). Elogia as odes de José Bonifácio, notificando que teria sido “mais poeta, se fosse menos político” (786). Se sustenta que a independência política é condição necessária para se ter uma literatura nacional, logo em seguida lembra a seus contemporâneos que para a literatura “não há gritos de Ipiranga” que a libertem da escravidão, pois a autonomia literária ou intelectual apenas ocorre de forma lenta, uma vez que “as modificações operam-se vagarosamente” (785).

Abandonando o passado da literatura brasileira, Machado analisa o presente para poder prognosticar o futuro. Restringindo-se ao romance e ao teatro, afirma que essas duas formas literárias mostravam-se praticamente inexistentes. Sem citar nomes, já que o ensaio teria como objetivo ser apenas uma visão geral da literatura brasileira, ressalta o esforço e o estudo empreendidos por alguns escritores em relação ao ro-

mance e lança-se ao exame do drama. Para o crítico, o teatro brasileiro da época era “um mito, uma quimera”. A invasão de peças francesas tanto atestava a nulidade da forma dramática no Brasil, como representava um entrave para o desenvolvimento das iniciativas tímidas, contudo importantes, de Martins Pena, ou de Joaquim Macedo, ou de José de Alencar. Os grandes responsáveis por esse quadro calamitoso seriam as direções e as empresas teatrais que, na ânsia de obter lucro certo e imediato, não incentivavam as tentativas nacionais, preferindo colocar em cena traduções de peças francesas. Como remover esses obstáculos que impediam a criação nacional? Propõe então um “golpe de estado literário”: a criação de uma reserva de mercado para produções brasileiras e a instituição de “um imposto sobre traduções dramáticas”. Ao mesmo tempo em que incentiva as vocações dramáticas a se inspirarem na sociedade, fonte de descoberta de “uma aluvião de tipos e caracteres” (789), aconselha o estudo da escola moderna, mencionando *As mulheres de mármore*, *O mundo equívoco*, *A dama das camélias*. A mera transplantação de peças francesas para os palcos do país levava à decapitação de talentos novos e nacionais. Por outro lado, a posição estreita em face das fontes europeias poderia significar a exclusão da produção literária brasileira do movimento estético ocidental. Nem tanto ao ultramar nem tanto à terra, eis o caminho movediço por onde os escritores ou os poetas nacionais deveriam percorrer.

Se, em 1858, o indianismo era visto como falsa expressão da literatura nacional e, por isso mesmo, deveria ser combatido, quinze anos depois em “Notícia sobre a atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, o crítico Machado revê essa atitude. Aí, polida e habilidosamente, ele não apenas problematiza o “instinto de nacionalidade”, apontando a visão limitada e provinciana da intelectualidade da época quanto à questão do que seria literatura brasileira, como localiza os pontos frágeis de nossa produção nos mais diferentes gêneros e, de certa

maneira, se anuncia, na medida em que será ele quem escreverá os romances de “análise de paixões e caracteres” que se mostravam então, no elenco da prosa brasileira, “muito menos comuns” devido à sua dificuldade (805).

Seguindo a argumentação desenvolvida no ensaio, com relação ao indianismo, o crítico distancia-se simultaneamente da posição assumida em 1858 e da crítica pós-romântica, ao asseverar que tanto seria um “erro constituir-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira” como “erro igual [seria] certamente a sua absoluta exclusão”, pois “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (802-3). Vale notar que um mesmo motivo – “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que se compõe” – serve para iluminar enganos bem diferentes: o de considerar o indianismo como “exclusivo patrimônio” e o de preterir-lo da literatura brasileira. Por outro lado, quanto à expressão de brasilidade em nossa literatura, seu argumento parte do pressuposto de considerar equivocada a opinião que apenas reconheceria como nacionais as obras que tratassem de assuntos locais. Alternando entre “a advertência amiga” e “o aplauso oportuno”, conforme dito anteriormente, afirma que essa doutrina, se louvável numa literatura nascente como a nossa, uma vez que incentivava a tematização da natureza e dos costumes brasileiros, corria o risco de limitar e empobrecer a criação literária. Aprofundando a discussão, usa a obra de Gonçalves Dias. De um lado, composta por *Os Timbiras* e outros poemas americanos; de outro, formada por poemas cujos temas eram universais. Por caso, seriam esses últimos excluídos da literatura brasileira? Para tornar a questão mais complexa pergunta se *Hamlet*, *Otelo*, *Júlio César* ou ainda *Romeu e Julieta* teriam a ver com a cena ou história inglesa, “e se, entretanto, Shakespeare não [seria], além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”? Respondendo, Machado declara:

[...] O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é *certo sentimento íntimo* (grifo meu), que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um crítico notável da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar do sempre do tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um scotticismo interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial (804).

Como um capoeirista, Machado de Assis propõe a interiorização do país e do tempo para a busca de uma feição nacional “que não significasse confinamento temático e superficialidade artística”, como diria Roberto Schwarz (151), e garante à literatura brasileira e à sua produção ficcional, desprovida de qualquer elemento pitoresco (Candido 161), o direito à universalidade das matérias, por oposição ao ponto de vista que “só reconhecia” espírito nacional nas obras que trata[ssem] de assunto local” (Assis 803). Novamente aí, Machado oferece um motivo comum, “certo sentimento íntimo”, para interligar dois conjuntos proposicionais bastante diversos: um referente à esfera universal, mais precisamente ocidental, o escritor, no caso o escritor brasileiro, tornar-se homem de seu tempo; outro relativo à esfera local, o escritor, no caso o brasileiro, ser homem de seu país – Brasil. Cabe ainda salientar que, de modo oblíquo, a fórmula do nacionalismo interno tanto notifica ao poeta brasileiro que compor um poema nacional não é inserir em “seus versos muitos nomes de flores ou aves do país”, como, ao mesmo tempo, questiona a estética realista, já que inventariar a realidade externa “poderia dar [à obra] uma nacionalidade de vocabulário e nada mais” (807). Se aí os princípios do Realismo não chegam a ser discutidos, de forma explícita, nos outros dois artigos propostos, “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*” e “A nova geração”, eles serão centrais na argumentação do crítico Machado de Assis.

Em “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, depois de atentar para o “estilo vigoroso e brilhante” do talentoso autor português, já conhecido pelo público brasileiro através das agudas *Farpas*, Machado passa a analisar a produção romanesca de Eça – primeiro, *O Crime do Padre Amaro*, romance de estréia, e, em seguida, *O Primo Basílio*. Se, inicialmente, faz coro com o público em geral e aplaude o romancista, no momento subsequente declara-o como “fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*” (903). A inspiração de *O Crime do Padre Amado* seria *La faute de l'Abbé Mouret*: “situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título” (903-4). Embora aponte o débito do autor português para com o francês, isso não significaria que contestasse “a originalidade do Sr. Eça Queirós”, primeiro “realista sem reboço, sem atenuações, sem melindres” em língua portuguesa. Por outro lado, essa mesma originalidade do autor d’*O Crime do Padre Amaro* é vista como causa do “maior defeito de concepção do romance”: “falta de verdade moral”. No ensaio “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, Machado reafirma a crítica aos romances em pauta enfatizando a falta de dramatização da “situação moral” das personagens, ou seja, o domínio do acessório sobre o absoluto. Tal defeito de concepção teria a ver com a própria escola poética a que o autor português se filiaria: o Realismo – estética do inventário, “reprodução fiel e servil das coisas mínimas e ignóbeis”:

A gente de gosto leu o livro com prazer alguns quadros, excelentemente acabados, em que o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola; e, ainda nos quadros que lhe destoavam, achou mais de um rasgo feliz, mais de uma expressão verdadeira; a maioria, porém, atirou-se ao inventário. Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que disser o número exato dos fios de que compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha (904). (grifo meu)

O combate à escola realista continua presente no ensaio “A nova geração”, escrito em 1879, em que também aprecia a poesia da época, indicando suas qualidades e seus defeitos. Quanto ao primeiro aspecto, afirma que “[...] o Realismo, [...] é a negação mesma do princípio da arte”, e que, citando Taine, “se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial” (813). O compromisso com a estética do inventário não seria o único problema que afetaria o Realismo e a geração de poetas e escritores que então surgia. Com relação à nova poesia, Machado reclama da ausência de uma “definição estética” ou “doutrina literária” como fundamento formal de composição. Para ilustrar a censura, apresenta a exposição de Sílvio Romero a respeito da nova poesia feita no prefácio aos *Cantos do Fim do Século*, livro de poesias do crítico sergipano. No seu estilo “de esquivas”, o autor de *Dom Casmurro*, além de revelar a debilidade teórica de Romero, sugere que, em vez de ser expressão de uma nova “aspiração poética”, a sua poesia, formalmente, seria antiga, já que, sendo um meio para divulgar ideias científicas, filosóficas ou políticas, ela se aproximaria da poesia didática, invenção de Lucrécio, poeta e filósofo latino do século I a.C :

[...] e depois de ter refutado todas as teorias, o Sr. Sílvio Romero conclui que a nova intuição literária nada conterà de dogmático, – será um resultado do espírito geral da crítica contemporânea. Esta definição, que tem a desvantagem de não ser uma definição estética, traz em si uma ideia compreensível, assaz vasta, flexível, e adaptável a um tempo em que o espírito recua os seus horizontes. Mas não basta à poesia ser o resultado geral da crítica do tempo; e sem cair no dogmatismo, era justo afirmar alguma coisa mais. Dizer que a poesia há de corresponder ao tempo em que se desenvolve é somente afirmar uma verdade comum a todos os fenômenos artísticos. Ao demais, há um perigo na definição deste autor, o de cair na poesia científica, e, por dedução, na poesia didática, aliás inventada desde Lucrécio (813).

O estilo capoeira exercitado por Machado imprime em seus escritos críticos algo de elusivo, que, semelhante ao que acontece em sua ficção, exige de seu leitor o uso de “um par de lunetas” para que lhe seja possível perceber “o que for menos claro ou totalmente escuro” na obra (v. I 996). Como na ópera, de coautoria de Deus e Satanás, descrita no capítulo IX de *Dom Casmurro*, cuja beleza e obscuridade de sentido em alguns trechos devem-se ao fato de “o verso [ir] para a direita e a música para a esquerda” (818), a linguagem adotada nos ensaios, por ser também regulada pelo princípio constelacional, e, por isso se opor à argumentação de cunho linear, permite ao crítico desenvolver uma concepção de literatura (que colocará em prática nos contos e nos romances) que escapa do modelo científico-naturalista dominante na época. Além disso, como tentaremos mostrar nos próximos segmentos, a resistência de sua obra à crítica oitocentista pode ser explicada também por esse estilo capoeira ou constelacional, na medida em que suas proposições, como não obedecem ao esquema de causa e efeito, são soltas – mas “seu texto não tem nada de frouxo”, adverte-nos Luiz Costa Lima (335) – e escapam de um entendimento monolítico ou de uma explicação rotineira, como no conto “Singular ocorrência” em que a “nostalgia da lama” é insuficiente para dar conta do comportamento da personagem feminina – Marocas (Assis v. II 390-3).

3 Pode-se considerar a obra crítica de Sílvio Romero emblemática da geração. No afã de contribuir, decisivamente, com o processo de modernização e autonomia da cultura e da literatura brasileiras, Romero lançou-se à tarefa de examinar o Brasil mais de perto, através de estudos etnográficos, folclóricos, sociológicos, históricos, buscando nesse instrumental científico e interpretativo respostas que dessem conta da realidade nacional, visando a uma ampla remodelação da sociedade nos níveis político e cultural. Seus trabalhos tanto traduzem a evolução de seu

pensamento, como deixam transparecer uma escrita polemista. Em relação ao seu pensamento, ele mesmo traça o percurso intelectual, que, em filosofia, “mudou do positivismo para o evolucionismo spencerista, chamado por alguns agnosticismo evolucionista, pelo caminho natural do criticismo de Nägeli, Du-Bois Reymond e Helmholtz”.³ De acordo com sua concepção evolucionista, as mudanças assinaladas nada teriam de contradição; simplesmente expressariam “a normal evolução de um espírito que caminhou, que progrediu”. Já a escrita polemista, para Araripe Júnior, decorreria da falta de “polidéz artificial dos centros civilizados”, “de seus hábitos de franqueza nortista (Araripe Júnior 274). Para Antonio Candido, o estilo polemista se confundia com o entendimento que Romero tinha da atividade crítica, que, para ele, não significava apenas uma prática analítica cujo objetivo seria a revisão geral de valores culturais, mas, “inconscientemente”, a palavra tinha um sentido de força negativa (Candido 102). Assim, para Sílvio Romero, o exercício crítico pressupunha um duplo movimento: o de analisar, compreender, construir e, ao mesmo tempo, o de destruir. Nesse sentido, para ele, crítica era uma atividade ampla e complexa de exame realista, que ultrapassaria o sentido restrito de disciplina literária através da qual se verifica a fatura de um texto. Em outras palavras: crítica significava um método científico eficaz para se fazer uma revisão geral dos valores de toda a cultura que, apontando as falhas, traçaria os rumos da nação para um futuro melhor. Enquanto método, tal concepção explica o constante ataque à Retórica, por ele associada a uma concepção retrógrada de literatura e de crítica literária, dado que surge comprometida com os princípios do “estafado classicismo” (Romero 118). Enquanto atitude empenhada e militante na divulgação das idéias filosófico-científicas do século XIX, tal entendimento foi responsável pela investida sistemática e incansável, de início de forma exacerbada – tornando-se mais tarde mais moderada – ao indianismo romântico, avaliado como um equívoco

interpretativo, já que a raça indígena não nos representava como nação, e à obra de Machado de Assis, que se mostrava bastante resistente à sua concepção de literatura.

Quanto à concepção de literatura, ainda inspirado pelas teorias científico-filosóficas da época, Sílvio Romero entendia que, semelhante aos organismos biológicos, a literatura seria regida pela lei geral da evolução, sujeita, portanto, à seleção natural. Sendo assim compreendida, deveriam ser observados os mecanismos de influência do meio e da raça sobre ela. Nesse aspecto, defendia que a ação do homem seria mais decisiva em sua formação e evolução, uma vez que, diferentemente dos organismos biológicos, a literatura não seria um resultado da natureza e sim da cultura.

A literatura, portanto, seria uma das manifestações da história social, e, como tal, seria moldada por determinados fatores: o meio, a raça, a conjuntura histórica, os costumes, as tradições. Entre esses, o crítico sergipano destaca, pela força determinante, a raça e a conjuntura histórica. Sílvio Romero nega, então, o valor absoluto da arte, afirmado pela “crítica retórica, esteticista e responsável pelo maneirismo estéril”, introduzindo o princípio relativista da história. A literatura e a obra de arte seriam, sobretudo, “documentos humanos”, e só assim resistiriam ao tempo. Citando-o:

O verme roedor que carcome e estiola um movimento literário é sempre o convencional, o teatral e o falso. Logo que na seiva de uma corrente literária penetra o vírus da afetação, o movimento definha e tende a morrer.

[...] Atualmente devemos voltar às impressões espontâneas da natureza e da vida; tenhamos o prazer do mundo como ele é, e fujamos das afetações que matam.

[...] A obra de arte só resiste ao tempo, quando reproduz a verdade humana (221).

A literatura brasileira, como qualquer outra, deveria ser “a expressão positiva do estado emocional e intelectual, das idéias e do sentimento do povo” (170). Sendo um produto cultural de uma sociedade, a lite-

ratura seria também fator da vida nacional: “as letras não só é um luxo, senão uma necessidade orgânica das nações” (188). O critério etnográfico torna-se, para Sílvio Romero, o principal instrumento para o entendimento da cultura e literatura brasileiras.

De acordo com esse critério etnográfico adotado, o genuíno brasileiro é o mestiço, resultado da concorrência de três raças: o português, o índio e o negro. O mestiço, como “produto psicológico, étnico e histórico do Brasil”, representaria “nossa diferenciação nacional” em relação ao colonizador europeu. Ora, sendo a literatura brasileira um reflexo da sociedade, cujo tipo característico é o mestiço, ela também deveria expressar este caráter de mestiçagem. A mestiçagem seria um vetor de diferenciação da literatura brasileira em relação às demais literaturas.

Portanto, a idéia de mestiçagem em Romero é bastante ampla. Não se restringindo exclusivamente à questão da raça, estende-se a outros domínios, como o da cultura nacional. Ao usar os critérios etnográfico e histórico como categorias para a composição e o julgamento da literatura brasileira, o crítico, desrecalcando a influência africana no processo de nossa formação cultural, transformou o povo brasileiro, na sua complexidade de mestiço, em elemento de mediação para a constituição do conceito de literatura brasileira. Essa concepção de literatura fundamentada na identidade coletiva significou uma tomada de consciência nacional em bases mais amplas, isto é, as classes sociais populares desfavorecidas foram arregimentadas para a composição imaginária da nação. São brasileiros os descendentes do português colonizador, o índio nativo idealizado pelo movimento romântico, o escravo recém-liberto e o mestiço, resultado da fusão, da síntese dessas três raças que formaram o país. A verdadeira literatura brasileira, sendo a expressão dessa cultura mestiça, deveria buscar sua inspiração no povo, nas tradições folclóricas, enfim, nos costumes do homem brasileiro. Por outro lado, a determinação da importância e do valor de um escritor brasileiro seria confe-

rida a partir de sua contribuição para a formação do caráter nacional e o consequente processo de autonomia da literatura.

Através da teoria de mestiçagem, Sílvio Romero desautorizou a literatura indianista brasileira, afirmando que sua base não era popular, isto é, não traduzia a constituição do povo brasileiro como um todo. Conforme observou, a raiz do indianismo romântico era erudita, pois estava diretamente ligada ao exemplo de Denis, Wolf e Chateaubriand e, de maneira indireta, por via dos poetas brasileiros do século XVIII, aos humanistas do século XVI. É também através da teoria da mestiçagem que o crítico sergipano procurou diminuir o culto a Machado, no livro *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*, publicado em 1897.

Ao refutar a tese de José Veríssimo de que ler Machado de Assis sob a chave do critério de nacionalidade seria conferir à obra uma posição inferior quando comparada a outras produções nacionais, Sílvio Romero, num tom irado, declara:

Machado de Assis não sai fora da lei comum, não pode sair, e aí dele, se saísse. Não teria valor. Ele é um dos nossos, um genuíno representante da sub-raça brasileira cruzada, por mais que pareça estranho.

Mas a crítica não existe pra ser agradável aos preconceitos dos homens, que devem ter ânimo bastante para libertar-se de infundados prejuízos. Sim, Machado de Assis é um brasileiro de regra, um nítido exemplar dessa sub-raça americana que constitui o tipo diferencial de nossa etnografia, e sua obra inteira não desmente a sua fisiologia, nem o peculiar sainete psicológico originado daí (66-7).

Para fundamentar a pertinência do critério nacionalista, Romero declara que o caráter nacional não residiria apenas na seleção dos temas, mas nesse “*quid* quase indefinível [que se] acha ao inverso, na índole, na intenção, na visualidade interna, na psicologia do escritor”. O selo nacionalista não estaria, portanto, no objeto da obra, mas no espírito do escritor (66-7).

Lida de maneira desatenta, parece haver certa convergência entre a formulação machadiana do “sentimento íntimo” / “ser homem de seu tempo e de seu país” exposto em ensaio de 1873, “Instinto de nacionalidade” e a formulação romeriana do caráter nacional. Entretanto, como bem observou Roberto Ventura, tal convergência é apenas aparente (Ventura 99). Enquanto em “Instinto de Nacionalidade” Machado propõe uma tensão entre o local e o universal como forma de captar a realidade, digo tensão e não síntese, Romero, mesmo afirmando que nacionalidade não é uma questão temática e sim uma manifestação desse “*quid* quase indefinível”, acaba privilegiando o nacionalismo temático, já que o mérito de um escritor seria dado de acordo com o grau de contribuição à diferenciação nacional (Romero 117). Em vez de tensão, destaca a síntese, fundamento de sua teoria da mestiçagem. A partir do critério nacionalista de base etnográfica, a prosa de Machado é criticada pela ausência de colorido e da força imaginativa, pela falta de paisagem e natureza, pela escassez das descrições, pelo falso pessimismo. Ademais o “humorismo” nela presente seria artificial e desprovido de espontaneidade, expressando apenas uma parca imitação dos autores ingleses, pois “o temperamento, a psicologia do notável brasileiro [Machado] não [seriam] os mais próprios para produzir o humor, essa particularíssima feição da índole de certos povos” (162-3). Ao que parece, o pensamento programático e militante de Romero não lhe permitiu perceber que a tensão entre local e universal proposta por Machado, cuja realização se dá através do estilo constelacional, foi o que possibilitou, em sua prosa, a configuração de personagens heterogêneos ou ainda híbridos, como, por exemplo, Brás Cubas ou Santos, pai de Pedro e Paulo e os próprios gêmeos – Brás e Santos, capitalistas e senhores de escravos simultaneamente; Pedro e Paulo, um monarquista, outro republicano.

4 A leitura dos textos críticos de José Veríssimo permite perceber uma mudança metodológica em relação ao conceito de literatura. Essa mudança tem a ver com a passagem de uma atitude empenhada, “apaixonada” pelas coisas da pátria, para um comportamento de “observador imparcial”.⁴ Por exemplo, em ensaio publicado em *Estudos Brasileiros* (1877-1885), “O movimento intelectual brasileiro nos últimos dez anos (1883)”, sua atenção se dirige não apenas para questões específicas acerca da literatura – estudo de autores e obras –, mas para toda a produção intelectual brasileira daquele período, não se esquecendo de articulá-la com os movimentos políticos, nacionais e internacionais da época (Veríssimo 111-28). Concordando com Sílvio Romero, nesse ensaio, prega a importância do conhecimento da formação étnica do povo brasileiro e do estudo da história nacional, fundamentos indispensáveis para a autonomia intelectual de qualquer povo e, por conseguinte, para a autonomia da literatura que o expressasse. Além da formação etnográfica e da história do país, o estudo das transformações da língua portuguesa em virtude das influências sofridas aqui decorrentes do contato com o indígena e o africano é visto como indispensável para captar o modo peculiar através do qual o brasileiro explicitaria emoções e pensamento. Tal postura reflete, portanto, seu comprometimento com o projeto reformista defendido pela geração de 1870, cujos propósitos se prendiam à observação da cultura nacional, vetor importante para a constituição de um pensamento independente das influências europeias. Essas ideias também estão expressas na conclusão de artigo “A literatura brasileira: sua formação e destino” que, publicado inicialmente em 1878, foi incluído no volume, acima referido, de *Estudos Brasileiros* (1877-1885). Leiamos a passagem:

Para compreendermos perfeitamente o espírito de um povo é necessário estudar bem os diferentes elementos que o compõem. É sobre esse critério que assentamos o nosso modo de pensar de que é do estudo bem feito dos elementos étnicos e históricos de que se compõe o

Brasil, da compreensão perfeita do nosso estado atual, de nossa índole, de nossas crenças, de nossos costumes e aspirações é que poderá sair uma literatura que se possa chamar conscientemente brasileira, à qual ficará reservado o glorioso destino de fazer entrar este país, pela forte reação de que falamos atrás, numa nova via de verdadeira civilização e de verdadeiro progresso (13).

Sob a orientação dos estudos dos elementos étnicos e históricos da composição brasileira, considerados como conhecimentos basilares para a constituição de uma nacionalidade e, por conseguinte, para a constituição de uma cultura original, Veríssimo, no ensaio de 1878, passa em revista a produção literária do Romantismo brasileiro até 1877, tecendo rápidas considerações sobre a poesia, o romance e o teatro. Acompanhando os pontos relevantes do artigo, revisitemos sua argumentação.

Em relação à poesia, afirma aí que o lirismo brasileiro produzido na década de 1870 ainda seria formatado pela expressão excessivamente sentimental. Para ele, a poesia engajada no processo nacionalista deveria ter o seu destino ligado às necessidades sociais. Portanto, seria aconselhável que o poeta, como indivíduo e cidadão, desempenhasse um papel social. Nesse sentido, a poesia deveria exprimir valores universais, tais como “a liberdade, o progresso, a civilização” (13).

Ainda que julgasse Gonçalves Dias o maior talento da literatura brasileira, postula que o autor da “Canção do exílio” não teria conseguido fundar a poesia nacional. A educação recebida em Coimbra, responsável pelo “demasiado respeito pelos clássicos”, e a eleição do índio como símbolo de nossa nacionalidade seriam os fatores causadores do fracasso. Depois dele, não houve um poeta que não dedicasse ao menos algumas páginas aos selvagens, ou que não colorisse seus versos com termos indígenas. Única exceção: Álvares de Azevedo, principal poeta depois de Gonçalves Dias.

Considera Álvares de Azevedo um “gênio”, porém, “um gênio sem higiene”, que desviou toda uma mocidade do caminho aberto por

Gonçalves Dias. Embora o “verdadeiro” caráter brasileiro não estivesse nos povos primitivos, Veríssimo admite aí que este filão despertara o interesse pelo estudo do gentio e da natureza americana. Álvares de Azevedo, ao invés de dedicar o seu gênio aos estudos etnológicos e à história nacional, teria imitado Byron e Musset, dando vazão apenas à sua “nevrose”. Dessa forma, a influência exercida em seus contemporâneos teria sido “antes má do que boa”, sentenciou o crítico paraense.

Deixando de lado a poesia, José Veríssimo passa a examinar a prosa da época. Segundo sua avaliação, os romances apresentariam uma marca nacional, apesar de a grande maioria deles ser constituída por aqueles que copiavam o modelo francês. Entre esses cita *Lucíola*, *Senhora*, *Pata da Gazela*, *Ressurreição*, *Ouro Sobre Azul*. A falta de originalidade desses romances, por isso inferiores no quadro da produção literária nacional, devia-se ao fato de serem romances inspirados na cena urbana; por isso, romances menos brasileiros. O Rio de Janeiro, por exemplo, seria excessivamente cosmopolita. A Europa estaria aí bastante representada. A vida da capital assumiria um ar de agitação que nada teria a ver com os costumes provincianos. O “genuíno” brasileiro, “resultado dos cruzamentos”, não se encontraria nos grandes centros, que apresentariam um *modus vivendi* artificial, à moda europeia. Como o “genuíno” brasileiro seria o homem do sertão, “o verdadeiro romance brasileiro” deveria retratar os costumes, as crenças, a linguagem do sertanejo, fontes para a constituição de “uma nacionalidade vigorosa”. E, continuando, conclui:

Daí a superioridade do *Sertanejo*, do *Gaúcho*, do *Tronco do Ipê*, da *Mocidade de Trajano*, etc, os mais perfeitos dos nossos romances. Macedo, por ter-se limitado à corte, continua com o seu eterno tema de namoro artificioso, engraçado e inconsequente (7).

Finalizando a visada do crítico em relação à literatura da época, após configurar a poesia e o romance românticos, laconicamente diz que

o teatro nacional seria uma cópia do francês, excluindo apenas as peças de Martins Pena, José de Alencar e algumas de Manuel Joaquim de Macedo. Quanto a Gonçalves Dias, anteriormente, afirmara que seus dramas se ocupavam de assuntos alheios à vida brasileira: *Leonor de Mendonça*, Espanha; *Patkull*, Polônia.

A posição *princeps* do critério nacionalista na avaliação das obras, revelada nessa exposição esquemática do ensaio de 1878, denuncia a atitude empenhada de Veríssimo no exercício crítico. O critério nacionalista, por sua vez, tanto justifica o tom xenófobo expresso pelo autor na abertura do artigo – “o Brasil precisa romper com as faixas de criança que ligam-no à Europa” (1) –, como explica por que os romances urbanos e a dramaturgia são vistos como cópia do modelo francês, e, portanto, obras menores, já que não contribuíam para a libertação dos modelos europeus. Consequentemente, Veríssimo confere o título de brasileira, dando-lhe um valor positivo, à produção literária que refletisse a natureza americana ou à vida sertaneja, deixando em segundo plano as tentativas de José de Alencar e de Machado de Assis que procuravam imprimir a análise psicológica em seus romances urbanos. Porém, no décimo segundo ensaio desse mesmo volume percebe-se uma ligeira perda de prestígio do critério nacionalista para julgamento das obras.

Em “Do nacionalismo na poesia brasileira”, escrito em 1884, Veríssimo ressalta que para a formação de uma literatura não bastaria o comprometimento do artista com questões de ordem científica ou crítica. Se, por um lado, o critério nacionalista seria importante para a distinção da literatura brasileira, por outro, não seria em si o bastante para a avaliação da obra de um autor, já que tanto na arte quanto na literatura são ainda imprescindíveis a inspiração, a intuição estética e a vocação. Dessa maneira, como o texto literário revelaria sempre o temperamento do artista, o caráter nacional não estaria no assunto, mas na expressão do próprio poeta (195). Correspondendo a uma mudança me-

todológica em relação à literatura, o ocaso do critério nacionalista dar-se-á de forma mais nítida na segunda série de *Estudos Brasileiros (1889-1893)*, quando o crítico, abandonando discretamente a postura empenhada de sua geração, adotará, conforme declara no prefácio à obra, uma atitude de “observador imparcial”, “sem paixões”, que, juntando “um grão de ironia e de ceticismo”, “descobre em torno de si um trabalho de gestação nacional” (IX).

Em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889-1893)*, ao lado do critério nacionalista, Veríssimo passa a considerar o talento do autor e os problemas de técnicas literárias na realização da obra. Essa alteração coincide com o fato de o crítico começar a usar o termo literatura num sentido mais restrito, isto é, associar literatura à “arte” como pode ser verificado nos ensaios “O romance naturalista no Brasil” e “O naturalismo na literatura brasileira”, incluídos no volume.

Nesses ensaios, o crítico paraense, em paralelo à análise da produção naturalista brasileira, discute os princípios estéticos da escola literária defendidos por um de seus mestres, Emile Zola, que angariara no Brasil alguns discípulos. De acordo com sua exposição, para a estética naturalista, a verdade da arte derivaria da representação exata e objetiva da vida apanhada em flagrante. Ora, esse conceito de verdade da arte não condiria com a definição de Zola, que sustentaria que “a obra de arte [seria] um canto da natureza visto através de um temperamento” (66). Como chama a atenção, a tese exposta pelo escritor francês de a arte ser “um canto da natureza visto através da natureza” contradiz a exigência de objetividade naturalista e admite a subjetividade, já que há tantos temperamentos quantos artistas. Ainda em relação ao conceito de arte dado por Zola à luz da estética naturalista, no ensaio “Naturalismo na literatura brasileira”, Veríssimo volta a afirmar que a definição do autor de *L'assommoir* seria extremamente vaga, uma vez que toda “arte não é senão a tentativa de representação do real” e, continuando, declara que

“a representação do real [seria], pois, em definitivo, o objeto da arte e as escolas literárias, como quer que se apelidem, [seriam] apenas critérios diferentes no modo de conceber e reproduzir o real” (68).

De acordo com o crítico, se o fim de qualquer arte é a representação do real, a originalidade de uma obra seria forjada pela marca individual de cada artista. O meio, por maior que fosse a influência exercida sobre os indivíduos, não conseguiria padronizá-los, já que a subjetividade de cada indivíduo reagiria, inconscientemente, contra as suas influências: “a originalidade não é senão o triunfo de tal reação” (1894, p. 68), diz em seguida. A partir daí, Veríssimo entende a arte, e por extensão a literatura, como a percepção da realidade por um determinado artista; portanto, o objeto artístico deveria ser estudado como um “produto subjetivo”. Assim, elege outros critérios, além do nacionalista, para julgar o texto literário e passa a observar em suas análises os meios utilizados na realização da obra, a unidade da narração e o estilo. E é por esses vieses que reconsidera não apenas a produção lírica da segunda geração romântica, anteriormente censurada por não haver dedicado o seu gênio aos estudos etnográficos e históricos, como a obra machadiana, considerada menor por não traduzir a vida do “verdadeiro brasileiro”. De agora em diante, passaremos à revisão de Veríssimo em relação à obra machadiana.

Embora não tenha publicado um livro exclusivo sobre Machado de Assis, como fez Sílvio Romero, José Veríssimo foi quem, entre os três críticos oitocentistas brasileiros, comentou de forma ampla o escritor, examinando desde a crítica, a poesia, os contos, os romances até suas peças teatrais. Diferentemente de Sílvio Romero, considerava o autor de *Esaú e Jacó* “a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura” (393). O lugar à parte ocupado por Machado, tanto na prosa como na poesia, devia-se à “originalidade do seu engenho e à singularidade do seu temperamento” (51), avesso a qual-

quer modismo literário, conforme declara no ensaio “O Sr. Machado de Assis, poeta”, publicado em *Estudos de Literatura Brasileira: 4ª série*:

Um dos sinais do Sr. Machado de Assis como escritor é não ser um imitador, um seguidor, um homem de escola ou partido literário. Sob este aspecto, ninguém entre nós mais independente, mais isento do que ele. Nenhum espírito de seita ou proselitismo. Literariamente, ele escapa a todas as classificações, o que é uma forma da personalidade e da originalidade. Como poeta, não foi propriamente romântico, nem propriamente parnasiano, nem propriamente naturalista, e foi simultaneamente tudo isso junto. A cada tendência artística, a cada forma estética, colheu discretamente das flores de beleza que produziram a que se casava com o seu temperamento, usou-lhe sobriamente o perfume, obtendo da sua mistura um novo aroma, delicado e modesto (55).

A desvinculação da prosa assim como da poesia de Machado a um determinado movimento de época impediria o estudo de sua obra mediante os princípios oferecidos pelas escolas literárias, e aí também residiria a sua excepcionalidade. No ensaio “O sr. Machado de Assis”, incluído em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889 – 1893)*, Veríssimo já teria observado que os traços singulares da obra ficcional machadiana seriam, talvez, o humorismo, a ironia, mas tais traços não constituiriam uma escola ou uma tendência literária; no máximo, poderiam ser identificados “como um modo de ser do talento” (199). Por outro lado, essa resistência da obra a uma leitura guiada por marcas das escolas literárias tornaria Machado de Assis um escritor sempre contemporâneo, moderno, como podemos ler em ensaio escrito poucos anos mais tarde, incluído depois em *Estudos de Literatura Brasileira: 1ª série*. Nesse mesmo ensaio, Veríssimo declara que, além de moderno, o autor de *Quincas Borba* seria o “único escritor verdadeiramente geral” de nossa literatura – e aí estaria “a mais alta distinção” de seu gênio, “sem deixar por isso de ser brasileiro” (156-60). Daí, conforme teria afirmado em diversos outros momentos (198), o critério nacionalista se mostrar insuficiente para a apreciação da

obra, pois personagens, situações narradas, antes de serem “brasileiras”, seriam “universais”:

É sabido que ele não é um vulgar pintor de costumes, não pretende, não quer sê-lo. A arte descritiva, forma sem dúvida inferior da arte, não o seduziu jamais, em um meio em que só ela tinha cultores. É mais uma prova da personalidade, que o faz, como já tive ocasião de dizer, um escritor à parte na nossa literatura. Nunca ele escreveu por baixo de uma novela sua o habitual “romance brasileiro”. Nele a moldura, a paisagem – pela qual não tem nenhum gosto – são quando muito acessórios secundários. As *lacrimae rerum* acaso o deixam indifferente, o que o preocupa é o homem, as situações e os contrastes dos caracteres, como já o deixou perceber algures. O homem não, os homens (159-60).

Ao afastar a obra machadiana tanto dos preceitos das estéticas romântica e realista-naturalista e do critério nacionalista, Veríssimo buscará se aproximar dela por outros caminhos que, geralmente, desembocam numa esterilidade semelhante ao destino da crítica de Sílvio Romero, mesmo que em alguns momentos tangencie questões que serão exploradas pela crítica posteriormente. Exemplos? O artigo “Um irmão de *Brás Cubas*. O *Dom Casmurro* do Sr. Machado de Assis”, publicado primeiro no *Jornal do Comércio* e, posteriormente, inserido em *Estudos de Literatura Brasileira: 3ª série* (1977b).

Como o título do ensaio deixa perceber, e a oração principal do período que abre o texto confirma – “*Dom Casmurro* é irmão gêmeo, (...), de *Brás Cubas*” – é através do princípio de homologia que o crítico tenta se aproximar da obra em questão.⁵ Porém, se diz que *Dom Casmurro* é “irmão gêmeo” de *Brás Cubas*, imediatamente depois Veríssimo ressalva que os dois romances “não deixam lugar à confusão”: “parecem-se”, afirma, “mas não são o mesmo, nem se podem confundir”, pois apresentariam “grandes diferenças de feições, se não de índole” (25). As piruetas verbais de Veríssimo, ao contrário da “ginga machadiana”, parecem não dizer muito, já que “irmão gêmeo” “com grandes diferen-

ças de feições” é a própria negação do uso do adjetivo “gêmeo” para a caracterização de seres.

Continuando, Veríssimo estabelece a equivalência entre os dois romances através do foco narrativo – narrativas em primeira pessoa. Nesse aspecto, observa, embora os três últimos romances machadianos apresentassem o mesmo estilo – “estilo de um escritor feito” – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* se diferenciariam de *Quincas Borba* pelo foco narrativo, já que o narrador do último é em terceira pessoa. Por outro lado, esses narradores em primeira pessoa se distinguiriam na linguagem: Brás Cubas é um “homem do tempo antigo”, que estudou em Coimbra, enquanto “quem fala em Dom Casmurro é outro homem, já do nosso tempo e das nossas idéias, que se formou em São Paulo”. O interessante é que o crítico toca num ponto importante tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* como em *Dom Casmurro* – o narrador –, mas abandona sua análise, limitando-se a comentar o uso escorreito da língua (25). Inclusive, depois de tecer suas apreciações sobre estilo, enredo e personagens, na conclusão desse ensaio, ele volta ao narrador de *Dom Casmurro* e chega a suspeitar do modo como relata suas memórias. Vejamos a passagem:

Dom Casmurro a descreve [Capitu], aliás, com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito. Ele procura cuidadosamente esconder estes sentimentos, sem talvez consegui-lo de todo. Ao cabo das suas memórias sente-se-lhe uma emoção, que ele se empenha em refugar. E só. A sua conclusão, que não é talvez aquela que ele confessa, seria acaso que não há escapar à malícia das mulheres e à má fé dos homens. Mas vejo que é, no fundo, a mesma que ele nos dá. Perco-me decididamente em explicações. Lede a fábula, e tirai-lhe vós mesmos a moralidade (30).
(grifo meu)

Se, ligeira e circunstancialmente, suspeita do narrador, logo em seguida, Veríssimo abandona a hipótese e oferece ao leitor a moralidade do romance⁶ – “que não há escapar à malícia das mulheres e à má fé dos

homens” – moralidade absurda, já que o que está em jogo não é nem Capitu nem Escobar, mas o próprio narrador na reconstituição dos fatos do passado, como chamou a atenção, na década de 1960, a crítica norte-americana Helen Caldwell em seu famoso estudo sobre *Dom Casmurro*, traduzido para o português e finalmente publicado no Brasil em 2002.

Note-se que aparentemente José Veríssimo adotaria também um estilo de esquivas à Machado de Assis: ele intercala em sua afirmação uma negativa que aponta para a sua suspeição – “*que não é talvez aquela que ele confessa*” –, mas conclui reafirmando a assertiva de que “*a sua conclusão seria acaso que não há escapar à malícia das mulheres e à má fê dos homens*”. Em sua linguagem, o jogo entre afirmar e negar, longe de apontar para uma “escrita constelacional”, acabaria resvalando numa “forma protocolar de não dizer nada de aproveitável”, como diria Luiz Costa Lima (43). Ao desistir da hipótese do narrador suspeito de *Dom Casmurro*, Veríssimo cai irremediavelmente na condenação de Capitu e lê o romance como “uma história de adultério”, embora reconhecesse que o adultério tenha sido apenas insinuado, jamais de fato indicado, conforme sintetiza o romance no último capítulo de *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*, e isso se daria por que o autor seria “extremamente decente”, “não por afetação de moralidade, ou por vulgar pudicícia, mas em respeito da sua arte” (408-9). O estilo explica o temperamento e vice-versa.

Para finalizar a exposição, cabe ainda atentar para alguns resquícios interpretativos legados por Sílvio Romero e José Veríssimo em relação à obra machadiana, apontados aqui de forma bastante esquemática. Ao último, devem-se não apenas a repetida consagração de maior escritor brasileiro vivo do século XIX, quiçá a consagração de maior escritor em língua portuguesa, superior a Eça de Queirós (105), mas, provavelmente, também a divisão da obra machadiana em duas fases: a de juventude e a de maturidade. No artigo “Alguns livros de 1895 a 1898”, incor-

porado na primeira série de *Estudos de Literatura Brasileira*, ao falar da segunda edição de *Iaiá Garcia*, identifica o romance à “primeira maneira do autor”, que, por sua vez, se caracterizaria por ser “romanesca”, “emocional”, colocando-o ao lado de *Ressurreição e Helena* (156-7). Mesmo que admita uma unidade na produção, a “segunda maneira” se dá a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual as “tendências críticas” surgem contundentemente e também se efetiva “o rompimento tácito, mais completo e definitivo de Machado de Assis com o Romantismo sob o qual nascera, crescera e se fizera escritor”, conforme se lê em sua *História da Literatura Brasileira* (407). Já a Sílvio Romero, a pecha de ser um escritor pouco nacional e, portanto, não afeito às questões de sua época como a campanha contra a escravidão, de não ter contribuído para o processo de autonomia de nossa literatura, além de ser identificado como um escritor sem “imaginação vivaz, alada, rápida”, incapaz de sentir a “força das grandes paixões” para “reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade”, daí “a sua incapacidade descritiva”, “a fraqueza de sua cena” (66-7).

NOTAS

¹ José Veríssimo circunscreve os termos literatura e história literária em *História da Literatura Brasileira*. Cf. Veríssimo, 1998. p. 24-33.

² Segundo Costa Lima, o discurso de base auditiva é aquele que, embora fundado “em moldes escriturais”, arrebataria o receptor não por demonstrar claramente o desenvolvimento das premissas em que se sustenta, mas por “conter uma palavra empolgada, entusiasta e logo sentimental, que entrasse mais pelos ouvidos do que exigisse inteligência”. Através desse traço auditivo, característico de nossa cultura e, conseqüentemente, de nossa prática discursiva, podem ser entendidos tanto a debilidade teórica e o dogmatismo estreito de nossa produção crítica, o autoritarismo e o gosto pelas polêmicas de nossos intelectuais oitocentistas (gosto esse que ainda fascina alguns grupos contemporâneos), como certa resistência à reflexão em nosso meio acadêmico em geral. Porém, o fato de ser proposital, a auditividade em Machado faz com que a sua linguagem, não transparente, se opusesse “à linearidade descritiva a seguir, como fiel sombra verbal, os contornos das paisagens e das instituições”. (Lima, 2002: 327-39. Cf. também: Lima, 1986: 3-29; Lima, 2006: 6).

³ Apud Romero. (Candido, 1987: 101).

⁴ João Alexandre Barbosa identifica três fases distintas do crítico: a primeira, de 1878 a 1890, corresponderia à atividade provinciana de Veríssimo; a segunda, de 1891 a 1900,

definiria a sua participação no Rio de Janeiro, seja como crítico, seja como professor, ou ainda como editor; a última, quando reúne os textos em livros e escreve a *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916, após sua morte. (Cf. Barbosa, 1977).

⁵ Estratégia similar, Veríssimo também adotou em ensaio no qual analisa *Quincas Borba* – “O sr. Machado de Assis” –, já aqui citado, publicado em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889-1993)*, sobretudo entre as páginas 199-206.

⁶ No artigo “O sr. Machado de Assis”, incluído em *Estudos Brasileiros, segunda série (1889-1893)*, no qual discorre sobre *Quincas Borba*, Veríssimo também apresenta a moralidade do romance, que se mostra tão absurda como a de *Dom Casmurro*. (Cf. 204).

TRABALHOS CITADOS

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1963. v. 3.

ASSIS, Machado. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. v. 3.

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica & a crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca Melo. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LIMA, Luiz Costa. Letras à míngua. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 2006. Caderno Mais!

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Melhorada pelo auctor. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1902. v. 2.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

ROMERO, Sílvio. *Sílvio Romero: teoria e história literária*. Seleção e apresentação de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Cultura e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: EdUERJ; EdUFF, 1999.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERÍSSIMO, José. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 1ª série*. Introdução de João Alexandre Barbosa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 3ª série*. Introdução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977b.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 4ª série*. Introdução de Letícia Malard. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977c.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: 6ª série*. Introdução de Melânia Silva Aguiar. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977d.

VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros (1877-1885)*. Pará: Tavares Cardoso, 1889.

VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros, segunda série (1889-1893)*. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia. Editores, 1894.

Regina Lúcia de Farias é Professor Adjunto 2 de Literatura Brasileira do Departamento de Letras e Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Seu mestrado (1991) e doutorado (1998) são pela PUC-RJ. Coordenou o curso de Letras do Instituto de Humanidades da Universidade Candido Mendes, em 2009, e atuou como editora da Candelária – Revista do Instituto de Humanidades, de julho de 2007 a dezembro de 2009. Sua pesquisa está centrada principalmente nos seguintes temas: institucionalização dos estudos literários no Brasil; crítica literária brasileira; ensino de literatura. Participou das coletâneas de João Cezar de Castro Rocha, *Nenhum Brasil Existe: pequena enciclopédia* (Rio de Janeiro: Topbooks, 2003) e de Victor J. Mendes e João Cezar de Castro Rocha, *Portuguese Literary & Cultural Studies 4/5: Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture* (Dartmouth, MA: RPI Press, 2001).

Artigo recebido em 30/10/2013. Aprovado em 05/11/2013.