

**UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

ED 122 – EUROPE LATINE – AMERIQUE LATINE
CREPAL – Centre de recherches sur les pays lusophones

Thèse de doctorat en Études du monde lusophone

Ariston MORAES RODRIGUES

**LE ROMANTISME REVISITÉ :
*MACHADO DE ASSIS, PREMIERS ROMANS***

Thèse co-dirigée par
Madame le professeur Claudia PONCIONI
et
Madame le professeur Lúcia GRANJA

Soutenue le 16 mai 2018

Jury :

Madame Sílvia Maria AZEVEDO, professeur des universités,
Université Estadual Paulista – UNESP Campus de Assis

Madame Lúcia GRANJA, professeur des universités,
Université Estadual Paulista – UNESP Campus de São José do Rio Preto

Madame Marta KAWANO, professeur des universités,
Université de São Paulo – USP

Madame Jacqueline PENJON, professeur émérite,
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Madame Claudia PONCIONI, professeur émérite,
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Monsieur Pablo SIMPSON KILZER AMORIM, professeur des universités,
Université Estadual Paulista – UNESP Campus de São José do Rio Preto



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Árison Moraes Rodrigues

O romantismo revisitado:
Machado de Assis, primeiros romances

São José do Rio Preto
2018

Árison Moraes Rodrigues

O romantismo revisitado:

Machado de Assis, primeiros romances

Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, em cotutela com a Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França).

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Claudia Poncioni
(Paris 3)

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja (Unesp)

São José do Rio Preto
2018

Rodrigues, Áriston Moraes.

O romantismo revisitado : Machado de Assis, primeiros romances /
Áriston Moraes Rodrigues. -- São José do Rio Preto ; Paris, 2018
282 f. : il.

Orientador: Cláudia Poncioni

Orientador: Lúcia Granja

Tese (doutorado com dupla titulação) – Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas e
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

1. Literatura brasileira - Séc. XIX - História e crítica. 2. Ficção brasileira -
Séc. XIX - História e crítica. 3. Romantismo. 4. Assis, Machado de, 1839-1908 -
Crítica e interpretação. 5. Nacionalismo e literatura. 6. Paródia. 7. Ironia na
literatura. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris
3. III. Título.

CDU – B869-31.09"18"

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Árison Moraes Rodrigues

O romantismo revisitado:

Machado de Assis, primeiros romances

Tese apresentada para a obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração em Literaturas em Língua Portuguesa junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de São José do Rio Preto, em cotutela com a Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (França).

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Claudia Poncioni
(Paris 3)

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja (Unesp)

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Claudia Poncioni
Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja
Universidade Estadual Paulista – Unesp Campus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Jacqueline Penjon
Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
Universidade Estadual Paulista – Unesp Campus de São José do Rio Preto

Prof^ª. Dr^ª. Marta Kawano
Universidade de São Paulo – USP

Prof^ª. Dr^ª. Sílvia Maria Azevedo
Universidade Estadual Paulista – Unesp Campus de Assis

São José do Rio Preto
16 de maio de 2018

RÉSUMÉ

Cet ouvrage est basé sur l'analyse des quatre premiers romans de l'écrivain brésilien Machado de Assis (1839-1908) – *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) et *Iaiá Garcia* (1878) – avec l'intention de comprendre la relation de ces livres avec le mouvement romantique brésilien. Bien qu'ils aient été écrits à une époque où le romantisme au Brésil touchait à sa fin, ces livres ont été considérés par les critiques du début du XX^e siècle comme étant des romans romantiques étant donné la récurrence d'éléments narratifs qui ont structuré ce mouvement lequel a vu le jour au Brésil en 1836. Pourtant, bien que la présence de tels éléments dans l'œuvre de la jeunesse de Machado de Assis puisse être constatée, ils n'obéissent pas à la démarche technique de ce mouvement littéraire. Il est donc nécessaire de discuter dans quelle mesure et sous quelle forme ces éléments sont présents dans les premiers romans de l'écrivain. Pour cela, la discussion sur le processus de création du mouvement romantique brésilien, directement lié à l'affirmation d'une identité nationale propre à l'Empire brésilien (1822-1889), représente un thème clé pour comprendre l'importance de la couleur locale, et plus particulièrement du paysage brésilien, dans le noyau esthétique du mouvement romantique dans ce pays. À partir des grandes lignes de ces éléments structurants du romantisme brésilien, l'analyse des premiers romans de Machado de Assis met au jour une révision critique de la tradition romantique par l'auteur, dans son projet de développer une littérature originale, créative, indépendante et universelle.

Mots clés : Machado de Assis. Romantisme. Roman. Nationalisme. Paysage. Couleur local. Roman sentimental. Parodie. Ironie. Littérature brésilienne.

RESUMO

Este trabalho analisa os quatro primeiros romances do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) – *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) – com a intenção de compreender a relação destes livros com o movimento romântico brasileiro. Apesar de terem sido escritos na época em que o romantismo no Brasil chegava ao seu fim, esses livros foram classificados pela crítica do início do século XX como obras românticas dada a recorrência de elementos narrativos aparentados a este movimento que, no Brasil, teve início em 1836. No entanto, ainda que se possa observar a presença de tais elementos nas obras de juventude de Machado de Assis, eles não obedecem ao proceder técnico desse movimento literário. Então, cumpre-se discutir em que medida e de que maneira esses elementos estão presentes nos romances iniciais do escritor. Para tanto, a discussão sobre o processo de criação do movimento romântico brasileiro, diretamente associado à afirmação da identidade nacional e do Império brasileiro (1822-1889), consiste em uma questão relevante a fim de se compreender a importância da cor local, e mais especificamente da paisagem brasileira, no cerne estético do romantismo nacional. A partir do delineamento desse elemento estrutural do romantismo no Brasil, a análise dos primeiros romances de Machado de Assis permite constatar de fato o seu intuito de revisitar de forma crítica a tradição romântica no intento de desenvolver uma literatura original, criativa, independente e universal.

Palavras-chave: Machado de Assis. Romantismo. Romance. Nacionalismo. Paisagem. Cor local. Romance sentimental. Paródia. Ironia. Literatura brasileira.

ABSTRACT

This work analyzes the first four novels of the Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) – *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), and *Iaiá Garcia* (1878) – aiming to understand the link between these books and the Brazilian romantic movement. Although the novels were written at a time when Romanticism in Brazil was coming to an end, they were classified by critics of the early 20th century as romantic works because they contained recurrent narrative elements based on that movement which began in Brazil in 1836. Nevertheless, although such elements can be observed in the early work of Machado de Assis, they do not meet the technical procedure of the overall romanticist literary movement. It is thus necessary to discuss the extent to which these elements are deployed in the writer's initial novels. In order to do that, this work analyzes the process of creation of the Brazilian romantic movement, which is directly associated with the Empire of Brazil (1822-1889). This is important to understand the role of the local color, and more specifically of the Brazilian landscape, in the aesthetic basis of the Brazilian romanticism. From the outline of this basic structure of Brazilian romanticism, the analysis of the early novels of Machado de Assis shows that the author critically reviewed the romantic tradition to develop an original, creative, independent and universal literature.

Keywords: Machado de Assis. Romanticism. Novel. Nationalism. Landscape. Local color. Sentimental novel. Parody. Irony. Brazilian literature.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. **O novo mundo:** periódico ilustrado do progresso da idade, 24 mar. 1873, p. 107, Literatura. 117
- Figura 2 – ASSIS, Machado de. Literatura portuguesa. **O novo mundo:** periódico ilustrado do progresso da idade, 24 mar. 1873, p. 107, Literatura. 118
- Figura 3 – ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. **O novo mundo:** periódico ilustrado do progresso da idade, 24 abr. 1879, p. 90. 119
- Figura 4 – ASSIS, Machado de. Literatura brasileira. **A reforma**, 5 set. 1873, p. 2, Variedades. 120
- Figura 5 – ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. **A semana**, 17 set. 1887, p. 298, Páginas esquecidas. 121
- Figura 6 - TAUNAY, Nicolas-Antoine. Cascatinha da Tijuca. (1816~1821). Pintura, óleo sobre tela, 54 cm x 37cm 175
- Figura 7 – PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Grande Cascata da Tijuca. 1833. Pintura, óleo sobre tela, 65cm x 812cm 177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS: NAÇÃO E LITERATURA NO BRASIL	23
1.1 Formalização de uma emancipação condicionada.....	23
1.2 A gestão da cultura oficial brasileira	31
1.3 A gestação da cultura nacional por natureza	48
1.4 O espelho francês na construção do olhar brasileiro sobre si.....	57
1.5 Ferdinand Denis e a paleta da cor local brasileira	68
1.6 <i>À la brésilienne</i>	83
1.7 Romantismo e narrativas brasileiras.....	95
1.8 “Notícia da atual literatura brasileira”: crítica e revisão romântica.....	107
2 A NATUREZA DESROMANTIZADA DOS PRIMEIROS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS	142
2.1 Prefácios: a advertência do não fazer romântico.	142
2.2 <i>Ressurreição</i>	166
2.3 <i>A mão e a luva</i>	196
2.4 <i>Helena</i>	213
2.5 <i>Iaiá Garcia</i>	234
CONCLUSÃO.....	253
REFERÊNCIAS	258
ANEXOS.....	271

INTRODUÇÃO

Nascido no morro do Livramento no Rio Janeiro, Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) faria um longo e controverso percurso literário – tendo atuado como contista, crítico literário, cronista, dramaturgo, romancista e poeta – até ser consagrado pela historiografia literária como um dos maiores escritores brasileiros. Mestiço (filho de pai negro e mãe branca) e pobre, a história pessoal do autor autodidata, com poucos fatos e muitos depoimentos contraditórios, possibilitou a criação de lendas e mitos que foram insuflados durante quase todo o século XX, chegando mesmo a servir de fonte para a interpretação dos seus primeiros romances. Por um lado, isso decorreu da associação entre a obra do autor e a “história” de sua vida recolhida, *grosso modo*, a partir de relatos e anedotas de pessoas próximas do autor como dá testemunho Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) em *Machado de Assis, estudo crítico e biográfico* (1936).¹ “Afirma-o Pujol, cujas informações são dignas de fé, pois vinham de Ramos Paz, íntimo de Machado de Assis”.² O relato em terceiro grau alimentava parte da crítica machadiana que buscava uma explicação para os desvios do autor com relação ao cânone literário do século XIX, interpretando-se a obra a partir do que teria sido a vida romanesca do autor. Por outro lado,

As interpretações da vida e da obra do escritor produzidas nesse período – e a disputa entre elas – estão fortemente articuladas com o contexto político-cultural do Estado Novo,³ que se empenhou em construir uma mitologia nacional em torno do homem do povo, de origem humilde, mestiço, imagem a qual Machado de Assis foi de certa maneira conformado por parte da crítica e dos estudos de inspiração biográfica realizados à época. Não se quer dizer com isso que os críticos atuantes no período estivessem perfeitamente alinhados com a política cultural do Estado Novo; entretanto, é preciso ter claro que esse momento extraordinário da crítica sobre a obra de Machado de Assis e da constituição de sua imagem de escritor oficial foi em grande parte fomentado pelo Estado brasileiro, com significativas contribuições dos críticos.⁴

¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Editora Itatiaia; Edusp: Belo Horizonte; São Paulo, 1998.

² *Ibid.*, p. 29.

³ O Estado Novo (1937-1945) foi um regime autoritário-populista sob o comando de Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954). Seu governo opunha-se à primeira república brasileira à qual ele nomeava de “Velha República” por se tratar de uma estrutura política dirigida por oligarquias. Seu governo estabeleceu uma nova constituição para o Brasil, que permitiria a pena de morte; criou órgãos de censura; uma polícia secreta; decretou o fim do pluripartidarismo; a implementação das leis trabalhistas brasileiras; e a criação das grandes indústrias nacionais com o financiamento dos Estados Unidos da América. No campo da educação, Vargas implementou o ensino primário obrigatório e gratuito, bem como, desenvolveu material didático que exaltava e promovia a sua figura como um “herói nacional”. Seu governo tinha inspiração no regime fascista.

⁴ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis, o escritor que nos lê: as figuras machadianas através da crítica e das polémicas**. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p. 112.

Em 1971, com o lançamento de *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual*,⁵ livro baseado em fontes documentais, Jean-Michel Massa (1930-2012) travaria um embate sistemático contra os excessos e devaneios biográficos sobre Machado de Assis. Seu levantamento histórico-biográfico, desmistificando a vida e esclarecendo o percurso social de Machado de Assis, apontaria para a fragilidade das interpretações biográficas da obra do escritor.

Porém, a imprecisão das referências biográficas de Machado como suporte à leitura de seus romances da juventude solidificara-se no século XX. Criou-se um elo entre o que seria a vida melodramática do autor àquelas das suas personagens na tentativa de explicar as suas narrativas de composição peculiar. Mesmo havendo um descompasso desses romances com os conceitos narrativos da época de suas composições, eles foram apenas classificados como obras românticas, ou ainda, como romances menores, quando comparados às narrativas machadianas posteriores a 1880. Na verdade, esse ponto de vista, ainda remonta ao argumento de José Veríssimo (1857-1916), que em artigo de 1898 à ocasião da reedição do romance *Iaiá Garcia* de 1878 declara-o como romance pertencente “à primeira maneira do autor”,⁶ “um romance romanesco”⁷, “talvez o mais emotivo”⁸ de Machado de Assis. No entanto, Veríssimo não pretendia fazer emergir essas obras como romances estanques, presas a uma estética particular, porque suas protagonistas expressavam psicologia complexa que poderia ter sido “apanhad[a] de oitiva no consultório de um médico”⁹; e como Machado de Assis não pretendia ser um autor realista-naturalista, “no sentido escolástico dessas qualificações”,¹⁰ faltava-lhe “estudar minuciosamente”¹¹ esses romances.

Já no início do século XX, em capítulo dedicado a Machado de Assis na sua *História da literatura brasileira* (1906)¹² – um dos primeiros livros brasileiros consagrado ao estudo da literatura nacional sob uma abordagem histórica –, José Veríssimo voltaria a reforçar a sua

⁵ MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio e biografia intelectual**. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008. (O livro de Jean-Michel Massa é resultado da sua tese para doutoramento defendida em 1969 na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de Poitiers na França.)

⁶ VERÍSSIMO, José. Bibliographia. **Revista Brasileira**: jornal de ciencias, letras e artes. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, t. XVI, p. 249, Out./Dez. 1898. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/139955/13004>>. Acesso em: 25 maio 2012.

⁷ Ibid., p. 250.

⁸ Ibid., p. 250.

⁹ Ibid., p. 251.

¹⁰ Ibid., p. 251.

¹¹ Ibid., p. 251.

¹² Id. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

teoria de haver “visíveis ressaibos de romantismo”¹³ nos primeiros romances de Machado de Assis. Descrevendo o que chamaria de “evolução”¹⁴ da literatura nacional e imiscuído do próprio pendor à ideologia evolucionista em voga no final do século XIX, Veríssimo abriu a brecha para que fossem creditados predicados românticos aos primeiros romances de Machado de Assis. Focalizando nessa sugestão interpretativa, a crítica machadiana desconsiderou a própria averiguação crítica de Veríssimo para quem tais predicados românticos na obra inicial de Machado eram matizados pela ironia e pessimismo autorais.

O entendimento dessa “primeira maneira” de Machado de Assis, em contrapartida aos romances que a ela se sucederam, tomaria corpo e forma próprios ao longo do século XX. Na esteira crítica evolucionista de José Veríssimo, originar-se-ia a determinação da existência de uma primeira e segunda fases que se alinhariam, respectivamente, a “fase romântica” e a “fase realista” do escritor. Esta interpretação por etapas, restritiva ao se levar em conta seu limite técnico-teórico ao conceber uma produção cognitiva e intelectual como um processo ascendente e linear, ainda ressoa na crítica moderna que tenta estudar ou compreender a obra de Machado de Assis. Partindo da sugestão de Veríssimo de supor que haveria na obra machadiana uma partição clara e distinta, a “fase romântica” impregnaria a leitura desses romances como confirmava a crítica machadiana que despontava no universo literário. A exemplo disso, Alfredo Pujol (1865-1930), em conferência de 1915, afirmava que Machado de Assis, nesses romances, estava “ainda cativo nas malhas do romantismo”.¹⁵ Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), em *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1936), retirou *Iaiá Garcia* do rol dos livros sentimentais, mas não poupava o “romantismo” de *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874) e *Helena* (1876). Segundo a autora, “Em prosa, não fez [Machado de Assis], de início, o que fizera em poesia: não rejeitou deliberadamente as escolas literárias. Ao contrário, procurou enquadrar-se dentro do romantismo. E com isso conseguiu fazer três livros quase inteiramente maus.”¹⁶ Ainda mais taxativo, Augusto Meyer (1902-1970), em *De Machadinho a Brás Cubas* (1958),¹⁷ retomou em citação o ponto de vista

¹³ VERÍSSIMO, 1969, 286.

¹⁴ *Ibid.*, passim.

¹⁵ PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis**: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. 2. ed. Imprensa Oficial; Academia Brasileira de Letras: São Paulo; Rio de Janeiro, 2007. p. 79.

¹⁶ PEREIRA, 1998. p. 133.

¹⁷ MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6/7, 2006

de Lúcia Miguel Pereira, concluindo sua abordagem dos primeiros romances machadianos como uma “produção medíocre”.¹⁸

Parte dessa crítica contrária à produção narrativa de Machado de Assis na década de 1870 decorre da sensível diferença da estrutura desses romances com os quatro posteriores, escritos a partir de 1880. Existe claramente uma evidente diferença de composição narrativa entre *Iaiá Garcia*, considerado o último romance da “primeira fase” do autor, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880),¹⁹ primeiro romance da “segunda fase” e um dos mais aclamados pela crítica. Cientes dessa diferença estrutural e criativa, Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, debruçaram-se sobre a obra do jovem Machado a fim de entendê-la sob a óptica do processo criativo do autor. Assim, Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* (1977),²⁰ faz uma leitura sociológica dos romances de Machado de Assis e busca identificar neles problemas sociais discutidos pelo escritor, visão duramente criticada por Alfredo Bosi, para quem a finitude da leitura sociológica por si diminuiria a importância da hermenêutica do texto literário enquanto criação universal. De acordo com a teoria formulada por Alfredo Bosi, em *Machado de Assis: o enigma do olhar* (1999),²¹ em seus primeiros romances, Machado de Assis estaria focado em representar as facetas e oscilações da moral humana. Entretanto, revalidando a interpretação de Lúcia Miguel Pereira, Bosi afirma “[...] já não se pode ignorar o vinco ‘machadiano’ das obras ditas românticas ou da primeira fase [...]”²² na qual os romances “[...] parecem fracos mesmo para o nível de consciência crítica do autor na época de redigi-los.”²³

Apesar de ambos os críticos trazerem uma nova e fecunda interpretação para os primeiros romances de Machado de Assis, completando a lacuna de leituras interessadas em compreender a problemática de tais narrativas, tanto Alfredo Bosi como Roberto Schwarz não discutem a validade da perspectiva romântica que se perpetua desde a leitura de José Veríssimo. Como apontado anteriormente, até mesmo Alfredo Bosi encontra nos primeiros romances de Machado de Assis a pecha romântica, corroborando destarte, leituras datadas do início do século XX.

¹⁸ MEYER, 2006, p. 410.

¹⁹ *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicado em forma de folhetim na *Revista Brasileira* entre março e dezembro de 1880, sendo publicado em livro 1881.

²⁰ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

²¹ BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

²² Id. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. Editora Cultrix: São Paulo, 1983. p. 197.

²³ *Ibid.*, p. 177.

Com um olhar mais perscrutador com relação ao desenvolvimento narrativo *per se*, Silviano Santiago, em “Jano, janeiro” (1969),²⁴ discorre sobre o uso do recurso da oposição entre personagens de *Ressurreição*. Seu artigo, dando o primeiro passo em direção à compreensão do significado dos elementos românticos desse romance, inseria uma nova interpretação do livro de estreia de Machado de Assis.

Para manter a unidade do conflito durante as duzentas páginas do seu romance, [Machado] recorre a um estratagema que faz de sua nova obra uma joia multifacetada, mas que a informa ao mesmo tempo e infelizmente de certa monotonia. O expediente é o do espelho e o recurso do paralelismo.²⁵

A partir da identificação da oposição entre personagens, Silviano Santiago reconhece em *Ressurreição* a presença do recurso narrativo romântico como um dos elementos usados a fim de estabelecer a intriga narrativa. No entanto, para o crítico, o uso de tal recurso não retificaria a adesão de Machado de Assis ao romantismo, porque, apoiando-se na ambivalência e contrastes dos protagonistas, o romance estaria intencionalmente filiado ao “roman d’analyse”.²⁶ Apesar de não ter prosseguido com estudos precisos sobre os primeiros romances machadianos, a contribuição de Silviano Santiago soma-se aos esforços de pesquisas mais recentes que procuram refutar o estigma do romance romântico de Machado.

Em caso mais preciso com relação à suposta evolução de uma primeira para uma segunda fase na obra do escritor, Eduardo Melo França, em *Ruptura ou amadurecimento?: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis* (2008),²⁷ demonstra como é equivocado atribuir uma fase romântica a Machado de Assis. Ainda que abordando apenas os contos do escritor, França demonstra que as temáticas do pessimismo, da personagem artística em busca da perfeição, da identidade, da relatividade das coisas, da psicologia humana, da aceitação da fantasia como realidade etc., integram de maneira abrangente os contos anteriores e posteriores a 1880. Pela leitura aproximativa de Eduardo França, evidencia-se a continuidade do processo criativo de Machado de Assis ao longo de toda a sua carreira de escritor. Assim, o aprimoramento da técnica narrativa do escritor não implicaria na ruptura do estilo romântico e uma adesão ao realista, mas o amadurecimento do estilo e da técnica

²⁴ SANTIAGO, Silviano. Jano, janeiro. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6/7, 2006.

²⁵ *Ibid.*, p. 437.

²⁶ *Ibid.*, p. 431.

²⁷ FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento?: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008. (O livro de Eduardo Melo França é resultado da sua dissertação de mestrado defendida em 2008 no Programa de Pós-graduação em Letras (Teoria Literária) da Universidade Federal de Pernambuco no Brasil.)

narrativa do autor. Fiel aos seus propósitos, os temas dos seus contos, não raramente os mesmos dos seus romances, reproduzem-se ao longo de sua obra, recapitulando questões sociais e humanas da sociedade oitocentista.

Com discussão correlata à tópica da psicologia humana, José Luiz Passos, em *Machado de Assis: o romance com pessoas* (2007),²⁸ também identifica a problemática do sujeito que modula o seu comportamento face à contingência social. Avançando “minuciosamente”, para usar uma expressão de Veríssimo, na interpretação desses romances, o autor compartilha o mesmo ponto de vista interpretativo de *Ruptura ou amadurecimento?*. No entanto, mais centrado na composição das personagens, Passos demonstra o adensamento e a importância da pessoa moral nos romances de Machado de Assis. Propondo uma reflexão sobre a constituição e desvios das personagens machadianas, ele intenta desvelar como o escritor compunha perfis de ficção que, por meio do escrutínio das suas motivações, tornavam-se o centro do enredo narrativo e, assim, criando um movimento de afastamento com relação ao romantismo. Chave da modernidade na literatura, a dimensão interior das personagens, complexas, ambíguas e que figuram uma “consciência em desunião consigo”,²⁹ seria a tônica das narrativas, desde *Ressurreição*, ao dimensionar o tom de realidade impregnado pela autonomia dos desejos e ação das personagens. Nas palavras de Passos, os protagonistas dos romances de Machado “são acometidos por uma falta original, por uma sensação de culpa, por um desejo espúrio que os distancia pouco a pouco dos personagens românticos.”³⁰

No empenho dessa leitura a contrapelo da existência de uma suposta primeira fase na obra de Machado de Assis, Ronaldes de Melo e Souza, em *O romance tragicômico de Machado de Assis* (2006),³¹ argumenta que as narrativas longas do escritor, desde o seu primeiro romance, são escritas sob um ponto de vista irônico. Similar à sátira menipeia,³² ele impossibilita a visão evolucionista da obra machadiana em duas etapas precisas. Transitando do tom jocoso ao sério, o narrador desses romances cria a pluralidade de pontos de vista que, ironicamente, redimensionam o entendimento do enredo por um viés simplista. Atravessado pela diversidade de vozes, as narrativas de Machado centram-se, então, como já constatara José Luís Passos, sobre o drama moral das personagens divergindo do romance motivado pela

²⁸ PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp; Nankin, 2007.

²⁹ Ibid., p. 37.

³⁰ Ibid., p. 53.

³¹ SOUZA, Ronaldes de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

³² Com estrutura similar ao romance, a sátira menipeia tinha como objetivo criticar não o comportamento de sujeitos específicos, mas as ideias que eles partilhavam. Sua criação é comumente atribuída ao escritor grego Menipo de Gadara (século III a.C.).

ação romanesca. Desta maneira, “De *Ressurreição* ao *Memorial de Aires*, a forma genuína do romance machadiano consiste em submeter a uma trama de ações logicamente concatenadas ao drama das paixões vivenciadas pelos personagens e ao escrutínio crítico das reflexões do narrador.”³³

Por meio desse breve levantamento crítico, observa-se o esforço da crítica contemporânea para melhor compreender os primeiros romances de Machado de Assis, desvinculando-os da datada divisão evolucionista em duas estéticas precisas e opostas, mesmo que, para alguns críticos contemporâneos, ainda haja alguma verdade nesta classificação. Isto porque, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis causou uma grande reviravolta no cenário literário brasileiro, como também na sua própria literatura, ao romper deliberadamente com as formas narrativas em voga à época.

A manifesta surpresa dos dois [Capistrano de Abreu e Urbano Duarte] críticos que se debruçaram sobre *Brás Cubas*, ambos intrigados se era ou não romance o que tinham diante de si, permite cogitar que a acolhida fria se explique pelos embaraços da novidade que a obra criou para os seus primeiros leitores.³⁴

Se para os críticos coetâneos de Machado de Assis *Memórias póstumas de Brás Cubas* representava uma incógnita, uma esfinge textual, na atualidade, este romance ganharia *status* de obra prima justamente por meio dessa característica que lhe era estranha no passado. Considerado como magistral pela crítica do século XX, em coro unânime, esse romance representaria um avanço singular na composição narrativa dada a sua incomum e revolucionária estrutura. Com isso, os romances escritos por Machado na década precedente a *Brás Cubas* encontraram-se, por muito tempo, marginalizados.

Na atualidade, o movimento de releitura dos livros redigidos na juventude do escritor, por meio de estudos meticolosos da estrutura narrativa, busca frear a disseminação e o reflexo do que supostamente seriam as duas fases da obra machadiana. Mais ainda, intentam demonstrar a coerência intelectual e criativa do escritor desde seu romance de estreia. Neste caso, a própria concepção estética e crítica redigida por Machado de Assis na década de 1870, a mesma da produção dos seus romances da “primeira fase”, respalda essa crítica contemporânea avessa à lógica binária pretendida na concepção de fases. Em “Notícia da

³³ SOUZA, 2006, p. 173.

³⁴ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004. p. 192.

atual literatura brasileira”³⁵ (1873), Machado assume uma perspectiva crítica com relação à aceitação pura e simples do recurso estético romântico e/ou realista como uma doutrina.

Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.³⁶

Partindo da visão do autor sobre o desenvolvimento de uma literatura contrária a imposições estéticas, o argumento crítico de que os primeiros quatro romances de Machado de Assis integram o círculo literário romântico torna-se algo que passa a merecer verificação mais detida. Se como indica a citação, Machado de Assis despontava para uma produção literária incomum para a época, não seria coerente atribuir-lhe um molde estético que já na década de 1870 estava em declínio. Logo, antes de atribuir denominações estéticas, é preciso reestabelecer o percurso da estética romântica no Brasil com a finalidade de explicitar suas peculiaridades com relação ao romantismo europeu e, então, compará-la aos primeiros romances de Machado de Assis. Isto porque, apesar de sofrer forte influência do movimento romântico europeu, sobretudo francês, o movimento romântico brasileiro possuía uma configuração peculiar.

Iniciado concomitantemente à consolidação da independência do território brasileiro do Reino de Portugal, a solidificação de sua base assentou-se sobre o postulado da ratificação do território nacional. Em um país com vastos problemas sociais e um público leitor reduzido à elite letrada, o primeiro movimento romântico brasileiro era dependente do mecenato imperial. Por isso, a exaltação da cor local brasileira, em enredos movidos pela lógica da ação e nos quais o sentimento afetivo e a moralização dos leitores estariam dispostos em conjunto, seria a tônica dessas narrativas.

³⁵ ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. **O novo mundo**: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 3, n. 30, 24 mar. 1873, Literatura, p. 107-108. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/509>>. Acesso em: 27 set. 2015.

³⁶ Ibid., p. 108.

No artigo “Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano” (2004),³⁷ Hélio de Seixas Guimarães observa a preponderância e a permanência desses elementos na interpretação crítica do final do século XIX.

O critério nacionalista, diga-se de passagem, não era só de Romero, mas parâmetro dominante entre a crítica praticada no Brasil até a década de 1880, incluído-se [*sic*] aí a produção do próprio crítico paraense [José Veríssimo], que só ao longo dos anos de 1890 se distanciou dos modelos positivistas e naturalistas, deslocando a ênfase para aspectos psicológicos e estéticos. Ainda assim, os critérios nacionalistas estão ativos quando Veríssimo considera *Quincas Borba* [1886] um romance completo, por ser *romance de caráter e de costumes*, e um progresso da literatura nacional, por trazer uma porção de tipos e situações *eminentemente nossas*.³⁸

Nota-se que, para a crítica oitocentista, Machado de Assis não figurava como um escritor que se enquadrava na perspectiva da produção literária concebida como nacional. A cor local do romance romântico, repleto de situações tipicamente brasileiras e, mais importante, da reprodução e veneração da paisagem local era, na verdade, uma falta grave da narrativa machadiana. Seria a partir da revisão de concepção crítica de Veríssimo, no entremear dos séculos XIX e XX, que a crítica literária começaria a conceber esses romances como obras românticas. Portanto, se as leituras dos romances da juventude de Machado apontam para referências a tal movimento, ou como diria José Veríssimo, haveria neles “visíveis ressaibos de romantismo”³⁹, estas apenas ficam como alusões esparsas, sem a delimitação da sua relação com o legado romântico brasileiro.

Em um dos raros artigos sobre o tema, escrito ainda na primeira metade do século XX, “Machado de Assis, paisagista” (1940),⁴⁰ o sociólogo francês Roger Bastide interessou-se pela questão da paisagem na obra de Machado de Assis. Debruçando-se brevemente sobre um tema crucial para o romantismo brasileiro, Bastide demonstra como esse tópico não havia sido renegado por Machado de Assis. Contrariando o senso comum da crítica do século XIX, o crítico francês aponta que a paisagem é um elemento constitutivo dos romances machadianos. Nestes, porém, haveria uma presença ponderada, uma presença de quase ausência da natureza,

³⁷ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. *Estudos Avançados*. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 51, p. 269-298, maio/ago, grifo do autor. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200019#tx17>. Acesso em: 14 mar. 2018.

³⁸ *Ibid.*, p. 279.

³⁹ VERISSIMO, 1969, p. 286.

⁴⁰ BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. *Revista do Brasil*, São Paulo, [s.n.], ano III, n. 29, 3ª fase, p. 1-14, nov. 1940. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26340?show=full>>. Acesso em: 5 out. 2015.

que se oporia às avassaladoras e descomunais descrições criadas pelo romantismo brasileiro. Com efeito, “As descrições podem, naturalmente, existir, mas desde que se reduzam a uma extensão proporcional à extensão da narrativa em que se enquadram. É o que fazia La Fontaine em suas fábulas: dois, três versos lhe bastavam para sugerir um quadro [...]”.⁴¹ Como no caso de Machado, ela era diminuta, mais pungente, e composta de maneira a revelar o essencial da narrativa. Sem ocupar o papel principal da narração, a natureza fazia parte da estrutura romanesca do escritor como elemento acessório.

O uso dessa paisagem reduzida por Machado de Assis refletia o peculiar ponto de vista do autor. À frente do seu tempo, ele concebia a paisagem como uma “estrutura investida de significados ligados à existência e à consciência do sujeito que percebe a paisagem.”⁴² A paisagem elaborada por Machado não constitui, assim, a réplica de aspectos meramente geográficos com vistas a saldar a cor local brasileira. Sua fuga às normas e às convenções técnicas idealizados pela tradição romântica, norteia-se por uma técnica literária intrincada. Ela envolve uma relação dinâmica entre o sujeito e o mundo, criando um canal denotativo da psicologia da personagem, ou da sua pessoa moral. Logo, nos seus romances, essa relação simbólica, revisando o legado romântico, direciona o entendimento do enredo não pelo aspecto geográfico, da beleza plástica, mas pela revelação dos conflitos sociais que adensam a significação da narrativa. Era por meio dessa faceta da paisagem literária que Machado intentava alcançar o refinamento da literatura brasileira e pela qual pode-se compreender a sugestão comparativa de Jean de La Fontaine (1621-1695), feita por Bastide, com obra de Machado de Assis pelo viés de uma amplitude universal. Infere-se, pois, que contrariamente à literatura proclamada nacional pela crítica romântica, com sua massiva presença dos aspectos geográficos, a proposta de Machado de Assis cumpria claramente sua função literária: de ser criativa e universal, sem negar aspectos e elementos de sua origem.

Portanto, os seus quatro primeiros romances não negam a tradição romântica que chegava ao fim em meados de 1870, época de publicação de *Ressurreição* (1870). Pelo contrário, como indica Veríssimo, há nesses romances elementos da estética romântica. Seus enredos ainda abordam as relações sentimentais, discorrem sobre personagens femininas envoltas com questões afetivas e matrimoniais, trazem na sua gênese as técnicas narrativas

⁴¹ BASTIDE, 1940, p. 2.

⁴² COLLOT, Michel. Points de vue sur la perception des paysages. *Espace Géographique*. Paris, t. 15, n. 3, p. 211, 1986, tradução nossa do original: “[...] structure s’investit de significations liées à l’existence et à l’inconscient du sujet qui perçoit le paysage.”. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/AsPDF/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

que pretendem apreender a atenção do leitor e, mais importante, abordam a perspectiva da paisagem local. Entretanto, esses pressupostos românticos não resumem o processo criativo do autor e não poderiam ser suficientes para classificar os primeiros romances machadianos como obras menores, ou ainda como fruto de um romantismo em decadência. A visível presença desses elementos diz respeito ao procedimento criativo do autor. Com intenção de rever a tradição literária brasileira, Machado de Assis reproduz certos aspectos do padrão estético literário que o antecedia com a finalidade de apontar seus limites. Por meio dessa revisão da estética romântica brasileira, o escritor introduzia temáticas ignoradas pelo movimento local como, por exemplo, questões sociais do seu tempo. A discussão desses aspectos permitia-lhe o aprofundamento dos desejos e dos conflitos do homem em uma sociedade atravessada pelos contrastes e contradições sociais. Com efeito, a exaltada paisagem brasileira ganharia uma nova dimensão na obra do autor. Descartado o seu apelo plástico-nacionalista e reduzida à condição de acessório narrativo, ela iria incidir no apoio e na reflexão do caráter e das ações das personagens. No que tange à representação nacionalista do romantismo brasileiro – exaltado sobretudo pela cor local – John Gledson, em “1872: ‘A parasita azul’ – ficção, nacionalismo e paródia”,⁴³ afirma que:

O conto trata da identidade nacional, mas evita uma expressão simples do problema, e está firmemente fundado na sátira e numa estrutura de enredo que evita qualquer alinhamento com a Europa ou o Brasil. Em vez disso, a dialética entre os dois encontra sua forma no enredo e é moldada em termos que são mais ricos, mais estruturados e mais ambíguos que em “Instinto de nacionalidade”, embora o conto possa ser insatisfatório em certos sentidos. Com efeito, seria possível dizer que, assim como os três romances examinados em *Ao vencedor as batatas* são elaborações do problema social da dependência, e assim, em grande medida, ignoram a dimensão “nacional”, esse conto trabalha o problema e procura encontrar uma forma ficcional que o transmita.⁴⁴

Na esteira dessa interpretação, argumenta-se como Machado de Assis, fazendo uma releitura da tradição, por meio de recursos como ironia e paródia, lida com a questão da paisagem, intentando formar um novo conceito literário. Afinal, a constatação de que a paisagem local é um elemento constitutivo na obra do escritor remete novamente à discussão do propalado romantismo dos seus primeiros romances. Portanto, a problematização dessa percepção crítica, estabelecendo uma aproximação entre os quatro primeiros romances de Machado de Assis e o postulado estético do romantismo brasileiro, pode revelar-se um

⁴³ GLEDSON, John. 1872: “A parasita azul” – Ficção, nacionalismo e paródia. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 23/24, jul. 2008. p. 163-218

⁴⁴ *Ibid.*, p. 188.

mecanismo fecundo para o entendimento do seu processo criativo e do propósito de suas obras da juventude. Avaliando-as pela inter-relação com o legado romântico pelo qual lhes foram denominados, pode-se esclarecer em que consistiu o uso e a leitura dos elementos românticos, como a paisagem, na obra do escritor. Além disso, seria possível demonstrar como ele viria mudar o paradigma do romance brasileiro e, sobretudo, rever a sua atribuição romântica com relação à produção romanesca que lhe antecedeu.

Com o propósito de discutir e redimensionar as referências ao romantismo nos primeiros quatro romances de Machado de Assis, esta tese está organizada em dois capítulos. O primeiro aborda a complexidade do processo político brasileiro que teve início com a independência do Brasil da metrópole portuguesa, em 1822. Este processo social tanto coincide com a ascensão do romantismo brasileiro como, por meio dele, se assenta e afirma. Com efeito, procura-se, neste trabalho, evidenciar o vínculo entre as relações políticas e as relações culturais no Brasil oitocentista e suas consequências para a produção da cultura em busca da sua genuinidade. Busca-se, então, demonstrar como a aproximação dos intelectuais brasileiros com a cultura francesa colaborou para a elevação da cor local, sobretudo da paisagem brasileira, como símbolo dourado da pátria romantizada. Somados a essa perspectiva nativista, o moralismo e o sentimentalismo literário confluíam no postulado teórico do romantismo brasileiro como fonte de formação do porvir da sociedade brasileira. No contraponto desse projeto sociocultural da nação brasileira, a análise do artigo “Notícia da atual literatura brasileira” (1873) de Machado de Assis assevera o ideal crítico do autor. Ao interpretar os pontos elencados por Machado nesse texto, pretende-se evidenciar o seu distanciamento com relação à produção literária brasileira até a década de 1870 e sua lúcida consciência crítica de que, para se construir uma literatura nacional, era preciso haver liberdade estética e reflexão sobre a produção narrativa.

O segundo capítulo, consagrado ao estudo de Machado de Assis, pretende demonstrar como os primeiros romances evidenciam a reação do autor à estética romântica brasileira consagrada e perpetuada ao longo do século XIX. No enalço de uma maneira subversiva de narrativa, surgem dois percursos possíveis para a interpretação dos seus romances de juventude. O primeiro reúne e discute a concepção paratextual desses romances, mediante a leitura em contraste de seus prefácios com relação à prática prefacial romântica. O segundo percurso permite elaborar análises textuais dos quatro primeiros romances de Machado de Assis com a finalidade de constatar a presença da estética romântica oficial nas narrativas machadianas e seus significados com relação aos propósitos e esquemas narrativos do

romantismo brasileiro. Para esse fim, o foco das interpretações centra-se no que há de mais caro ao romantismo oficial, a presença da paisagem e as questões que sua utilização levanta. São abordados ainda os tipos de personagens, a estrutura narrativa e o desenvolvimento do enredo, com a finalidade de esclarecer o objetivo do escritor no início de sua carreira, sem descartar, contudo, neste processo, as reflexões de aspectos sociológicos ou estéticos.

1 CONSTRUÇÕES SIMBÓLICAS: NAÇÃO E LITERATURA NO BRASIL

1.1 Formalização de uma emancipação condicionada

O fenômeno da vinculação entre a literatura e a política brasileiras, no início do século XIX, é um dado relativo à constituição histórica da nação brasileira e de suma importância para a compreensão do movimento romântico do Brasil. A estreita ligação entre a formalização e a ratificação da imagem de nação independente, livre do lastro português, encontraria nas artes um veio promissor a fim de transmitir os valores e solidificar o governo imperial independente. Assim, antes mesmo de discutir esse laço político-cultural, faz-se necessário rever a própria condição política brasileira em torno da sua emancipação declarada em 1822; um ato de ordem privada, das elites locais, que buscavam aumentar o seu poder econômico desvincilhando-se das taxas e impostos devidos ao Reino de Portugal.

A preocupação, evidentemente justificada, de nossos historiadores em integrar o processo de emancipação política com as pressões do cenário internacional envolve, no entanto, alguns inconvenientes ao vincular demais os acontecimentos de época a um plano muito geral; contribuiu decisivamente para o apelo à imagem da colônia em luta contra a metrópole, deixando em esquecimento o processo interno de ajustamento às mesmas pressões, que é o de *enraizamento de interesses portugueses* e sobretudo o *processo de interiorização da metrópole no centro-sul da colônia*. O fato é que a consumação formal da separação política foi provocada pelas dissidências internas de Portugal, expressas no programa dos revolucionários liberais do Porto e não afetaria o processo brasileiro já desencadeado com a vinda da Corte em 1808.⁴⁵

O conflito social era interno na sociedade pós-independência, entre a elite formada pelas “classes dominantes nativas”⁴⁶ e o “português, rico, monopolizador do comércio e dos cargos públicos”.⁴⁷ No Brasil, a independência não foi o resultado de uma insurgência autóctone, escrava ou de homens livres contra a Coroa portuguesa. Os membros da elite interessados na ruptura política necessitavam preservar seus interesses materiais frente à espoliação que sofriam por parte da metrópole, nunca tendo sido levantada a hipótese de revolucionar o sistema de trabalho escravo, base que sustentava a monocultura local. A

⁴⁵ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A interiorização da metrópole e outros estudos**. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2005. p. 12, grifo da autora.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

associação desses dois grupos da sociedade brasileira em torno de um novo governo centralizador representava a inquietude elite social com relação às sublevações populares.

Por sua vez, a ação do príncipe [no ato do “fico”], que repercute em Portugal e acorda os representantes brasileiros do sono unionista, se arma na base de uma aliança geográfica, concertada entre o Rio de Janeiro (a corte e o interior fluminense), São Paulo e Minas Gerais. As juntas provinciais e as câmaras municipais são o fundamento dos interesses congregados, sob a presidência de dom Pedro, num pacto monarquista. Esta informal confederação, sustentada pela hegemonia das províncias do sul, apoiou o príncipe na guerra da Independência, cuja vitória atrelou ao trono a faixa que se estende da Bahia a Belém do Pará. Dom Pedro, durante o seu reinado de nove anos, cuida de soldar as províncias mal congregadas, dissolvendo-lhes a autonomia na imantação monárquica, unitária e centralizadora. A política dura enquanto dura a popularidade do imperador, ferida, de baixo para cima, de pressões localistas, liberais na índole e no pensamento.⁴⁸

A outorga da Constituição do Império do Brasil por Pedro I (1798-1834), em 1824, representou a sinalização clara de um reinado de regras costuradas com a finalidade única de servir à elite cafeeira do eixo centro-sul em detrimento das velhas províncias produtoras de cana-de-açúcar e/ou de algodão, garantindo o cerceamento das camadas mais desprovidas. “A cidadania seria privilégio dos setores abastados da sociedade, já que as eleições deveriam ser indiretas, censitárias e em dois níveis, resguardando o espaço político exclusivamente às classes proprietárias escravistas.”⁴⁹

Em sentido oposto aos ideais exortados e às garantias alcançadas pela Revolução Francesa, o “grito de independência” brasileiro vociferou a exigência de controle social e, sobretudo, o resguardo da condição de uma elite diminuta e mergulhada em profundas desavenças internas. Portanto, o processo de emancipação brasileira foi desencadeado com a instalação do Império português nos trópicos, estimulando disputas e rivalidades entre a elite nativa, os reinóis instalados no Brasil, os portugueses que tinham acompanhado a família real em seu exílio brasileiro isso sem levar em conta as profundas dissensões internas que tinham lugar em Portugal. Em um quadro social em que a disputa era pelo poder econômico e não pela liberdade do povo ou das classes emergentes, “[...] a emancipação do Brasil não resultou em maiores alterações da ordem social e econômica existente ou da forma de governo.

⁴⁸ FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 361.

⁴⁹ MALERBA, Jurandir. **O Brasil imperial (1808-1889)**: panorama da história do Brasil no século XIX. Maringá: Eduem, 1999. p. 22.

Exemplo único na história da América Latina, o Brasil ficou sendo uma monarquia entre repúblicas.”⁵⁰

O Primeiro Reinado brasileiro perdurou por pouco tempo. Pedro I logo mostrou-se incapaz de conciliar sua profunda convicção conservadora com os anseios dos proprietários brasileiros. A mão de ferro do homem de Estado, alteza imperial inclinada ao absolutismo, tomava para si a condução da política brasileira por meio de um viés que se afastava do princípio de que pudesse trazer equilíbrio para a já conflituosa elite local. Sem o elemento de poder centrípeto, capaz de acomodar as divergências sociais, o país entrou em um período delicado, no qual os atores sociais voltaram a rivalizar entre si pela manutenção dos seus interesses privados que se encontravam ameaçados pela própria fragilidade da integração das províncias em um projeto nacional. Agrupados em “facções”,⁵¹ porquanto não havia um programa partidário explícito, conservadores (favoráveis à centralização política), liberais radicais (favoráveis ao federalismo) e os liberais moderados (atuando no meio termo das facções rivais) tentavam assegurar seus poderes, mediante meros estratagemas políticos.

Independentemente da particularidade e das exigências de cada ator desse cenário de instabilidade social, o cenário da sua urdidura era composto pela dispersão administrativa das províncias brasileiras, do poder de mando das minorias senhoriais, da aglutinação do público e do privado em favor das elites locais e da condição miserável em que vivia grande parte da população (tanto escravos como também homens livres). Nesta massa disforme, a repercussão das disparidades de interesses e horizontes fomentava, em um país sem figura centralizadora, um amplo leque de insatisfações e lutas que descaracterizaram qualquer preceito de unidade nacional no que dizia respeito à vida social brasileira.

O quadro de conflitos que se intensificou exponencialmente no período regencial começaria a rarefazer-se apenas a partir do Golpe da Maioridade (1840) que conduziria o herdeiro imperial, Pedro II (1825-1891), ao trono brasileiro antes de completar 15 anos. Esta ação, organizada pelo partido liberal que, afastado do poder após a renúncia de seu representante, o padre Diogo Feijó (1784-1843), em 1837, tinha por objetivo ganhar margem de manobra no cenário político ao deslocar do poder administrativo das mãos do partido conservador dando posse a um jovem imperador inexperiente. Em um estratagema de interesse reverso, a maioria, tópico de discussão desde 1837 entre os estadistas brasileiros,

⁵⁰ FAUSTO, Boris. O Brasil monárquico (1822-1889). In: _____. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 78.

⁵¹ Expressão tomada de Raymundo Faoro. Cf. FAORO, 2001, passim.

tomou forma a partir da postura palaciana encetada pelo partido conservador. Com vistas a angariar a simpatia do então herdeiro do trono, os conservadores recuperam a extinta etiqueta cortesã, como a política do beija-mão,⁵² reavivando em solenidades públicas a sua majestade imperial.⁵³ A exaltação do herdeiro ao trono por conservadores foi o momento oportuno para que o partido liberal trouxesse a público a discussão do projeto de maioridade, que forçaria a saída do partido adversário do poder.

A conspiração da Maioridade marcará a disputa pelo poder, entre liberais e conservadores, com o primeiro golpe em favor dos primeiros, mas com a decisiva vitória dos últimos, que preparam o leito onde dom Pedro II, durante cinquenta anos, amolecerá as vontades e as ambições e gozará da *pax* bragantina.⁵⁴

Entre os reveses da política regencial, especialmente quando se trata das articulações partidárias, ressalta-se que o jovem Pedro II era tratado como uma peça-mestre no jogo político. A imagem do jovem herdeiro imperial era construída pela corte com a intenção de simbolizar a coesão entre a governabilidade do país e o interesse da elite brasileira. O princípio básico respaldado na educação do herdeiro real residia na construção do caráter do homem que viria a ser o imperador brasileiro. Isto é, por meio de uma personalidade singularizada com relação a qualquer lastro de herança à sua ascendência direta tendo sido tolhidos ímpetus majestáticos. Partindo desse preceito, as elites brasileiras arregimentam-se a fim de moldar a educação e criar a imagem da futura majestade imperial que deveria autorrefletir a condição da nação imperial brasileira.

Com efeito, as imagens constroem um príncipe diferente do antigo monarca d. Pedro I, quase seu anti-retrato: responsável já quando pequeno, pacato e educado. Não se esperava do futuro monarca os mesmos arroubos do pai, tampouco “a má imagem” de aventureiro, da qual d. Pedro I não pôde se desvincular. O novo imperador era um mito antes ser realidade: seria justo mesmo se não o fosse, culto mesmo sem inteligência criativa, de moral elevada mesmo tendo amantes. Tal qual o rei de [Hans Christian] Andersen [1805-1875], d. Pedro II estava sendo meticulosamente vestido, e os limites entre o visível e o invisível esfumavam-se no ar.⁵⁵

⁵² “O costume do beija-mão viera de Portugal e representava a obediência e a servilidade da corte, que com esse gesto se curvava ao monarca. D. João VI o incorporou ao ritual brasileiro: toda a noite, por volta das oito horas, com exceção dos feriados e domingos, o rei recebia o público numa sala designada para esse propósito, no Palácio de São Cristóvão. D. Pedro aboliria o beija-mão na década de [18]70, após uma de suas viagens à Europa.” SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 570.

⁵³ Cf. MALERBA, 1999.

⁵⁴ FAORO, 2001, p. 379.

⁵⁵ SCHWARCZ, op. cit., p. 64.

A idealização do projeto de vida e projeção da imagem do futuro imperador Pedro II intercalava-se com o propósito da elite brasileira de forjar uma unidade nacional por meio do dispositivo moderador previsto pela Constituição de 1824. Sob a tutela do imperador Pedro II, educado e programado para ser o soberano nacional, homem de seriedade, de alto intelecto e totalmente devoto à sua “Nação”, a elite brasileira criava um elemento profícuo à estabilidade político-social. Afinal, ainda que dentre os estadistas brasileiros houvesse espíritos liberais, a ascensão do poder centralizado na figura do imperador, a monarquia constitucional, fazia convergir os interesses das oligarquias locais ao autopreservar as suas vantagens sociais constituídas, além de manter o controle social com a imposição da figura imperial.

Por meio do arbítrio do poder centralizado, que mantinha o equilíbrio entre os interesses privados das facções políticas, os partidários republicanos tenderam a conter seus rompantes ideológicos. Progressivamente, o controle das disparidades políticas na corte sofreu um arrefecimento com a circunscrição do poder moderador nas mãos de Pedro II. Além do trono imperial, Pedro II ocupava a posição equivalente ao primeiro ministro de um Estado parlamentar. No entanto, no caso brasileiro, o regime político permitiu a Pedro II “[...] nomear e demitir livremente os ministros, conservar o comando da política e da administração, convertendo o sistema parlamentar num aparente parlamentarismo.”⁵⁶

A ascensão de Pedro II ao trono em 1840 marca o momento em que a preocupação das elites com a instituição nacional ganha maior relevo no contexto histórico e social brasileiro, pois o novo regente viria a assumir um papel centralizador. Coerente com a atribuição dessa posição, lançou-se com firmes propósitos em uma empreitada nacional, a fim de erigir uma elite coesa e um Estado-nação que fizesse frente às nações europeias. A resolução de criar uma cultura e uma nobreza próprias, o projeto nacional-civilizador, tornou-se, por conseguinte, a premissa fundamental no seu reinado como forma de estabelecer o eixo do remanescente sistema imperial no Novo Mundo.

A opção pela continuidade do Império brasileiro demonstra a adequação e a acomodação de grupos minoritários que, entre o período regencial e o Segundo Reinado (1841-1889) encontram na formulação e na ostentação da unidade nacional um dispositivo capaz de atender às suas exigências de núcleos locais. Em decorrência dessa situação, o Governo imperial administrava um “[...] país agrário e independente, dividido em latifúndios,

⁵⁶ FAORO, 2001, p. 336.

cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo”,⁵⁷ sob o ângulo do programa Iluminista, bem como no modo de vida burguês europeu, denotando um reinado com “as ideias fora do lugar”.⁵⁸ A interposição de aspectos e teorias conflitantes, extraindo-lhes convenientemente apenas conceitos a esmo, resumiam o programa imperial de promoção do Estado-nacional brasileiro que, na prática, estabelecia um estado de equilíbrio entre os interesses privados da elite brasileira.

Nessa perspectiva histórica, evidencia-se uma leitura própria, pelas elites brasileiras, do processo social provocado pelas revoluções Francesa e Industrial no continente europeu. Em um estágio de desenvolvimento social e/ou econômico avançados, França e Inglaterra galgavam o caminho da experiência da liberdade social e da produção industrial que fazia ruir a legitimidade do poder monárquico absolutista. O desenvolvimento do poder econômico burguês na Inglaterra e a proclamação do direito dos homens na França desencadearam um processo de liberdade social que redefiniu estas sociedades. Em busca da consolidação do seus *status* de estado-nacional, França e Inglaterra prefiguraram a elevação de seus elementos intrínsecos como cultura e idioma a fim de definirem a matriz nacional desencadeadora do sentimento de pertencimento e autorreconhecimento do indivíduo como cidadão de um Estado-nacional. Instituído o ideal de comunidade harmônica, alimentando o sentimento patriótico, o Estado-nação passou a ocupar o lugar das monarquias, firmando uma imagem altiva perante os povos vizinhos, uma imagem necessária à manutenção dos direitos da burguesia em ascensão.

A Nação, autorreconhecimento dos indivíduos em um espaço territorial comum, representa uma criação social que começa a ter seus contornos definidos e importância cultural em meados do século XVIII na Europa. Apesar de haver no seu conceito de base a noção de organicidade dos sujeitos das antigas cortes, alinhados então como indivíduos pertencentes a estados, a terminologia nação/nacionalista presumia a invenção de uma ancestralidade e de um patrimônio humano comum que antagonizassem a submissão dos homens comuns ao poder do monarca. Pretendendo ser anterior e superior ao legado aristocrático, a invenção do nacionalismo tinha por objetivo amalgamar a existência e o valor de cada indivíduo na sociedade burguesa. Subvertendo a ordem da hereditariedade divina, a nacionalidade projetada pelo Estado requeria o ideal de igualdade dos seus membros, fortificando a entidade pátria. Desta maneira, o sentimento de nacionalidade era decalcado de

⁵⁷ SCHWARZ, 1992, p. 13.

⁵⁸ Cf. Ibid.

uma herança histórica supostamente peculiar e relativa a todos os membros de um determinado espaço geográfico, doravante transformado em Nação. Na sua essência, a composição dos elementos que configuraram os precedentes, limites e certeza dos valores comuns das nações europeias necessitaram de tempo e fomento a fim de obter a consistência lógica, teórica e, sobretudo, a coesão dos antigos plebeus em cidadãos. No entanto, esse processo de intensificação de valores nacionais ganhou campo de difusão por meio do próprio desenvolvimento da circulação de impressos, sobretudo livros no formato romance.

Na Inglaterra, a “ascensão do romance”⁵⁹ como mercadoria livre permitiu a Walter Scott (1771-1832) lançar-se na narrativa moderna e, concomitantemente, iniciar a perspectiva literária de valores nacionais. O romance histórico de Scott centrava-se na narração que idealizava o caráter nobre de uma “boa-realeza”, incidindo na manutenção hereditária do trono inglês que, à época do autor, já se reduzia à mera figuração do Estado centralizado, mas desprovido do famigerado lastro absolutista. Para a Europa, a literatura scottiana traria a lume o repertório histórico-nacional que iria consagrar-se Ocidente afora, na esteira do próprio mercado editorial em evolução. Na França, apesar do peso da influência dessa linha narrativa a partir de 1820, o processo de transição da cultura neoclássica, fortemente ligada ao Estado-monárquico, para a cultura romântica já havia se iniciado. Portanto, é importante assinalar a relevância dos ideais filosóficos de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) na composição do pré-romantismo francês. A sua literatura voltada para a liberdade do espírito humano em comunhão com a natureza humana instintiva. O centro do seu interesse recaía sobre a valorização da experiência do homem com relação à Natureza, princípio motor de uma existência de equilíbrio e equidade humana, conspurcados pela sociedade. Seus escritos seriam ainda uma das leituras de base dos membros da Revolução Francesa.

A valorização dos aspectos culturais, bem como o desenvolvimento da linguagem escrita, por meio dos livros, estruturou e criou um meio de comunicação e proximidade entre as antigas comunidades aristocráticas. Como um meio de comunicação e retificação de ideias e ideais, a literatura assumiu grande importância junto à sociedade, a partir do século XVIII. A mecanização e a sofisticação do sistema de impressão, ao permitir a ampliação da circulação de impressos, ganharia progressivamente o novo público leitor que, amalgamando-se em torno de um idioma e/ou uma cultura pátrios, transporia o limite da cultura greco-latina

⁵⁹ Cf. WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 278 p.

restrita em alcance à aristocracia. A noção de cultura, enriquecida pelo aporte das tradições populares, poderia assim representar a aclamada Nação.

Na busca do seu reconhecimento por tais sociedades, a elite brasileira soube filtrar e adaptar os conceitos nucleares das teorias que embasavam a formação das nações europeias. O conceito de Estado-nação brasileiro, conseqüentemente, fundamentava a ideia da ancestralidade do povo, suas raízes, princípios e motivações endêmicas ao caráter do homem do império brasileiro. Ignorando claramente o projeto de Estado-nação como uma reação definida e criada a partir da eclosão burguesa e da liberdade dos indivíduos na Europa, os intelectuais brasileiros, aliados ao império, levaram a invenção nacional ao seu extremo. Além do paradoxo de se elaborar a criação de um Estado-nacional em dinâmica política inversa à europeia, a própria situação do território brasileiro não apresentava um cenário favorável à criação de uma identidade cívica. O poder imperial tinha alcance e recursos restritos sobre a imensidão territorial, o ensino era um bem de consumo de uma elite, nas ruas a língua portuguesa mesclava-se com uma miscelânea de idiomas e sotaques, o número de escravos era superior ao de homens livres etc.

A complexa herança social herdada pela ex-colônia de exploração, com seus contrastes abissais, representava o obstáculo que a elite brasileira pretendia saltar em direção do seu reconhecimento como unidade nacional. Com esse objetivo, ela não reconhecia o resultado e a contribuição da aproximação e mistura de elementos decalcados a partir das culturas africana, europeia e indígena na cultura popular. Isto é, a cor local tão alardeada pela cultura pretendida pelo império, paradoxalmente, renegava elementos culturais que apenas ganhariam *status* no entremear dos séculos XIX e XX. Em todo caso, a busca da essência dessa cultura e/ou nacionalidade brasileira seria tema de discussão de Machado de Assis em vários dos seus artigos críticos a exemplo de “Notícia da atual literatura brasileira” (analisado posteriormente nesta tese).

Já em suas narrativas curtas, essa fusão cultural fomentada pela diversidade brasileira seria tematizada de maneira explícita sendo traçada a forte presença e importância da cultura mestiça na base da cultura brasileira. A respeito desse tema, José Miguel Wisnik demonstra “a emergência do maxixe, que envolve cifradamente escravidão e mestiçagem”⁶⁰ na obra machadiana como reflexo da fusão entre erudito e popular na cultura brasileira. Subvertendo o

⁶⁰ WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 4/5, p. 14, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

ideal de identidade nacional almejada pela elite brasileira, Machado de Assis transcreveria o hibridismo cultural brasileiro em seus contos. Por meio da aclimatação da música estrangeira em território brasileiro, transpassando-a pela influência da cultura africana na produção sociocultural do Brasil – justamente por um dos elementos mais evitados na produção intelectual praticada a partir desse pretense Estado-nação imperial –, Machado encaminhava sua literatura em direção oposta ao nacionalismo branco-rico-europeizado.

Machado trabalha esse substrato coberto de tabu – um tabu sócio-cultural, político, econômico, racial, sexual, existencial, cujo cerne persistente é difícil de deslindar até hoje, e que a antropologia politicamente correta, tratando-o de maneira unívoca, só faz confirmar e recobrir. Ademais, a subjetivação do mulato permanece como dimensão virgem na literatura brasileira do tempo, encontrando sua primeira expressão, posterior, em Lima Barreto [1881-1922].⁶¹

Decorre dessa interpretação o grande paradoxo cultural ocasionado pela construção de uma pretensa identidade nacional (a partir da independência brasileira de Portugal) com a qual a incipiente literatura romântica-brasileira iria contribuir. Na falta de uma origem histórica e cultural com a finalidade de sustentar a herança de um imaginário coletivo, ainda que este coletivo fosse diminuto, o Estado-nacional brasileiro foi edificado sobre o imaginário geográfico que excluía do seu cenário o hibridismo e os conflitos locais. Em esforço comum entre intelectuais e escritores brasileiros patrocinados pelo império, a cor local tornou-se o ponto nevrálgico do espírito nacional brasileiro. A paisagem exuberante e a lenda do guerreiro autóctone foram decalcadas, alegorizadas e orientadas para a composição da herança idílica do Estado-nação. Como lugar comum de uma identidade supostamente coletiva, a paisagem brasileira sustentaria a vitalidade do Estado e seria supervalorizada pela literatura brasileira, da qual Machado de Assis viria a fazer uma releitura em seus romances.

1.2 A gestão da cultura oficial brasileira

Instituída desde a emancipação brasileira, a perspectiva centralizadora do império evoluía de maneira canhestra até a criação, e em alguns casos a adequação, das instituições régias responsáveis pelas entidades científico-culturais do Brasil oitocentista. No afã do refinamento do homem herdeiro da cultura colonial, essas entidades elegiam aspectos e elementos locais necessários à solidificação e concretização do processo de nacionalização.

⁶¹ WISNIK, 2003, p. 39

Por sua vez, esses aspectos elevavam o Brasil ao mesmo *status* das “nações civilizadas” da Europa. Em outras palavras, a modernização do homem provinciano pela cultura ilustrada igualava o império brasileiro às potências industriais e culturais da época, Inglaterra e França. Como consequência, a implementação dessas instituições reforçava a distância política entre o Império do Brasil e o Reino de Portugal por meio da concretização de uma pretendida cultura nacional que, endossando a cor local brasileira, arregimentaria o poder imperial, intelectuais e/ou artistas românticos brasileiros.

Dentre as instituições fundadas, ou reestruturadas, a fim de servir a essa marcha civilizatória, três contribuíram para o entendimento da mentalidade que atravessaria a cultura brasileira instigada pela corte de Pedro II: o Imperial Colégio Pedro II, fundado em 1837, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838 e o Conservatório Dramático Brasileiro, fundado em 1843. O Imperial Colégio Pedro II foi criado como instituição de ensino secundário, projeto idealizado pelo político conservador, à época ministro da justiça, Bernardo Pereira de Vasconcelos (1795-1850), visando um exemplo modelar de ensino na corte calcado nos moldes franceses.

O Imperial Colégio Pedro II foi concebido com o objetivo de ministrar uma educação formal, imbuída de valores progressistas, aos membros da elite fluminense, firmando-lhes o eixo moral e pátrio dos futuros estadistas do império. A educação dada aos jovens fundamentava-se em manuais escolares cujas teorias, nas palavras de Vasconcelos, “[...] foram importadas de países esclarecidos, têm o cunho da observação, têm o abono da prática e deram o resultado de transcendente utilidade.”⁶² Fazendo jus ao movimento ilustrado que pairava sobre as mentalidades brasileiras, o programa escolar tinha um contorno claramente utilitarista: conduzir os jovens de famílias abastadas ao “bom caminho” patriótico, ao que os valores morais, consagrados à conduta nobre e cristã, viram coroar.

No entanto, se é possível entender como os manuais divulgavam modelos de conduta então almeçados, também fica evidente a maneira como apontavam os limites nas concepções de higiene e de sociabilidade da época. Do mesmo modo que não se estabelecem regras se não há a intenção de burlá-las, torna-se claro como tais guias cumpriam funções específicas: criar uma civilização, impor modelos de etiqueta a sociedade carentes desse tipo de escola.⁶³

⁶² VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. **Bernardo Pereira de Vasconcelos**. Organização de José Murilo de Carvalho. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 245. (Coleção Formadores do Brasil).

⁶³ *Ibid.*, p. 197.

É nesse sentido que, com a pretensão de direcionar o comportamento da elite brasileira com relação ao bom padrão de conduta assumido em sociedade, a face da alfabetização ganhava *status* moralizador.⁶⁴ Regulando a “boa conduta” dos alunos, a matéria desses manuais ia ao encontro dos interesses da formação pátria sinônimo de controle dos cidadãos com a finalidade de uma unidade nacional submissa à regência imperial. A interferência do imperador na instituição de ensino, resumido *grosso modo* a seu colégio,⁶⁵ confluía com o processo de pertencimento à nação, pois a educação formal brasileira circunscrevia-se ao espaço administrativo do país, especificamente, às famílias mais abastadas da corte brasileira. Afinal, era esta camada da sociedade que precisava, mais do que as outras, alinhar-se ao projeto imperial, adequando-se às condições morais e cívicas necessárias à centralização do poder. Em se pretendendo como uma Nação, o Império brasileiro precisava alinhar-se, ao menos imagetivamente, com as potências europeias as quais pretendia igualar-se. Esta premissa educacional pretendia, assim, garantir a continuidade do Império, *per se*, e colocá-lo em relação de igualdade com a sociedade ilustrada europeia.

Fundado e fundamentado em consonância com o ideal da Nação brasileira, o quadro docente do Imperial Colégio contou com o saber dos escritores românticos Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882). Desta relação de proximidade entre Estado e escritores, pode-se inferir a influência nacionalista e moral, esta última já estabelecida nos manuais de comportamento, ministrada por esses professores, assim como a sua relação em concordância com as temáticas sociais derivadas do poder imperial. Exemplo mais objetivo dessa relação entre os homens das letras e o poder político pode ser concebido pela história pessoal de Manuel de Macedo. O escritor foi nomeado professor de história do Imperial Colégio Pedro II, em 1849, para o qual escreveu o manual *Lições de História do Brasil para uso dos Alunos do Imperial Colégio de Pedro Segundo* (1861).

[No seu manual], Na série de acontecimentos que culminaram na independência, a história imperial valoriza os processos de mudança desenvolvidos de uma forma política e inteligente – com o uso da argumentação, da realização de acordos, da capacidade de aproveitar o momento certo e oportuno – por homens generosos e ilustrados, que representam o povo. Tais mudanças não são extemporâneas; foram

⁶⁴ Cf. AUGUSTI, Valéria. **O romance como guia de conduta**: a moreninha e os dois amores. 1998. 237 f. Campinas, 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 1998.

⁶⁵ Cf. PEDRO II apud SCHWARCZ, 1999, p. 150.

longamente cultivadas pelo progresso das ideias, mas com a manutenção da ordem social, como convém aos homens generosos e abnegados.

Na história imperial a nação é gerada por uma pátria-mãe branca e construída por seus descendentes – os colonos – que, nessa construção, necessitaram exercer sua superioridade, de raça e civilização, sobre os antigos habitantes naturais - nômades que percorriam o território brasileiro - e os africanos trazidos como escravos. O brasileiro é fundamentalmente produto dos colonos audazes e destemidos, orgulhosos na defesa dos seus interesses. Seus construtores são os descendentes da raça colonizadora e como tais ligados aos europeus brancos e civilizados.⁶⁶

Deve-se notar, no entanto, que o manual de história de Manuel de Macedo e o livro *História geral do Brasil* (1854), de Francisco Afonso de Varnhagen,⁶⁷ considerados pela historiografia nacional como as referências didáticas do século XIX, não ocuparam espaço único no programa de ensino do Imperial Colégio. Por quatro décadas, desde a sua criação, a instituição de ensino também se serviu de uma tradução e adaptação do

Resumé de l'histoire du Brésil, de Ferdinand Denis [1798-1890] pelo então capitão (depois major) português Henrique Luiz de Niemeyer Bellegarde [1802-1839], que saiu publicado no Rio de Janeiro, em 1831. O outro, também escrito por um militar, foi o *Compendio de História do Brasil*, escrito pelo General pernambucano José Ignacio de Abreu e Lima [1794-1869], publicado pela primeira vez em 1843, em dois volumes, pela tipografia dos Irmãos Laemmert.⁶⁸

Ambas as obras expressavam uma história brasileira que se vigorava pelos quesitos nação e patriotismo, como bem representa o caso da primeira, transmutada do viajante francês Ferdinand Denis (1798-1890) – apresentado mais detidamente na seção 1.5 desta tese. Com sua extensa obra e grande interesse pelo Brasil, ele incentivou a motivação da nacionalidade brasileira, baseada na singularidade do país tropical, e colaborou intensamente com a elite letrada da pós-independência. Por meio da interposição da influência do prestígio cultural francês, a educação proposta pelo colégio imperial introduzia aspectos da Natureza brasileira como um elemento catalizador da formação nacional. A grandiosidade das cenas naturais, como nas paisagens inigualáveis descritas pelo viajante francês, era gradualmente alocada no

⁶⁶ GASPARELLO, Arlette Medeiro. A pedagogia da nação nos livros didáticos de história do Brasil do Colégio Pedro II (1838-1920). *Revista Brasileira da História da Educação*. Uberlândia, Sociedade Brasileira de História da Educação (SBHE), v. 13, n. 3(33), p. 7, 2013. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema6/0655.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

⁶⁷ Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), patrono da Academia Brasileira de Letras, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB, do qual também dirigiu a revista do instituto, teve grande influência sobre as pesquisas em história e legislação brasileiras, tendo escrito um volume intitulado *História do Brasil*. Em sua farta bibliografia, encontram-se estudos sobre obras da literatura brasileira oitocentista e outros temas. Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Membros**: Fernando Adolfo de Varnhagen. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/francisco-adolfo-de-varnhagen/biografia>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

⁶⁸ GASPARELLO, op. cit., p. 2.

currículo escolar; uma temática que avançaria de maneira veloz e perspicaz sobre outras áreas de conhecimento do Império. A Natureza enquanto motivação de cor local emergia de maneira coordenada como mote comum a várias dimensões da política imperial entrelaçando a “cultura” e o “saber brasileiro”.

Retornando à relação de Joaquim Manuel de Macedo e o Governo imperial, ainda em 1849, quando da sua posse no cargo de professor no Imperial Colégio, na companhia do escritor Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e do poeta Gonçalves Dias, ele criara a *Guanabara, revista mensal, artística, científica e literária* (1849-1855):

[...] periódico importante, que marcou o fastígio dos iniciadores da literatura romântica no Brasil e seus imediatos continuadores. Momento em que eles foram vistos como fundadores gloriosos, e em que a renovação se consolidara com a introdução do romance e a demonstração de qualidade dada por Gonçalves Dias quanto à viabilidade dos temas nacionais. O movimento se justificara e se impusera, coincidindo com o que alguns historiadores consideram o fim do processo de consolidação da Independência.⁶⁹

Nos anos seguintes, Macedo dedicou-se ao jornalismo, à carreira política, elegendo-se deputado provincial. Foi censor do Conservatório Dramático, sócio e orador do IHGB, concentrou-se na carreira de romancista e foi preceptor das princesas brasileiras Isabel (1846-1921), herdeira presuntiva do Império, e Leopoldina (1847-1871). Desta ampla gama de atividades, em que se interpassavam vários aspectos da cultura nacional elegida pelo Império, a educação das princesas imperiais demonstra a relação de proximidade entre Macedo e a coroa brasileira, enquanto seu manual de história reforçava a crença do homem intelectual na tônica da pátria-mãe pretendida pelo Império. A coadunação dos valores monárquicos com os valores do homem público, que mesclava nas suas atividades as facetas de escritor, poeta, jornalista, intelectual e político, desempenhou um papel importante na pedagogia da cultura brasileira. No caso de Manuel de Macedo romancista, refletiu, também, na sensível

⁶⁹ CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. 2. ed. Humanitas: São Paulo, 2004. p. 41-42.

valorização da moral e dos “bons costumes”, alçados nos manuais de conduta em seus romances.⁷⁰

[...] se lembrarmos o caráter explicitamente demonstrativo [do foco narrativo], exemplar, de seus textos – contra o mimo excessivo, como em *Nina* (1871); contra a escravidão, como em *As vítimas-algozes* (1869); a favor do bom senso, como em *A luneta mágica*; contra a usura, como em *O rio do quarto* (1869) – sem falar na função condutora moralizante neles desempenhada pelo narrador, muitas vezes com a pareceria de algum personagem escolhido para atuar como um *raisonneur*, para sublinhar, a cada passo, para o leitor, a interpretação a ser atribuída aos dados ficcionais.⁷¹

Ainda sob demandas e procedimentos políticos que se assemelhavam ao mecenato artístico das antigas cortes europeias, a indústria cultural do Brasil oitocentista inventou-se e desenvolveu-se a partir dessa relação intelectual de dependência com o governo imperial. Com uma circulação livresca diminuta, bem como seu público leitor, composto pela elite local, sem os meios necessários para uma produção cultural independente, a aglutinação de intelectuais e artistas sob os auspícios do imperador impulsionou e centralizou a temática nacionalista. Patentada como cor local brasileira, a paisagem local criou o vínculo necessário à transmissão dos valores morais almejados pelo Império. Desse fato, a associação de artistas como Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Manuel de Macedo sintetizou e coadunou valores políticos no movimento romântico que surgia concomitantemente à centralização do Império brasileiro, no impasse de se tornar um Estado-nação. A cristalização das ideias de nacionalidade das classes abastadas da sociedade brasileira teria assim penetração e fluidez contínua e indutiva pela via literária.

A participação desses autores do romantismo na formulação e difusão da cultura oficializada pelo Império ganha maior relevância para o cenário literário nacional quando rememorada a participação ativa como membros da mais importante instituição brasileira no século XIX, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

⁷⁰ Atualmente, a pesquisa literária argumenta que nos últimos livros escritos de Joaquim Manuel de Macedo há perceptível e sensível mudança temática e técnica, mesmo que o autor persista na missão de formar ou informar o seu leitor. Sobre essa nova perspectiva da literatura macediana, Tania Rebelo Serra Costa em *Joaquim Manuel de Macedo, ou, os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado* (1994) propõe uma leitura da obra do autor a partir da sua bifurcação em duas fases. Desta maneira, “O Macedo das mocinhas da evasão crítica e da identificação com o público, característico da primeira fase do escritor, vai-se transformar no Macedo ‘dos adultos’, substituindo a evasão por uma crítica social contundente, surpreendentemente indo contra a expectativa de seu leitor tradicional”. COSTA, Tania Rebelo Serra. **Joaquim Manuel de Macedo, ou, os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado**. 2 ed. Brasília: Editora Unb, 2004, p. 134.

⁷¹ SÜSSEKIND, Flora. O sobrinho pelo tio. **Revista literatura e sociedade**: departamento de teoria literária e literatura comparada da USP. São Paulo, FFLCH-USP, n. 1, p. 40, 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/176>>. Acesso em: 15 maio 2016.

[...] composto, em sua maior parte, da “boa elite” da corte e de alguns literatos selecionados, que se encontravam sempre aos domingos e debatiam temas previamente escolhidos, o IHGB pretendia fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais. Criar uma cartografia para esse país tão recente, “não deixar mais ao gênio especulador dos estrangeiros a tarefa de escrever nossa história [...]”, eis nas palavras de Januário da Cunha Barbosa⁷² a meta desta instituição, que pretendia estabelecer uma cronologia contínua e única, como parte da empresa que visava a própria “fundação da nacionalidade”.⁷³

Na marcha civilizatória promovida pelo Segundo Reinado, o IHGB contribuiu de forma profícua ao propósito de valorização do potentado nacional e do patriotismo necessário à centralização da monarquia brasileira. Organizado em torno desse ideal, a massa intelectual brasileira associou-se ao IHGB como meio de proceder ao fortalecimento da estrutura nacional sustentada tecnicamente em pareceres científicos por meio dos quais se definia e conceituava-se o projeto civilizatório.

A concepção do IHGB representava o cultivo da elite brasileira que, tendo estudado “[...] principalmente em Coimbra, a partir de 1772 e também em Montpellier, Edimburgo, Paris e Estrasburgo.”,⁷⁴ absorveu as ideias iluministas. Portanto, esse pequeno e distinto grupo, entre os séculos XVIII e XIX, já estava, predominantemente, voltada às ciências naturais, ao mundo racional. Fato esse que se explicava pela tendência pragmática da mentalidade da época, cuja utilidade social prevalecia sobre qualquer outro aspecto de cunho “antieconômico”.⁷⁵ Dado ainda mais relevante, a produção intelectual do IHGB apenas ganharia vulto a partir do Segundo Reinado, quando o poder público, representado por Pedro II, assumiria a missão intelectual e financeira da instituição. Afinal, “Cinco anos após a sua

⁷² Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), Cônego da Capela Real (depois Imperial), dirigiu a Tipografia Nacional e o Diário Fluminense, ambos órgãos oficiais do Governo, foi deputado, jornalista e participou ativamente do IHGB, tanto na sua fundação, como na sua produção textual. BIBLIOTECA Nacional 200 anos: personagens. In: **Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/projetos/200anos/januarioCunha.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016

⁷³ SCHWARCZ, 1999, p. 127, grifos da autora.

⁷⁴ DIAS, Maria Odila da Silva. Aspectos da ilustração no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, v. 278, p. 105 jan./mar. 1968. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/itemlist/filter.html?searchword438-from=1968&searchword438-to=1970&moduleId=219&Itemid=174>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

⁷⁵ DIAS, 1968, p. 108.

fundação, as verbas do Estado Imperial já representavam 75% do orçamento do IHGB, porcentagem que tendeu a manter-se constante ao longo do século XIX.”⁷⁶

Além desse investimento oficial, o imperador dispunha de verba de ordem pessoal sobre a qual não era devida prestação de contas. O “bolsinho do imperador”, como ficou historicamente conhecido esse benefício monetário, financiou e premiou diretamente artistas de sua predileção, como no caso de Gonçalves de Magalhães. Com efeito, o *récit nacional* refletia a vontade e o desejo de Pedro II, que garantia o aporte financeiro necessário ao desenvolvimento da cultura brasileira. Portanto, o movimento romântico encetado por Gonçalves de Magalhães já nasceu com sua liberdade tolhida, pois não havia espaço para contestação de valores sociais do sistema imperial. Este aspecto social da literatura brasileira colabora, em certa medida, para o entendimento da escrita e estilo dos primeiros românticos brasileiros. O projeto do mecenato imperial requeria a implantação de uma cultura que ressaltasse as qualidades intrínsecas ao Brasil, sobretudo sua paisagem. E, seguindo o processo de modernização das sociedades europeias, o desenvolvimento do romantismo como tendência ocidental dava margem para se reinventar a dinâmica social brasileira. Porém, o embasamento da cultura pretendida pelo Império brasileiro, isto é, o enfoque na cor local, restringia a liberdade subjetiva proposta pelo romantismo europeu. Com a liberdade criativa pré-determinada a realçar e exaltar a cor local da “Nação-brasileira”, a literatura que se pretendia nacional representava, *grosso modo*, um veículo artístico de conteúdo e forma estanques. Prestando-se aos valores imperiais, a cor local impregnada nessa literatura romântica reduzia-se a modelos precisos de comportamento e temática, em detrimento de um trabalho crítico-criativo como argumenta Machado de Assis em seus textos críticos.

Em artigo intitulado “Construção de uma paisagem brasileira na ‘Missão Francesa’”⁷⁷ (2011), Jacqueline Penjon examina o papel desempenhado pela “Missão francesa” na construção de uma “paisagem romântica tropicalizada”. A partir do olhar do estrangeiro, no caso dos pintores franceses que integraram a comitiva que desembarcou no Brasil em 1816, encetou-se a perspectiva representativa da singularidade imagética da beleza da paisagem brasileira que seria o núcleo estético dos primeiros escritores românticos brasileiros.

⁷⁶ GUIMARÃES, Manoel Luís Lima Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista de estudos históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 1, n. 1, p. 9, 1988. Artigo. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1935>>. Acesso em: 19 maio 2015.

⁷⁷ PENJON, Jacqueline. Construção de uma paisagem brasileira na “missão francesa”. In.: NITRINI, Sandra (Org.). **Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: Abralic: Hucitec Editora, 2011. p. 257-283.

Paisagem singular, visão encantada da natureza talvez para compensar a desilusão criada pela sociedade escravocrata local, como se a América servisse de resgate de um mundo ideal e paisagem documental e humana “típica”, fundamental para uma “apropriação” do território, para a constituição de sua imagem diferenciada da Europa.

Graças a um mediador como Ferdinand Denis que dá palavras a essas representações pictóricas, é essa paisagem, na intersecção entre natureza e cultura, no ponto de encontro do real com o imaginário, que servirá de fonte de inspiração para os escritores da jovem nação independente.⁷⁸

No fluxo dessa idealização da cor local, o processo de edificação do Estado nacional brasileiro perfez seu caminho, centralizando os homens de letras e intelectuais no IHGB. No bojo do programa desse instituto, centralizar-se-ia a busca e exaltação de elementos representativos da gênese da Nação brasileira e o seu progresso civilizatório a fim de se elaborar a história da pátria brasileira. Perseguindo esse objetivo, o instituto tomava como modelo, o seu congênere francês, o Instituto Histórico de Paris, concebido e fundado em 1834 por François-Eugène Garay de Monglave (1796-1878). Este instituto foi uma agremiação privada de modelo acadêmico dividido em seis sessões de classe: história geral, história das ciências sociais e filosóficas, história das línguas e literaturas, história das ciências físicas e matemáticas, história das belas-artes e história da França.

O trabalho pioneiro de Maria Alice de Oliveira Faria (1940 *circa* - 2007 *circa*) publicado em 1970, *Brasileiros no instituto histórico de Paris*, mostrou como o instituto francês tinha uma estrutura atribulada e, na prática, de inexpressiva e questionável produção intelectual. As atividades de pesquisa eram caóticas e o ecletismo cultural era soberano, havendo, ainda, conflitos acirrados entre os sócios da instituição e a personalidade polêmica de Monglave, visto por alguns membros como autoritária. Em um quadro de personalidades por vezes rivais, o interesse pela literatura era diminuto e, mais importante, como evidencia Faria, o movimento romântico francês era visto com maus olhos pela grande maioria dos sócios do instituto.

Os que aceitavam, estavam ainda no começo do século, com Chateaubriand e Madame de Staël, não ultrapassando Lamartine e Hugo dos primeiros livros. Todos eles, porém, concordavam em reduzir a literatura a um catecismo de moral, procurando defender com intransigência os princípios de Horácio nesse sentido.⁷⁹

⁷⁸ PENJON, 2011, p. 270.

⁷⁹ FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Brasileiros no Instituto Histórico de Paris**. São Paulo: Imprensa Oficial, Governo do Estado de São Paulo, [1970]. p. 44.

Além de não deixar contribuição intelectual ou marca da relevância de sua história na cultura francesa como foi e ainda é o caso do renomado Instituto de France (1795), o Instituto de Paris restringiu-se a ideias antiquadas e à exaltação dos egos da maioria dos seus membros. Não obstante, para o grupo de brasileiros que pretendia exaltar e creditar o valor de uma suposta Nação brasileira, a facilidade do estreitamento de relações com o Instituto de Paris cumpria perfeitamente as necessidades locais. Havia um alinhamento claro de ideias e objetivos entre os franceses do Instituto Histórico de Paris e os sócios brasileiros. A bandeira romântica levantada em solo brasileiro confluía nessa perspectiva mista de paisagem e moralidade, como se discutirá em seção posterior desta tese.

Por ora, reitera-se que essa aproximação ideológica entre ambas as instituições era benéfica à coroa brasileira, mesmo que, como observa Faria, os assuntos brasileiros nesse “círculo intelectual” francês dependeriam claramente dos esforços de Monglave, um eterno admirador do Brasil. Foi durante a gestão de Monglave como secretário-perpétuo (1834-1846) do Instituto Histórico de Paris que o Brasil teve seus momentos de exaltação. Época na qual os brasileiros do IHGB estiveram estritamente ligados ao instituto francês, fosse pela presença em assembleias e reuniões – embora, de todos os sócios brasileiros, apenas Porto-Alegre chegou a pronunciar-se nelas –,⁸⁰ fosse pela intensa troca de correspondência e publicações entre os institutos. Essa relação conferia prestígio e legitimidade intelectual dos trabalhos brasileiros ao estabelecer-se um vínculo de cunho intelectual com uma agremiação francesa.⁸¹ Portanto, os brasileiros do IHGB tinham em Monglave um grande mentor, “um polígrafo inteligente e ativo”,⁸² amante iniciado na vida brasileira.

Alguns rapazes brasileiros, nascidos em diversos pontos desse imenso império, sorvendo quase todos a ciência em nossas fontes fecundas, reúnem-se, conferem entre si, e dizem-se uns aos outros: em vez de malbaratarmos loucamente nossos lazeres em passatempos fugitivos, por que não publicamos cada mês, em comum, em nossa língua nacional, uma obra que enviaríamos, através do oceano, à nossa pátria distante? Mostraríamos destarte, aos nossos irmãos de lá que, conquanto em terra estrangeira, não os esquecemos, e que o fim constante de nossos esforços é de corresponder aos sacrifícios que eles se impõem, a fim de que possamos, de nossa parte, orientá-los nessa via de progresso e civilização que eles nos preparam.

Ora, a proposta, como é bem de supor, foi acolhida com unanimidade e entusiasmo; de toda a parte começaram a chover os óbolos da escarcela do estudante pobre; adquiriram o papel, entraram em negociações com um impressor; a modesta residência de um dos redatores tornou-se a sede da

⁸⁰ Cf. FARIA, [1970].

⁸¹ GUIMARÃES, 1988, p. 12.

⁸² FARIA, op. cit., p. 13.

redação geral, e o primeiro fascículo, que tenho sob os olhos, apareceu, ainda não há um mês, em doze folhas in-8º, bem distribuídas, muito variadas, refertas de ideias e informações. No momento em que escrevo, já não existe sequer um exemplar, tão eficiente é o patriotismo desse punhado de rapazes do trópico, que a nossa França acolhe sob suas asas hospitaleiras...⁸³

Monglave comenta, nesse excerto, o periódico brasileiro *Niterói, revista brasiliense: ciências, letras e artes* (1836), marco do início do romantismo no Brasil. Como alude o seu próprio título, a revista tratava de uma miscelânea de assuntos e tinha por objetivo levar o conhecimento à jovem Nação independente. Monglave, na esteira dos estudantes brasileiros em Paris, reafirmava esse preceito editorial. Afinal, é a França civilizada que acolhia e instruía essa geração ávida por promover o progresso no império dos trópicos. Em outras palavras, Monglave, a partir do prestígio da sua pátria civilizada, disseminadora de conhecimento, reverencia o sacrifício dessa juventude em nome do patriotismo, do vigor de uma juventude ciosa da prosperidade de sua terra natal. Em uma colocação pessoal que correspondia em exata medida aos ânimos brasileiros da época, a consequência lógica do empenho de Monglave em favor do estado nacional brasileiro endossaria o prestígio do IHGB, na visão da elite letrada brasileira.

A necessidade de encontrar do outro lado do oceano, no expoente e proeminente Estado francês, a guarida de um guia e um referencial científico para o IHGB, seguiria, antes de tudo, a motivação nacionalista da época. Porém, mesmo tendo a França como referência, não seria qualquer francês que serviria ao mote patriótico brasileiro e, certo disso, os intelectuais envolvidos na fundação e evolução do IHGB escolheriam suas referências a fim de responder aos seus propósitos pátrios. A história e a geografia brasileiras estavam por serem descobertas, escritas e difundidas, desde que o olhar estrangeiro sobre elas viesse a contemplar a história conveniente à Nação que se pretendia erigir.

É nesse contexto ideológico de elevação pátria pelo reconhecimento científico iluminista que Porto-Alegre viria a escrever a peça teatral satírica *A estátua amazônica: uma comédia arqueológica* em 1851. Sem nunca ter sido encenada, ela limitou-se à publicação na *Biblioteca guanabarensis*, filiada ao periódico romântico *Guanabara* (1849-1856). O enredo da peça gira em torno de uma estatueta encontrada por um explorador francês da região amazônica. O artefato gera grande controvérsia entre pseudointelectuais franceses que,

⁸³ MONGLAVE apud HAZARD, Paul. As origens do romantismo no Brasil. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, Anuario do Brasil, ano XVIII, n. 69, p. 35-36, set. 1927.

discutindo a provável origem historiográfica da peça de valor arqueológico inestimável, passam a um expediente especulativo e mirabolante. A origem da estátua encontrada na Amazônia era atribuída aleatoriamente às civilizações ocidentais que viveram no Egito, na Caldeia (Mesopotâmia) e no golfo Notu-Ceras (provável região africana por onde passaram as excursões exploratórias dos cartagineses). A transposição geográfica da origem do artefato encontrado no Novo Mundo aponta a rejeição e o sarcasmo de Porto-Alegre com relação a um tipo de explorador estrangeiro que, com rasa qualificação científica, ou mal-intencionado, apenas fazia perpetuar uma mitologia negativa à imagem do Brasil como Nação. A atitude desse tipo de viajante, a quem o autor nomeia abertamente no prólogo da peça como explorador naturalista francês, referindo-se a François-Louis Nompar de Caumont La Force, ou Conde de Castelnau (1810-1880), representava a própria negação dos elementos pertinentes a elevação do Brasil como expoente de civilização a partir dos seus predicados e peculiaridades locais.

A leviandade da maior parte dos viajantes franceses e a superficialidade com que encaram as coisas na nossa pátria, unidos a um desejo insaciável de levar ao seu país novidades, tem sido a causa de grandes depósitos de mentiras que se acham espalhados por muitos livros daquele povo, que ao mais das vezes sacrifica a verdades às faceirices do espírito e o retrato fiel dos usos e costumes de uma nação ao quadro fantasioso de sua imaginação ardente, auxiliada livremente pela falta de conhecimento da língua e pela crença de que tudo o que não é França está na última escala da humanidade.⁸⁴

Com um alvo preciso, Porto-Alegre traçava uma divisão bem delimitada daqueles que deturpavam a imagem que do Brasil o império queria dar e daqueles que representavam o homem de letras francês. Neste caso, o colaborador do projeto de oferecer à Europa a imagem de um Brasil “civilizado” e portanto merecedor da admiração e da reverência brasileiras. Na sua lista curta e pontual desses franceses, Porto-Alegre elencava o naturalista Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), seu ex-mestre de pintura Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e a personalidade letrada, sempre presente no cenário dos primeiros românticos brasileiros, Jean Ferdinand Denis (1798-1890). Com efeito, a motivação da sátira de Porto-Alegre recaía sobre uma reportagem no jornal parisiense *L'Illustration*, de 23 de outubro de 1847, que descrevia

⁸⁴ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **A estátua amasônica**: comédia archeológica. Rio de Janeiro: Typographia de Francisco de Paula Brito, 1851. Não paginado. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/01514900/015149_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 30 maio 2016.

as duas expedições de Castelnau pela América do Sul, incluindo o Brasil,⁸⁵ onde o explorador francês fizera a descoberta de uma “tão grosseira estátua” “nas florestas do rio Negro”.⁸⁶ Na hipótese de Claudia Poncioni, um dos motivos da reação satírica de Porto-Alegre a essa descoberta seria a exagerada ênfase no valor mitológico da sua descoberta em detrimento do apuro e rigor científicos necessários à identificação do artefato.

É preciso lembrar que Castelnau, tentado a valorizar o aspecto único da estátua, dentro da mais pura tradição do gênero dos relatos de viagem, ressaltou seu “grande interesse” e seu caráter primitivo. Ao referir-se às tradições locais, começou usando o condicional “seria do tempo das amazonas”, mas acabou por ceder totalmente à tentação de utilizar o aspecto espetacular de seu achado, relacionando a estátua à mitológica presença das Amazonas, que Orellana⁸⁷ teria percebido em 1542. Porém, ao decidir utilizar tão útil argumento comercial, Castelnau não percebeu que colocou em risco a fiabilidade de seu trabalho científico.⁸⁸

A sátira elaborada em *A estátua amazônica*, nessas circunstâncias, reflete os esforços dos primeiros intelectuais brasileiros em elevar o *status* do país apoiados nas ciências que fundamentavam o “verdadeiro” pesquisador civilizado. A observação desse quesito ideológico na condução da história brasileira mostra que não houve um condicionamento do ponto de vista dos brasileiros à visão e à perspectiva do viajante estrangeiro. Pelo contrário, quando deparado com a postura dissonante ou desfavorável à perspectiva cultural-historiográfica forjada para o Brasil, os membros do IHGB souberam reagir em prol dos seus propósitos, ao menos é o que implica o registro da sátira de Porto-Alegre. No terceiro ato de sua peça, a verdade sobre a estátua, “uma mera falsificação”,⁸⁹ vem à lume por meio de uma edição da *Revista do IHGB* trazida por um estudante brasileiro, fato este que remete ao próprio passado de Porto-Alegre, quando com alguns amigos criam em Paris a *Niterói*.

Dessa maneira, espelhado nos ideais e objetivos do Instituto Histórico de Paris e respaldado pelo suposto prestígio da sociedade e intelectualidade francesa, o IHGB tratava de refazer o percurso evolutivo da história brasileira com a prerrogativa da progressão nacional que fundamentaria o presente histórico. Essa narrativa concebida no lastro da concepção

⁸⁵ Cf. PONCIONI, Claudia. A estátua amazônica: “uma comédia arqueológica”, de Araújo Porto-Alegre. **Brasil/Brazil**: Revista de Literatura Brasileira / A journal of Brazilian Literature, ano 28, n. 51, p. 66-84, 2015. Porto Alegre: Mercado Aberto. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/61017>>. Acesso em: 30 maio 2016.

⁸⁶ CASTELNAU apud PONCIONI, *ibid.*, p. 72.

⁸⁷ Francisco de Orellana (1490-1550), explorador espanhol que fez expedições pela região amazônica no século XVI.

⁸⁸ PONCIONI, *op. cit.*, p. 74-75.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 78.

iluminista da história como mestra da vida – subtraída à máxima de Cícero (106 a.C.-43 a.C.), *historia magistra vitae* – instrumentalizaria elementos e características endêmicas ao povo brasileiro no processo de fortificação da unidade nacional. Mais especificamente, na cor local desencadeada por meio da geografia brasileira, revelando o *tópus* da paisagem local, seria estabelecida a fixação e a aglutinação do povo com a colaboração temática da literatura romântica brasileira. Ademais a organização intelectual do instituto brasileiro abarcava, também, o conceito moral da corte brasileira e, por meio desta composição, oferecia exemplos e lições históricas à população no intuito instigar o sentimento de pertencimento à Nação. O escopo geral desses conceitos foi claramente afirmado no artigo da *Revista do IHGB* do segundo trimestre de 1847.

Deve o historiador, se não quiser que sobre ele carregue grave e dolorosa responsabilidade, pôr a mira em satisfazer aos fins políticos e moral da história. Com os sucessos do passado ensinar a geração presente em que consiste a sua verdadeira felicidade, chamando-a a um nexos comum, inspirando-lhe o mais nobre patriotismo, o amor às instituições monárquico-constitucionais, o sentimento religioso, e a inclinação aos bons costumes.⁹⁰

A representação de uma pátria nacional, idealizada sob a égide da monarquia constitucional descrita pelo grupo de intelectuais do IHGB desde a sua criação,⁹¹ forjava, por fim, uma sociedade homogênea, composta de homens brancos europeizados, de feitos heroicos, comportamentos patrióticos, que se distinguiam drasticamente da realidade do país. Construindo uma história à revelia da conturbada e fragmentada vida social do Brasil, os membros do instituto levaram adiante o projeto nacional, conquistando, com a participação ativa do imperador Pedro II na qualidade de patrono do IHGB, flagrante impulso e projeção institucional.

É justamente nesse mesmo intercurso da moral pretendida para a formação da sociedade brasileira e da arte difundida na corte que o Conservatório Dramático Brasileiro serviria aos propósitos nacionais. A sua criação, no início do Segundo Reinado, respondia a demanda de alguns membros da mesma elite fluminense partidária do IHGB, a exemplo de Porto-Alegre, que pretendiam salvaguardar o cenário dramático no Brasil.

O Conservatório Dramático terá por seu principal instituto e fim primário animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para artes

⁹⁰ REVISTA do IHGB apud GUIMARÃES, 1988, p. 15-16.

⁹¹ Cf. WEHING, Arno. Historicismo e concepção de história nas origens do I.H.G.B. _____. **Origens do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: ideias filosóficas e sociais e estruturas de poder no Segundo Reinado.** Rio de Janeiro: Erca Editora e Gráfica Ltda, 1989. p. 43-58.

acessórias – corrigir os vícios da cena brasileira, quanto caiba na sua alçada – interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer estrangeira, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas – e finalmente dirigir os trabalhos cênicos e chama-los aos grandes preceitos da arte, por meio de uma análise discreta em que se apontem e combatam os defeitos, e indiquem os métodos de os emendar.⁹²

Projeto criado a partir da união de doze homens relacionados com o poder imperial, bem como o IHGB, o Conservatório Dramático não recebeu a mesma atenção e vulto financeiro do IHGB, mas, nem por isso, deixou de representar os mesmos valores e princípios, sobretudo morais, pretendidos pelo Império. Efetivamente, o Conservatório servia de polícia moral ao parco cenário dramático brasileiro. Sua atuação, a despeito do que sugere o primeiro artigo da sua fundação, não era “animar e excitar o teatro nacional”,⁹³ mas elaborar a censura prévia das produções dramáticas produzidas na corte.

O Conservatório, que existia desde 1843, tinha autoridade para permitir ou proibir as encenações das peças, com base nos pareceres exarados por seus membros. De acordo com o folheto que continha as instruções para os censores, os pareceres deviam se basear em duas disposições:

- Não devem aparecer na cena assuntos, nem expressões menos conformes com o decoro, os costumes, e as atenções que em todas as ocasiões se devem guardar, maiormente naquelas em que a Imperial Família honrar com a Sua Presença o espetáculo;

(Aviso de 10 de Novembro de 1843)

- O julgamento do Conservatório é obrigatório quando as obras censuradas pecarem contra a veneração à Nossa Santa Religião, contra o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às Autoridades constituídas, e contra a guarda da moral e decência pública. Nos casos, porém, em que as obras pecarem contra a castidade da língua, e aquela parte que é relativa à Ortoépia, deve-se notar os defeitos, mas não negar a licença.

(Resol. Imperial de 28 de Agosto de 1845)⁹⁴

Assentado no princípio dos manuais destinados aos futuros cidadãos brasileiros, a nova instituição imperial visava refinar o gosto da população por meio de um roteiro artístico que fundamentasse e exaltasse um “bom” comportamento nos espectadores. O senso crítico moralista resumia a qualificação do Conservatório como mais um ramo da política imperial

⁹² ARTIGOS orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Typographia de J. E. S. Cabral: Rio de Janeiro, 1843, p. 1. Documento 1 do manuscrito I-08,25,002 do catálogo da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1452744/mss1452744.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2018.

⁹³ Ibid., p. 1.

⁹⁴ FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor crítico de teatro. **Estudos Avançados**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 51, p. 319, maio/ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020#tx44>. Acesso em: 26 abr. 2016.

com fins a ordenar e funcionalizar a unidade nacional almejada pela elite brasileira. Nesta concepção ideológica, a atividade dramática servia à exemplificação das boas maneiras, em uma sociedade civilizada, a fim de garantir a ordem pública propícia ao progresso nacional e elevação da pátria brasileira pretendidos pela corte. Em torno desses elementos, a regulação da arte dramática pautada na moralização dos costumes em nada contribuiu ao desenvolvimento do conceito artístico em si.

A apreciação desse procedimento do Conservatório, dezenove anos depois de sua fundação, ao refletir a longevidade da própria política nacionalista, seria tema do artigo crítico “Ideias sobre o teatro” (1859)⁹⁵ do início da carreira de Machado de Assis. Ainda absorto pelos ideais liberal-progressistas, vivenciados na sua juventude, Machado não deixa de confirmar, nesse artigo, a conveniência do policiamento feito pelo Conservatório, respaldado no conceito moral, mas sem, com isso, menosprezar a necessidade da discussão intelectual sobre o “mérito artístico”.⁹⁶ Cobrando uma política pública que permitisse explorar esse duplo conceito necessário ao drama, na sua opinião, uma reforma capaz de realmente elevar o cenário dramático-literário ao esplendor da sua condição artística, Machado de Assis descrevia o pendor caricato assumido pela instituição imperial. Em seu artigo, denunciava abertamente a complacência dos pareceres técnicos que tomavam por base a simples regulamentação das regras de convívio. Para o jovem censor, da maneira como era organizado o Conservatório, “[...] era inútil reunir os homens da literatura nesse tribunal; um grupo de vestais bastava [...]”.⁹⁷

Ao elaborar essa afirmação sobre o instituto, Machado de Assis procurava incitar a discussão sobre a nulidade funcional do órgão imperial a partir do ponto de vista da qualidade estética da literatura dramática subjugada por um mero “tribunal de censura”.⁹⁸ Já no plano da historiografia contemporânea, ele proporcionava a verificação do intento civilizatório, por meio da continuidade da política paternalista-pedagógica de controle social, nos ditames do Conservatório Dramático ao longo de seu funcionamento no Segundo Reinado. Uma política elaborada no auge do movimento romântico, quando a instituição contou com a participação do dramaturgo Luís Carlos Martins Pena (1815-1848), do ilustre ator João Caetano (1808-

⁹⁵ ASSIS, Machado de. Ideias sobre o teatro. In: _____. **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p.1026-1035.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 1031.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 1032.

⁹⁸ *Ibid.*, *passim*.

1863), de Domingos José Gonçalves de Magalhães e de Joaquim Manuel de Macedo, importantes personagens do cenário romântico brasileiro oficializado pelo Império.

Ampliando o sentido da análise mordaz de Machado de Assis sobre a condição da arte dramática brasileira é possível prever o seu desalinho com as ideias e princípios culturais atrelados à constituição oficial do Estado imperial brasileiro. Para Machado, haveria nessa projeção da vida intelectual e cultural do Brasil independente a mecanização do fazer artístico, sendo essa produção um substrato da influência europeia, do prestígio de uma sociedade organizada sobre a temática nacionalista. Determinada pela política e orquestrada pelas instituições imperiais, a pretensa cultura brasileira, centrada no aspecto da paisagem e da civilização da elite brasileira, renegava a crítica social e artística em função da valorização de um *status* político e social inconciliável com a realidade local. Ao longo da carreira de Machado de Assis, a sua crítica à produção romântica, que se desenvolveu no Brasil por meio do mecenato imperial (diretamente do bolsinho do imperador) e/ou pela conveniência e dependência das agremiações imperiais, sofreu uma alteração de tom, mas sem perder de vista sua motivação criativa. Isto é, se o artigo “Ideias sobre o teatro” ataca de maneira contundente a proposta única de censura moral do Conservatório Dramático, os artigos que lhe precederam, e globalmente a sua literatura, foram lapidados pela sutileza da linguagem e armados sobre a estrutura textual irônica.

O desenvolvimento desse procedimento crítico à identidade nacional brasileira que é forçada a emergir no Segundo Reinado, no argumento de John Gledson, em *Por um novo Machado de Assis*,⁹⁹ sobressai na coletânea de contos de Machado de Assis de 1882.

[...] as questões de identidade *nacional* em *Papeis Avulsos* são sempre abordadas através de uma identidade *pessoal* que é, mais do que uma vez, o tema ostensivo dos contos. “O espelho” é o caso mais óbvio: abandonado, sem ter sequer os escravos para o lisonjearem e apoiarem, Jacobina descobre que quase não existe e, assim, quando se olha no espelho apenas vê uma coisa “vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra”.¹⁰⁰

Nessa interpretação, esboça-se a não materialização da nacionalidade brasileira pela falta de consistência da identidade do indivíduo. A personagem machadiana não enxerga em si a importância da ordem que ostenta, alferes imperial, sendo necessário para isso a visão do outro, ainda que este seja expresso pelo olhar do escravo. Isto é, Jacobina não acredita a si o valor de pertencimento à patente que ostenta, ou em analogia interpretativa, o pertencimento à

⁹⁹ GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.

¹⁰⁰ Ibid., p. 73, grifo do autor.

Nação. Sutil e perspicaz, Machado de Assis questiona os valores morais e as pretensões sociais impregnados no esquema de nacionalidade desenvolvido a partir da coordenação entre os intelectuais brasileiros e as instituições nacionais.

Como sustenta John Gledson, Machado de Assis projetou em alguns dos seus personagens a identidade nacional criada no Segundo Reinado a fim de problematizar o paradoxo dessa invenção nacional que, determinada pelo elitismo local, reduzia o desenvolvimento da verdadeira cultura brasileira. Porém, pelo próprio distanciamento temporal do início da produção romântica brasileira, Machado de Assis não se voltou precisamente contra autores, intelectuais e/ou as instituições imperiais que encetaram a cultura tida por genuinamente do Brasil. A sua perspectiva crítica voltou-se contra o reflexo, a perpetuação e sobretudo as consequências desse passado sobre a produção literária e a mentalidade dos escritores, da sua geração, ainda fieis à tal mentalidade. Assim, se, por um lado, o seu artigo da juventude “Ideias sobre o teatro” circunscrevia-se ao despautério dos censores dramáticos, por outro, as ideias e argumentos nele concentrados constituem a mesma verve crítica com a relação à produção cultural brasileira restrita ao aspecto civilizatório inscrito no *tópus* da cor local.

1.3 A gestação da cultura nacional por natureza

Em meio à variação de posicionamentos que atravessaram a estética romântica europeia, no Brasil, o movimento romântico foi predominantemente caracterizado pelo sentimentalismo exacerbado e pela absorção do nacionalismo oficial. De tardia concepção, o início do romantismo brasileiro foi determinado pela historiografia nacional com o surgimento dos *Suspiros poéticos e saudades* (1836) de Domingos José Gonçalves de Magalhães. A literatura, que até então era renegada no meio político, ganhou *status* cultural e passou a ser alçada como veículo difusor oficial dos valores pátrios edificadas pelo conjunto das instituições régias como o IHGB.

Desde a sua criação, o instituto já contava com membros do universo das letras. Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel Araújo de Porto-Alegre (1806-1879), João Manuel Pereira da Silva (1817-1898), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891) e, algum tempo depois, Antônio Gonçalves Dias fizeram parte do quadro de membros da instituição, contribuindo com a narrativa histórica nacional. No conjunto da produção desses quatro

primeiros escritores, o centro de interesse das suas obras buscava uma expressão literário-artística de cor local a fim de colocar termo entre a arte nacional e a arte portuguesa. Nesta proposta, o reforço da independência brasileira acabava por tomar a liderança da produção de uma estética literária dependente dos recursos imperiais. Consequentemente, mesmo decalcado do movimento europeu que buscava a renovação e a criatividade das artes, o movimento brasileiro permaneceu afeito aos preceitos neoclássicos.

Em “Lede”, prefácio dos *Suspiros poéticos e saudades*, o encontro entre o velho e o novo, o neoclassicismo e o romantismo, toma forma na apresentação do livro de poesia de Magalhães. Logo no seu primeiro parágrafo, o texto compara o prólogo de um livro à função do “[...] pórtico ao edifício; e como esse deve indicar por sua construção a que Divindade se consagra o templo, assim deve aquele designar o caráter da obra.”¹⁰¹ No entendimento de Magalhães, a solidez e abrigo seguro do templo clássico – conceitos abstraídos da semântica arquitetônica de “pórtico” – tem a função de consagrar-se a “Divindade” tal qual a musa clássica. A poesia para ele ainda seria concebida como uma composição estruturada em modelos e tradições de outrora, “assentados entre as ruínas da antiga Roma”¹⁰². A inovação romântica no ideário do autor, nesse cenário greco-latino, comporia a temática da imaginação intercalando teorias distintas. Isto é, apoiando-se “[...] ora na gótica catedral, admirando a grandeza de Deus e os prodígios do cristianismo; ora entre os ciprestes que espalham sua sombra sobre túmulos; ora, enfim, refletindo sobre a sorte da pátria, sobre as paixões dos homens, sobre o nada da vida.”¹⁰³ Fusionando conceitos estéticos, Magalhães manteve a forma neoclássica de construção poética e nela atribuiu cores e temas do movimento romântico europeu.

O comedimento de Magalhães contribuiu para dar ao nosso Romantismo inicial um ar de respeitabilidade, que tranquilizou a cultura oficial e evitou choques, operando uma transição branda e quase trivial, na qual pareciam importar principalmente o desejo de autonomia e o sentimento patriótico,

¹⁰¹ MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Suspiros poéticos e saudades**. Rio de Janeiro: Em Casa do Senhor João Pedro da Veiga. 1836a. Disponível em:

<<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01088800#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 28 maio 2015.

(Doravante, todas as citações diretas de obras publicadas no século XIX, tais como livros e periódicos – à exceção dos títulos de periódicos em nota e/ou referência bibliográfica, a fim de facilitar sua busca em meios eletrônicos – serão transcritas em concordância com as normas vigentes da Língua Portuguesa, segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990).

¹⁰² MAGALHÃES, op. cit., p. 2.

¹⁰³ Ibid., p. 2.

bem-vindo por todos. Por isso é possível dizer que o romantismo inicial foi sobretudo pragmático e conviveu bem com a tradição.¹⁰⁴

A conceituação e desenvolvimento da tópica romântica encetada por Magalhães ganhou berço e veículo próprio dois anos antes da criação do IHGB, em um curto período anterior ao Golpe da Maioridade. Estudante em Paris na época da escritura do seu livro de poemas, Magalhães já se encontrava alinhado intelectualmente com movimento da elite brasileira em prol da consolidação do Estado nacional, centralizado na figura imperial de Pedro II. Neste sentido, seu argumento sobre a consolidação da unidade pátria, o fulcro de emancipação cultural portuguesa e a “glória” da Nação brasileira, irromperia na criação da *Niterói, revista brasiliense: ciências, letras e artes* em 1836.

Sob a divisa “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil”, Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torres Homem (1812-1876), Pereira da Silva e Porto-Alegre – todos estudantes em Paris e com algum envolvimento no Instituto Histórico – fundariam e colaborariam para a edição do periódico; “[...] marco fundador do Romantismo brasileiro, embora a absoluta maioria da sua matéria fosse de Astronomia, Química, Economia... Mas o título indígena, *Niterói*, equivaleria a um programa nativista [...]”.¹⁰⁵ Ainda que não se centrasse especificamente na literatura brasileira e fossem publicados apenas dois números do periódico, o programa da *Niterói*, ambicioso e patriótico, organizava um conteúdo pragmático que funcionalizava e perpetuava o amálgama das diretrizes à glória nacional. Prevendo a insuficiência de leitura do brasileiro por meio da dificuldade de alcance dos grandes tomos, o editorial apresentava-se ao leitor como um eclético, mas embasado periódico do conhecimento e saber.

Tal é o fim a que se propõem os autores desta *Revista*, reunindo todas as suas forças para apresentar em um limitado espaço considerações sobre todas as matérias que devem merecer a séria atenção do Brasileiro amigo da glória nacional.

As obras volumosas e especiais só atraem a atenção de alguns homens exclusivos, que de todo se dedicam às ciências, aquelas, porém, que por sua posição não podem sacrificar o tempo à longa meditação, folgam, quando em um pequeno livro, contendo noções variadas e precisas, encontram um manancial, que lhes economiza o trabalho de indagações, e o enojo de um longo estudo, colhendo numa hora o resultado de um ano de fadigas.¹⁰⁶

¹⁰⁴ CANDIDO, 2004, p. 26-27.

¹⁰⁵ Ibid., p. 23.

¹⁰⁶ AO LEITOR. **Nitheroy, revista brasiliense**: ciencias, letras e artes. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n.1, não paginado, 1836. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00001.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.

Pelo texto de abertura do primeiro volume da *Niterói* verifica-se a expressão do paternalismo que seria o veio das instituições estatais do Governo imperial calcado no objetivo prescritivo da cultura. O periódico para e pela jovem Nação brasileira, de antemão, previa o raso horizonte cultural da pátria com relação ao quesito de unidade nacional. Organizado pela elite letrada, pois o grosso da população, previsivelmente, não seria o foco da revista, ou sequer teria acesso à circulação de ideias e ideologias em discussão, propunha-se a filtrar, compilar e adaptar todo o processo do desenvolvimento cultural civilizado, intrinsecamente articulado pela capacidade de cognição e da interação humana. Articulando o vocabulário das nações civilizadas, no caso Paris, onde o periódico foi pensado e concebido, o editorial pretendia animar e aglutinar o homem da elite brasileira com acesso a esse tipo de material, em torno da ideia de prosperidade nacional.

O Brasil, que parece pautar suas ações e seguir as pegadas da nação francesa, no ano seguinte ao de 1830, em que caiu do trono da França o rei que o ocupava, acorde movimento experimentou ele; e a coroa, que cingia à frente de um príncipe português, reservado pela Providência para assinalar se na terra de sua pátria e cujo coração não palpitava de amor por sua pátria adotiva, passou para o jovem Imperador, que fora ao nascer pelas auras da América bafejado, e pelo sol dos trópicos aquecido. Assim tem sempre o Brasil medrado, olhando para a França, e nós nos lisonjeamos que ele não retrogradará, tomando esta grande mestra por guia.¹⁰⁷

A idealização da França como modelo a ser seguido era um objetivo claro na tópica crítica dos jovens da *Niterói*, como também o era para os das instituições oficiais do Governo. No caso do poeta Gonçalves de Magalhães, abertamente, seria a Revolução de 1830. Porém, o ideal revolucionário que subjazia à Revolução de 1830, na concepção de Magalhães, apenas se circunscrevia ao ânimo pela liberdade com relação ao absolutismo, no caso brasileiro, de Pedro I. A liberdade na visão do poeta brasileiro era funcionalizada na perspectiva do desenvolvimento da Nação brasileira, sem com isso, enveredar-se por uma tópica republicana libertária. O seu pensar a sociedade e levar à elite brasileira o conhecimento civilizado vinha em doses bem controladas e precisas.

O posicionamento do grupo da *Niterói* em meio ao cenário brasileiro conflituoso rumava ao encontro do equilíbrio e da conciliação política ao tentar inscrever-se socialmente como um periódico nacionalista. Por sua vez, a política interna dos membros da *Niterói* era desfavorável à aristocracia rural brasileira, bem como mostrava-se temerosa pela

¹⁰⁷ MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. **Nitheroy, revista brasiliense**: ciencias, letras e artes. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n. 1, p. 150-151, 1836b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00001.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.

possibilidade de agravamento de revoltas e rebeliões no território imperial. O caminho percorrido pelo grupo de estudantes da *Niterói* tinha forte semelhança com caminho do grupo dos moderados da corte brasileira. Não havia, para um e outro, interesse em romper de fato os laços e poderes em norma no país, mas encontrar um mecanismo de apaziguamento dos mais exaltados, estabelecendo um laço territorial que ocupasse o lugar da história real, viva em conflitos. Apesar de aplaudir a França e o resultado da Revolução de 1830, sem sequer mencionar o movimento romântico francês que ganhara voz e corpo com o prefácio de *Cromwell* (1827) de Victor Hugo (1802-1885), Domingos de Magalhães mostrava que a luta já havia sido travada no território estrangeiro e, desta maneira, dever-se-ia, no Brasil, apenas se colher os resultados inspiradores das grandes civilizações. Aprendendo e difundido essas “ideias civilizadas”, o grupo da *Niterói* trilhava o caminho de uma pedagogia nacionalista, como demonstra o ensaio do poeta no periódico.

O *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* de Magalhães – considerado pela historiográfica literária como o marco do romantismo brasileiro – propõe-se a apresentar um estudo historiográfico das origens e percurso da literatura brasileira, contando contribuir com o processo de evolução narrativo-social do país. Na análise do seu autor, o conceito literário, aglutinando “todas as ciências e artes”, seria um totem das civilizações no qual estaria grafada, para a posteridade, a narrativa do desenvolvimento progressivo e histórico de uma nação.

A Literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas ideias, de mais filosófico no pensamento, de mais heroico na moral, e de mais belo na natureza, é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixões, o despertador de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência. E quando esse povo, ou essa geração desaparece da superfície da Terra com todas as suas instituições, suas crenças e costumes, a Literatura só escapa aos rigores do tempo, para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter do povo, do qual é ela o único representante na posteridade; sua voz como um eco imortal repercute por toda a parte, e diz: em tal época, debaixo de tal constelação e sobre tal ponto da Terra um povo existia, cujo nome eu só conservo, cujos heróis eu só conheço; vós porém se pretendeis também conhecê-lo, consultai-me, porque eu sou o espírito desse povo e uma sombra viva do que ele foi.¹⁰⁸

Ancorado na funcionalidade social, nas “ideias”, no “pensamento”, na “moral” e no “belo da natureza”, em conceitos tomados ao pensamento ilustrado, Magalhães fundamentava o seu *Ensaio* nacionalista. Seu projeto literário, buscando deduzir as etapas da história literária

¹⁰⁸ MAGALHÃES, 1836b, p. 132.

das manifestações sociais endógenas a uma cultura, conferia voz e força ao processo civilizatório que começava a ganhar vitalidade no final do período regencial. A literatura proposta na sua tese submetia-se à condição de artifício histórico e prescritivo. Nela, não se prestigiava o desenvolvimento subjetivo, dando voz à criatividade do eu lírico livre e inspirado, aquém disso, ela estaria voltada à produção arquetípica de valores, elementos, símbolos etc., da cultura de um país. A recolha desses elementos pelo poeta seria, por meio de uma literatura instrutiva, o sítio arqueológico da proclamada Nação. Centrado no porvir nacional, a literatura na visão de Magalhães resumia-se ao instrumento concreto de atestação social.

A glória de uma nação, que existe, ou que já existira, não é senão um reflexo da glória de seus grandes homens; de toda a antiga grandeza pátria dos Cíceros, e dos Virgílios apenas restam suas imortais obras, e essas ruínas, que tanto atraem a vista do estrangeiro, e no meio das quais Roma se sustenta, e se enche de orgulho.¹⁰⁹

O exemplo pontual de Magalhães requer atenção, pois, apesar de louvar os clássicos latinos, ele não pretendia incentivar o leitor brasileiro na trilha de Cícero ou Virgílio (70 a.C.-19 a.C.). Seu exemplo apenas recorria à celebridade de tais poetas, ressaltando o prestígio que estes davam à Roma; por serem os arqueólogos de uma moral e cultura próprias aos romanos. Fazendo esse malabarismo teórico, Magalhães pretendia ilustrar como cada civilização tinha o seu próprio sistema cultural determinado pela literatura, firmando a conveniência e a importância desta arte no respaldo e na propagação dos valores intrínsecos e úteis ao Estado nacional.

Na teoria estética de Magalhães, como também na política, a literatura brasileira deveria ser independente e buscar a sua gênese, a fim de recuperar aquilo que a caracterizasse, atribuísse-lhe sua condição peculiar e a desvencilhasse da educação neoclássico que, nas palavras do próprio escritor, apenas resumiam a educação à portuguesa. Santa Rita Durão¹¹⁰ e

¹⁰⁹ MAGALHÃES, 1836b, p. 137-138.

¹¹⁰ Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784) começou seus estudos teológicos no Rio de Janeiro e formou-se em teologia em Coimbra. Ficou célebre na historiografia literária pela publicação de *O Caramuru – Poema épico do descobrimento da Bahia* (1781). Com uma estrutura camonianiana, o poema narra as aventuras, em solo brasileiro, do português Diogo Álvares Correia (o Caramuru), que se apaixona pela jovem indígena Paraguaçu. Cf. NÚCLEO INTERINSTITUCIONAL DE LINGÜÍSTICA COMPUTACIONAL – NILC. **Panorama da literatura brasileira**. Autores: arcadismo ou setecentismo: Santa Rita Durão. 1993. Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/santaritadur.o.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

Basílio da Gama,¹¹¹ escritores que se dobraram sobre as belezas e peculiaridades brasileiras, seriam elevados, por isso, como poetas que, antes do jugo cultural português, souberam apreciar imperativamente as qualidades matrizes do país. Por meio desses dois exemplos, a poesia nacional deveria fazer reverência à paisagem, cuja beleza inigualável seria capaz de harmonizar e sensibilizar os espíritos nativos, mostrando-lhes e semeando entre eles o verdadeiro espírito e moral do povo brasileiro.

Em um estágio social em que os conflitos internos do país não permitiam encontrar um elemento comum a fim de se identificar um núcleo social, a beleza da paisagem tropical surgia no horizonte da literatura romântica brasileira. Apesar de estar intrinsecamente articulada com o segmento das teorias institucionais do Império, a paisagem como mote literário em Magalhães sugere a sua primogenitura em Durão e Basílio da Gama, forcejando a suposta espontaneidade do seu argumento estético. Partindo do sentido mais geográfico da paisagem brasileira das agremiações imperiais, Magalhães tencionava identificar na obra desses dois poetas árcades uma espécie de pré-história da literatura brasileira que lhe renderiam a base bruta da motivação da literatura genuinamente nacional. Isto é, uma literatura de inspiração em atributos da vistosa e inigualável paisagem das terras brasileiras.

Este imenso e rico país da América, debaixo do mais belo céu situado, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado com o perfume de tão peregrinas flores que em chuviros se despençam dos verdes dosséis pelo entrelaçamento formados dos ramos de mil espécies; estes desertos, remansos, onde se anuncia a vida por esta voz solitária da cascata, que se despenha, por este doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por esta harmonia grave e melancólica das aves e dos quadrúpedes; este vasto Éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope colocado se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnover-se as nuvens, roncar as tormentas e disparar o raio; com tão felizes disposições da natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitantes; os brasileiros músicos e poetas nascer deviam. Quem o duvida? Eles o foram, eles ainda o são. Por alguns escritos antigos sabemos que várias tribos índias pelo talento da música e da Poesia se avantajavam. Entre todas, os Tamoios, que mais perto das costas habitavam, eram também os mais talentosos, em suas festas e por ocasião de combates, inspirados pelas cenas que os torneavam, guerreiros hinos improvisavam, com que acendiam a coragem nas almas dos

¹¹¹ José Basílio da Gama (1741-1795), patrono da Academia Brasileira de Letras, escrevia sob o pseudônimo de Termino Sipílio e ficou conhecido por seu poema épico *O Uruguai* (1769), cuja história narra uma disputa entre índios, jesuítas e europeus em Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Membros:** Basílio da Gama. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/basilio-da-gama/biografia>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

combatentes ou cantavam em coros alternados de música e dança hinos herdados dos seus maiores.¹¹²

Na pretensão de se encontrar a ancestralidade literária, ou o argumento de uma literatura brasileira, a paisagem local, os quadros naturais isolados em imagens estanques refletiam, com sua força e vivacidade, a própria admiração e saudação do olhar do viajante estrangeiro. Com efeito, a dimensão da magnitude do território do Império do Brasil equivaleria a um paraíso terrestre que suplantaria mesmo o homem das grandes civilizações. Adornado com o espectro mágico, radiante e contagiante dos seus qualitativos geográficos, o território brasileiro era por isso, ou por si mesmo, o *leitmotiv* dos seus habitantes desde tempos remotos. Segundo Magalhães, era sabido que os autóctones do Brasil já reagiam culturalmente a esse fator local. Não obstante, o argumento do poeta, pretendendo inventar a ancestralidade da literatura brasileira, apenas assinalava a influência da paisagem sobre primeiros habitantes locais sem dela afirmar a repercussão sobre a cultura que ele viria nomear como nacional. Se a paisagem do Brasil animou e influenciou os primeiros habitantes – praticamente dizimados da costa do país pelo colonizador branco –, estes apenas eram lembrados como uma referência idílica na retórica do poeta romântico.

A noção de paisagem depreendida e cultuada por Magalhães por meio das especificidades visuais da flora e da fauna brasileiras reduzia a absorção de qualquer outro elemento não-vegetal inserido no cenário dos trópicos brasileiros. Como resultado secundário, a exaltação plástica da paisagem verdejante, alocando o ideário da ancestralidade do que seria a nação brasileira, acabava por excluir do seu cartograma a realidade das paisagens das cidades locais. No reverso do ideal romântico, a vida nas cidades, incluindo a capital do império, contrapunham-se à beleza paradisíaca do cosmo Natureza. A política agrária e oligárquica, a escravidão, a pobreza, a violência, a marginalidade, a falta de saneamento básico, não correspondiam em exata medida ao brilho e ao estofado da nação pretendida pelos homens letrados da corte. Como reflexo direto sobre a produção literária, o resultado da elevação da paisagem pelos primeiros românticos brasileiros fundou uma literatura padronizada, entre os círculos letrados da corte, que perdurou por décadas como crítica Machado de Assis em “Notícia da atual literatura brasileira”.

Aqui [no Brasil] o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local.

[...]

¹¹² MAGALHÃES, 1836b, p. 154-155.

Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária.

[...]

Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a este recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais.¹¹³

Trinta e sete anos após a publicação do artigo de Magalhães na *Niterói*, Machado de Assis testemunha a persistência dessa literatura romântica brasileira. Sua crítica arguta aponta para a incompatibilidade da literatura local, imatura com relação à produção do romance de análise já consagrado no Ocidente. Em linguagem polida, Machado comenta não o atraso dos escritores brasileiros, mas a persistência de uma temática descritiva que não permitia aos homens de letras da sua época desenvolverem suas aptidões críticas e estilísticas. Como a cor local ainda persistia como motivação cultural, a literatura tornava-se redundante e enfadonha, inscrita em um círculo artístico que se autopreservava. Nota-se que seu objetivo não é extirpar os elementos constitutivos da cor local, como a paisagem brasileira, da literatura, mas apenas aproveitar deles o necessário para a formulação narrativa de cunho criativo. Na visão de Machado, o escritor deveria centrar-se sobre a inovação crítica da literatura a fim de chegar, por meio da sua competência e habilidade de composição, a uma literatura que manifestasse o talento autoral e não a mera reprodução exaustiva de recursos estéticos. A ruptura com o paradigma estanque da cor local promoveria a maturidade da literatura brasileira ao libertá-la das amarradas de uma composição esquemática em direção a valores novos e próprios, guiados pelo equilíbrio do senso crítico-criativo autoral.

Não obstante, a literatura oficializada como brasileira, iniciada por Magalhães e restrito número de amigos, respondendo e sobretudo dependente de fatores de ordem política, não se voltaria à consagração do potencial criativo do escritor, mas da sua adaptação à temática determinada como nacional. Neutralizando a problemática social brasileira por meio da exploração e exortação da paisagem local, a literatura tida por nacional atendia a um público específico e limitado ao qual Machado de Assis pensava se tratar, em crônica de 1888, de “uma oligarquia absoluta”.¹¹⁴

Atendendo a esse público, a proposta teórica de Magalhães, representando a simbiose das artes, ciências e política, seguia no enalço da centralização do poder brasileiro, como

¹¹³ ASSIS, 1873, p. 107.

¹¹⁴ GLEDSON, 2006, p. 145; 173.

demonstrava o apelo ao efeito do clima sobre a personalidade do futuro imperador, Pedro II, cingindo-o com o amor pátrio. A associação intelectual da *Niterói*, procurava, porquanto, expandir e difundir o conhecimento científico-filosófico filtrado do contexto sociocultural francês, mas dele limitando certos inconvenientes revolucionários. O objetivo do grupo brasileiro era concretizar o ideal nacional, extirpando os males herdados de Portugal, recuperando o Brasil da situação de “trevas”,¹¹⁵ de “povo escravizado”,¹¹⁶ mesmo que, paradoxalmente, o Império brasileiro prosseguisse com as mesmas atividades e políticas sociais trazidas pelo Reino português. De qualquer maneira, no peculiar entendimento de Magalhães, a literatura centrada na cor local criaria uma divisão nítida entre o passado recente, circunscrito ao domínio da metrópole portuguesa, e o presente de uma sociedade emancipada, forte, nacional e alinhada às nações europeias desenvolvidas. Assim, os fundadores da *Niterói*, bem acolhidos pelo Governo imperial e sob o mecenato de sua majestade imperial dom Pedro II, quem também integrou as atividades intelectuais do IHGB, consolidariam o seu movimento estético com a fundação do periódico *Minerva brasiliense* (1843-1845). Anos depois, “[...] despedem-se na *Guanabara* (1849-1855). Daí por diante continuam a produzir, mas perdem terreno como grupo.”¹¹⁷

1.4 O espelho francês na construção do olhar brasileiro sobre si

No âmbito estético adotado pelo grupo romântico oficial, o conceito de cor local contribuiu para empreender o estímulo criativo de uma literatura propriamente brasileira e reforçar a mitologia do Estado unificado em torno de signos e referências nacionais. O romantismo nascente em 1836 ratificaria e ampliaria, por meio da sua persuasão de criação imagética e narrativa, a fórmula de promoção das terras brasileiras que começara a ser desenvolvida já no Primeiro Reinado quando da necessidade de atrair-se imigrantes para os rincões brasileiros. No enalço de fortalecer os predicativos endógenos no Brasil, o movimento romântico brasileiro do grupo de Magalhães aprofundar-se-ia e levaria à exaustão essa alegoria pitoresca da paisagem local. Na estética desse movimento, a exuberância da paisagem brasileira surgia como força de reconhecimento de si pelo homem local, resumindo

¹¹⁵ MAGALHÃES, 1836b, p. 142.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹¹⁷ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)**. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 2, p. 41.

um Estado nacional. Neste sentido, o apelo sentimental, tanto quanto a aura religiosa, seriam componentes indelévels da composição do poeta romântico. Em figuração de *mise en abîme* o romantismo brasileiro oficial pretendia levar o homem brasileiro a reconhecer-se como cidadão pelos ornamentos pátrios ao mesmo tempo em que, o próprio grupo romântico, guiado pela estética e filosofia científica francesas, empreendia ser reconhecido pela sua civilização mentora, a França.

Em se tratando de um universo pictórico da representação mítica de um estado de devir, o idílio nacionalista irrompeu nas práticas discursivas no Brasil desde meados de 1820, como argumenta Flora Süssekind em seu livro *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*.¹¹⁸ Analisando as narrativas de viagens do século XIX, a autora aponta que, nestes textos, já seria evidente a habilidade dos dirigentes do país em encantar os olhos estrangeiros por meio da paisagem local como maneira de promoção do Estado nacional brasileiro. Neste período, muitos alemães, fugindo da crise em seu país, migraram para o Brasil atraídos pelo que era proclamado como o paraíso divino; a “[...] verdadeira Terra de promessa, onde haveria ouro como areia, as batatas seriam do tamanho de uma cabeça, o café crescia em todas as árvores e o verde seria eterno.”¹¹⁹ Este vasto campo semântico, de riquezas e benesses naturais, era exortado e propagado por meio da cantiga apócrifa “O Brasil não é longe daqui”. Contudo, nem sempre, ou melhor, raramente as aventuras em “terras divinas” resultavam na salvação dos viajantes em busca de uma vida melhor, pois os contrastes e problemas brasileiros representavam uma barreira ao emigrante.

É, pois, por volta dos anos 10-20 [do século XIX] que deve ter surgido a canção, para que [Carl] Schlichthorst [tenente dos Granadeiros Alemães do Corpo de Estrangeiros, divisão do Exército Imperial Brasileiro], que viveu no Rio de Janeiro entre 1824 e 1826, a conhecesse tão bem, assim como às falsas promessas dos agentes de imigração e à imagem paradisíaca do Brasil que se passava às camadas pobres da população alemã, as quais, ao chegar ao seu destino de colonos, adquiririam um doloroso e rápido aprendizado de que o Paraíso deveria estar bem longe “daqui”.¹²⁰

A narrativa popular, a cantiga que percutida além-mar e arrebatava o sonho da terra prometida, funcionou como base do que viria ser a narrativa histórica e literária do Segundo Reinado. A força persuasiva emanada da figuração de tal paisagem atraía, pela sua plasticidade de riqueza material e bonança de vida, o imigrante de condição precária,

¹¹⁸ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23.

encantando pela articulação dos elementos discursivo e imaginário. A cooptação de imigrantes para os rincões do Brasil era promovida por meio de um cenário paisagístico singular, muito além da interação homem *versus* natureza, da prospecção subjetiva do indivíduo com relação a um quadro de belezas naturais. Neste discurso narrativo, ainda oral em meados de 1820, já havia o princípio de desproporção e hipertrofia dos elementos da real natureza filtrados pela razão humana. Porém, no Segundo Reinado, esse conceito em germe seria refinado a ponto de instituir-se como ideologia e política estatal com a finalidade da coesão nacional.

A contribuição do primeiro grupo de românticos brasileiros a esse cenário idílico outorgaria a face da grandiosidade, exuberância e singularidade da paisagem brasileira. O projeto nacional costurado entre o Governo imperial e a elite letrada brasileira delimitaria as margens e os contornos dos preceitos românticos que, influenciados pela cultura francesa, resplandeceria uma paisagem natural asséptica e utilitária do ponto de vista do filtro de interação subjetiva entre homem e paisagem. A disposição sistemática da natureza na urdidura literária refletia, em certa medida, os próprios quadros que compunham a natureza brasileira, elaborados pelos viajantes naturalistas. Ciosos em dissecar os pormenores da natureza, os viajantes de formação científica buscavam esclarecer, sob o ângulo da filosofia das luzes, os mistérios do Novo Mundo aos olhos da sociedade civilizada. A disposição subjetiva desses viajantes com relação aos quadros naturais era extirpada das suas descrições e notas de viagem, como também o eram a maior parte das representações dos paisagistas à mesma época.

O que parece reger o olhar do paisagista é, na verdade, a ideia da coleção. Da possibilidade de encaixotar, etiquetar, possuir aquilo que se apresenta à vista. E, entre a observação e a coleção, corte radical. É preciso supor que se extinga a temporalidade do visível, petrificado em preparos químicos, empalhações e pranchas. É preciso deixar de conceber possíveis “epifanias” apresentadas ao observador pela paisagem. Coisa que só condições específicas, variáveis, ligadas ao instante em que se olha para ela, definem, mas que a sua petrificação e subsequente classificação parecem capazes de encerrar de vez.

Em poucos aquarelas e desenhos dos pintores que acompanhavam as expedições se pode adivinhar um outro olhar que não o do naturalista funcionando como ponto de mira para as paisagens.¹²¹

A relação entre naturalistas e natureza, derivando uma linguagem descritiva e sistemática da flora e da fauna brasileiras, respaldou e fomentou, por meio do prestígio

¹²¹ SÜSSEKIND, 2000, p. 120.

científico-acadêmico europeu, a paisagem brasileira como motivação nacional. Afinal, não foi apenas o romantismo francês que serviu de base ao literato brasileiro; da sua formação, muito também se deveu ao modelo Acadêmico Francês de observação e reflexão da sociedade, pois o Instituto de Paris, meta institucional do IHBG, organizava em torno de si os institutos nacionais de ciências e artes. O aspecto acadêmico da formação do romantismo no Brasil seria um fator de grande consideração na produção literária brasileira, concebida como nacional. Seu prenúncio historiográfico, seu momento de fundamentação, foi estruturado na composição de elementos endógenos ao Brasil, sua cor local, sobre os pilares estimados pelas artes, mas também, pela ciência francesa.

Sem ignorar vestígios mais remotos de que dão conta o acervo de velhas bibliotecas, catálogos, livreiros, ecos de representações dramáticas – a transmissão de um legado civilizacional se faz, a essa altura particularmente, pelas circunstâncias internas favoráveis, pelo prestígio cultural, político da França e pela intermediação de artistas e escritores. A sombra da poderosa Revolução Francesa com todas as suas promessas, a vinda da Missão artística de 1816, a existência do que Antonio Candido aponta como um pré-romantismo franco-brasileiro, a atuação de Ferdinand Denis – constituem fatores ponderáveis e interligados que hão de somar àquele da recém-conquistada independência.¹²²

A influência francesa no desenvolvimento da sociedade brasileira a partir do século XIX, sobretudo nas artes e na cultura local, tornou-se um elemento incontornável no universo acadêmico e historiográfico brasileiros. Mas, do ponto de vista da literatura, a especificidade no nome Ferdinand Denis¹²³ merece maior atenção devido o aporte teórico, precisamente escrito em função das questões brasileiras, concedido pelos seus escritos ao movimento romântico geminado no seio do programa imperial de nacionalização da cultura e do país.

Até 1826 ninguém havia percebido traços peculiares nos escritos de autores nascidos aqui [no Brasil], tácita e justamente dissolvidas no patrimônio

¹²² PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. Modelos franceses no romantismo brasileiro. In: MATOS, Edilene (Org.). **A presença de Castello**. São Paulo: Humanistas; Instituto de Estudos Brasileiros, 2003. p. 605.

¹²³ Jean-Ferdinand Denis (1798-1890), homem de letras e bibliófilo francês, morou em Salvador (Bahia) entre 1816-1819, onde trabalhou em caráter esporádico no consulado francês. Voltando à França, tornou-se bibliotecário e dirigiu durante décadas a Bibliothèquede Sainte Geneviève. Além de muitos outros centros de interesses, dedicou-se aos estudos sobre o Brasil e publicou várias obras sobre o país, como também, manteve relação próxima com os jovens brasileiros do movimento romântico da *Niterói*. Estabeleceu correspondência ativa com grandes nomes das letras brasileiras e até com D. Pedro II, era uma visita “obrigatória” dos brasileiros de passagem por Paris. A tese em curso de Ana Laura Donegá, na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, sob a direção da Prof.^a Dr.^a Claudia Poncioni, permitirá aprofundar os conhecimentos sobre esse importante personagem, já estudado por Maria Helena Rouanet em *Eternamente em Berço Esplêndido* (1991).

português pelos bibliófilos e eruditos, como Barbosa Machado.¹²⁴ Naquele ano, ao traçar o primeiro panorama evolutivo da literatura portuguesa [“Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa” no *Parnaso Lusitano*], Almeida Garrett não apenas salienta os brasileiros, mas formula a ideia de que deveriam escrever seguindo as sugestões da terra, trocando a mitologia pela realidade local. Mas coube a Ferdinand Denis, em obra aparecida simultaneamente, iniciar embora em nível modesto, a história da literatura brasileira [com] o seu *Résumé de l’Histoire Littéraire du Brésil* [...].¹²⁵

Face à relevância desse livro de Ferdinand Denis, a incursão crítica do escritor português Almeida Garrett (1799-1854) tornar-se-ia tímida, pois, ainda que ambos os autores confluíssem para o mesmo princípio teórico, Garrett apenas rascunhava sugestões estéticas, enquanto Denis comprometeu-se com a questão do incipiente movimento brasileiro. O seu *Resumo da história literária do Brasil* seria nominalmente citado no “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil”, de Gonçalves de Magalhães, na *Niterói*. Desta maneira, seguindo a linha crítica de Antonio Candido (1918-2017), mesmo que reconhecendo a importância do autor português no processo de formação dos primeiros românticos brasileiros, até mesmo pela sua amizade com Porto-Alegre, seria o autor francês quem, reativamente, ofereceria um arcabouço teórico e assistência prática ao grupo da *Niterói* em Paris.

Com efeito, trata-se de um francês que, depois de passar três anos no Brasil entre 1818 e 1821, consagrou uma parte importante de sua energia no estabelecimento de uma relação intelectual com o país, publicando numerosos textos sobre a história, a natureza, os povos indígenas, a cultura e, sobretudo, a literatura do Brasil. Ele igualmente teve o papel de intermediário para os intelectuais brasileiros em passagem por Paris. [...] Na França, as produções desse intelectual permaneceram largamente obscuras, enquanto no Brasil ele é ainda considerado como um dos grandes pais fundadores da literatura nacional, cujos fundamentos foram estabelecidos por ele. Rapidamente fez-se dele o intérprete do romantismo francês sob os trópicos, ao destacar, em certo número de trechos escolhidos, as fórmulas que serviriam à emancipação literária do Brasil independente.¹²⁶

¹²⁴ Diogo Barbosa Machado (1682-1772), padre secular e bibliógrafo português, autor da *Biblioteca Lusitana* (1741-1759), obra de referência literária. Sua coleção de livros, doada à corte portuguesa, foi transferida ao Brasil em 1822 e, atualmente, constitui parte do acervo da Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

¹²⁵ CANDIDO, 2000, v. 1, p. 282.

¹²⁶ LABORIE, Jean-Claude. Estudos de mediações: o caso Ferdinand Denis. Tradução Guilherme Simões Gomes Júnior. **Ponto-e-vírgula**: revista de ciências sociais. São Paulo, PUCSP, n. 13, p. 69, 1 sem. de 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/19540>>. Acesso em: 15 maio 2016.

Muito próximo aos jovens da *Niterói*, sendo presenteado com um volume da revista por Porto-Alegre (Anexo A),¹²⁷ Ferdinand Denis chegaria ainda a introduzir o poeta Gonçalves Dias, amigo com quem manteve correspondência (Anexos B-F),¹²⁸ às “celebridades europeias”.¹²⁹ Ademais, o autor francês também se correspondia com o ilustre mecenas do movimento romântico brasileiro, o imperador Pedro II,¹³⁰ quem lhe enviara oficialmente uma cópia da epopeia *A Confederação dos Tamoios* (1856) de Gonçalves de Magalhães (Anexo G), delineando a relação referencial e a participação ativa de Denis no cenário do romantismo oficial brasileiro. O interesse e a dedicação de Denis pelos temas brasileiros, e mesmo o seu contato assíduo com personalidades de relevo na história brasileira, atravessaram décadas que coincidiram com a ascensão e o declínio do Segundo Império brasileiro.

[...] Ferdinand Denis foi *fonte viva*, como atestam alguns livros e diversos trechos de sua própria correspondência ou da de outros “literatos”. Em carta endereçada ao barão do Rio Branco,¹³¹ em junho 1888, Capistrano de Abreu¹³² felicita seu correspondente que havia feito uma descoberta julgada importante, e acrescenta: “E como V. Ex.^a está com tão boa estrela, veja se obtém por intermédio de Ferdinand Denis [sic] notícias sobre umas notas

¹²⁷ Na edição da *Niterói* do acervo da Biblioteca Sainte-Geneviève em Paris (instituição francesa na qual Ferdinand Denis atuou como conservador entre 1841-1865 e administrador entre 1865-1885 e onde está seu acervo pessoal) pode-se ler, em manuscrito: “Ferdinand Denis / Este volume me foi dado pelo Sr. Araújo de Porto-Alegre em 22 de fevereiro de 1837.”. Tradução nossa do original: “Ferdinand Denis / ce vol. m’a été donné par M. Araujo de Porto Alegre le 22 février 1837” (Anexo A).

¹²⁸ Cf. CORRESPONDÊNCIA ATIVA de Antônio Gonçalves Dias. **Anais da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1964. v. 84, 418 p. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_084_1964.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2016; CORRESPONDÊNCIA PASSIVA de Antônio Gonçalves Dias. **Anais da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1971. v. 91, 371 p. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_091_1971.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2016.

¹²⁹ LEAL, Antonio Henriques. **Pantheon maranhense: ensaios biographicos dos maranhenses illustres já falecidos**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. v. 3, p. 117. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=pf4zAQAAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PP6>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

¹³⁰ RAEDERS, Georges. **Le comte de Gobineau au Brésil: avec nombreux documents inédits**. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1934. p. 93.

¹³¹ José Maria da Silva Paranhos Júnior, Barão do Rio Branco (1845-1912), formado em direito, ocupou a cadeira de Corografia e História do Brasil do Imperial Colégio Pedro II. Foi promotor público, secretário da Missão Especial ao Rio da Prata e ao Paraguai, jornalista em *A Nação* (jornal de cunho conservador), cônsul brasileiro, escreveu obras de história do Brasil e esteve à frente do Ministério da Relações Exteriores do Brasil, sendo ele o responsável pela consolidação das fronteiras do território brasileiro. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Membros**: Barão do Rio Branco. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/barao-do-rio-branco-jose-maria-da-silva-paranhos/biografia>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

¹³² João Capistrano Honório de Abreu (1853-1927), historiador brasileiro, lecionou Corografia e História do Brasil no Imperial Colégio Pedro II. Foi funcionário da Biblioteca Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras. Desenvolveu pensamento crítico-historiográfico com precedentes no darwinismo e comtismo, acreditando em uma releitura da história do Brasil do ponto de vista da miscigenação brasileira. Cf. REIS, José Carlos. Capistrano de Abreu (1907): o surgimento de um povo novo: o povo brasileiro. **Revista de história**. São Paulo, FFLCH-USP, n. 138, p. 63-82, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18843/20906>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

dominicais de Tollenare”¹³³ [...]. “O seu gabinete da Biblioteca Sainte-Geneviève”, ao que dizia Mario de Lima Barbosa,¹³⁴ “estava sempre aberto a quem quer que se interessasse pelas coisas do Brasil: ele acolhia todas as solicitações e a elas respondia com presteza e desinteressadamente” [...]. E nem foi só aos “literatos” que essa fonte beneficiou já que, “na Biblioteca de [sic] Sainte-Geneviève, o Sr. Ferdinand Denis franqueou [a Victor Meirelles]¹³⁵ as obras existentes e que eram úteis para os estudos e costumes” que este artista devia fazer para pintar o quadro *A primeira missa no Brasil* [...] [Anexo H].¹³⁶

Dessa maneira, “A presença no Brasil de pré-românticos como ele [Ferdinand Denis] foi importante, pois uma vez que as condições do país os convidavam a assumir atitude literária diferente do Classicismo, foram levados a aplicar ao nosso caso o que fornecia, neste sentido, a teoria europeia.”¹³⁷ Mas, se por um lado seria inevitável perceber a importância da influência francesa sobre os intelectuais brasileiros e, conseqüentemente, sobre a produção literária concebida como nacional, por outro, não se poderia negar o paradoxo encetado nessa troca do paradigma local. Ao tentar renunciar a dependência do passado colonial, nele contido os valores da literatura neoclássica, a elite letrada brasileira buscava, antes de tudo, o reconhecimento de si pelo outro, pela civilização francesa como evidencia as palavras de Gonçalves de Magalhães nas páginas da *Niterói*.

Se comparamos o atual estado da civilização do Brasil com o das anteriores épocas, tão notável diferença encontramos, que cuidar-se-ia que entre o passado século e o nosso tempo ao menos um século mediará. Devido é isto a causas que ninguém hoje ignora. Com a expiração do domínio português, desenvolveram-se as ideias. Hoje o Brasil é filho da civilização francesa e como nação é filho desta revolução famosa, que balançou todos os tronos da Europa e repartiu com os homens a púrpura e os cetros dos reis.¹³⁸

¹³³ Louis-François de Tollenare (1780-1853), foi um industrial francês do ramo de algodão, nascido na cidade de Nantes; esteve no Brasil no início do século XIX em uma expedição comercial pelo nordeste do país e, das suas notas de viagem que incluem a Revolução Pernambucana (1817), publicou-se, no século XX, o livro *Notes Dominicales Prises Pendant un Voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817 et 1818*. Cf. BOURDON, Léon. Un français au Brésil à la veille de l'Indépendance: Louis-François de Tollenare (1816-1818). *Caravelle*, Toulouse, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien de l'Université de Toulouse, v. 1, n. 1, p. 29-49, 1963. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/carav_0184-7694_1963_num_1_1_1067>. Acesso em: 14 jun. 2016.

¹³⁴ Mário de Lima-Barbosa (1886-19--), escritor e tradutor brasileiro autor de *Les Français dans l'Histoire du Brésil e Ruy Barbosa na Política e na História 1849-1914* e da tradução *O Isolamento. O Valle. O Lago. O Templo. Outomno. A Borboleta* de Lamartine.

¹³⁵ Victor Meirelles de Lima (1832-1903), foi um renomado pintor brasileiro do Segundo Reinado, tendo frequentado e, posteriormente, lecionado na Academia Imperial de Belas Artes. O quadro *A Primeira Missa no Brasil* (ANEXO F) foi exposto no Salão de Paris de 1861 e na atualidade já serviu de ilustração a várias obras didáticas.

¹³⁶ ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Edições Siciliano, 1991. p. 141, grifos da autora.

¹³⁷ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 287.

¹³⁸ MAGALHÃES, 1836b, p. 149.

O movimento romântico projetaria uma cor local de fora para dentro do Brasil, condicionando sua perspectiva crítica sob a autoridade do ente exterior e civilizado. O espectro dos qualitativos nacionais reconhecidos e atestados pelos intelectuais do Velho Mundo, como o exemplar caso de Ferdinand Denis, corroboraria com a imagem dessa relação de independência influenciada pela cultura e reconhecimento francês que, moderno e revolucionário, representaria um antípoda ao lastro da cultura e ao antigo domínio português. Ao fim e ao cabo, mesmo havendo uma seleção temática por parte dos jovens da *Niterói* que, contrariamente a Ferdinand Denis, ignoravam, por exemplo, a escravidão no Brasil,¹³⁹ eles flexionariam um joelho à cultura francesa, a qual Denis claramente anunciava.

À medida que a Europa expande as suas relações, que ela derrama sobre as outras partes do mundo os benefícios da civilização, vê-se-la fazer uma contínua troca, e ela enriquece as suas artes e seu comércio com todos os outros povos que ela submete ao seu poder.¹⁴⁰

Membro da civilização a qual o Brasil Imperial pretendia emular, Ferdinand Denis oferece o seu conhecimento de homem civilizado como ferramenta de instrução cultural ao Novo Mundo. O irônico dessa situação é que o jovem francês era oriundo de uma família de delicada situação financeira e, portanto, sua educação não fora completada a ponto de permitir-lhe obter um título acadêmico.¹⁴¹ Como seu pai fora adido de tradução da repartição consular francesa, pode-se inferir que as relações sociais de sua família apontavam para um círculo íntimo distinto, com relação ao cidadão comum, e permitiam a Denis estar em contato com o universo letrado francês. Sobre esse tema, Léon Bourdon (1900-1994), amparado na correspondência do jovem viajante Denis, afirma que “[...] é certo que esses contatos repetidos com personalidades proeminentes na sua maioria acima do ordinário deviam contribuir com o refinamento da cultura intelectual, ou estética, de Ferdinand”.¹⁴² Na prática, o “refinamento” de Denis poderia ser interpretado como o gosto pessoal do autor pelas artes e letras; perspectiva que pode ser inferida pela sua reação não amistosa à vida cultural no Rio

¹³⁹ Cf. LABORIE, 2013.

¹⁴⁰ DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie*: suivies de Camoens et José Indio. Paris: Chez Louis Janet, Libraire, 1824. p. I (préface). Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55514201>>. Acesso em: 14 jun. 2016. Tradução nossa do original: “A mesure que l’Europe étend ses relations, qu’elle répand dans les autres parties du monde les bienfaits de la civilisation, on lui voit faire un continuel échange, et elle enrichit ses arts et son commerce de l’industrie de tous les peuples qu’elle soumet à son pouvoir.”.

¹⁴¹ BOURDON, Léon. *Lettres familières et fragment du journal intime de Ferdinand Denis à Bahia: 1816-1819*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1957. 148 p.

¹⁴² Ibid., p. 14, tradução nossa do original: “[...] il est certain que ces contacts répétés avec des personnalités tranchant pour la plupart sur le vulgaire devaient contribuer à affiner la culture intellectuelle, voire esthétique, de Ferdinand.”.

de Janeiro, seu primeiro ponto de parada no Brasil, de onde seguiria para Salvador, à época São Salvador da Bahia de Todos os Santos.

Eu parto para esse país [São Salvador] em alguns dias. Deixo o inferno para ir ao purgatório. Eu falo de vilas. É difícil encontrar um belo país como este. Jugo à vila, meu querido pai: há apenas quatro livrarias no Rio de Janeiro!

Contudo, a Biblioteca Pública [Real Biblioteca] é muito bem provida de livros.¹⁴³

Como bem exprime o jovem viajante, seu lamento decorreria da perspectiva cultural diminuta, constatado o número inexpressivo, para um parisiense afeito à leitura, de livrarias em terras brasileiras. Além de fazer importante remarca historiográfica, o comentário de Denis fundamentava o seu interesse pela vida cultural sem, com isso, sustentar a relevância da instrução acadêmico-científica no seu plano de viagem. Em sentido contrário aos interesses intelectuais, a coletânea da sua correspondência elaborada por Léon Bourdon aponta mais para um caráter aventureiro do jovem francês. A caminho das Índias para conquistar “fortuna” e fazer o dote da sua irmã, Ferdinand Denis faz uma parada no Rio de Janeiro, mudando sua rota para a Bahia, onde prestaria serviços como secretário contratado do cônsul francês. A explicação para o desvio talvez estivesse em alguma de suas cartas perdidas, mas, de qualquer maneira, seu projeto inicial não deixava dúvidas sobre seu intento de conquistas pessoais. Em suma, sua “descoberta” do Brasil estaria condicionada ao acaso e às próprias relações diplomáticas de sua família. Quanto à sua curta estada em solo brasileiro, Ferdinand Denis apenas conheceu o Rio de Janeiro, Salvador e as margens do rio Jequitinhonha.¹⁴⁴ Sobre esta condição singular do jovem viajante francês, Jean-Claude Laborie considera que é

[...] difícil postular sem discussão a absoluta da [sic] paixão de Denis pelo Brasil como um dado pertinente.

Ao contrário, a comparação entre a vivência brasileira e o número considerável de publicações sobre o assunto que Ferdinand Denis elabora desde seu retorno à França traz à tona um elemento essencial.

Com efeito, desde 1822, ele publica *Le Brésil ou histoire, mœurs et coutumes des habitants de ce royaume* (junto com Hippolyte Taunay), dois anos mais tarde *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie, suivies de Camões et José Indio*, e em 1826 *Resumé de l’histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l’histoire littéraire du Brésil*. Outros textos relativos a viagens e terras exóticas aparecem um pouco mais

¹⁴³ BOURDON, 1957, p. 53, tradução nossa do original: “Je ne pars pour ce pays que dans quelques jours. C’est quitter l’Enfer pour aller au Purgatoire. Je parle des villes. Il est difficile de trouver un plus beau pays que celui-ci. Juge des villes, mon cher papa: il n’y a que quatre libraires à Rio de Janeiro! / Cependant la Bibliothèque Publique est assez bien fournie en bouquins.”

¹⁴⁴ LABORIE, 2013, p. 70.

tarde. Há nesse caso um paralelismo marcante com outras trajetórias de viajantes franceses do século XVI, André Thevet [1516-1590] e Jean de Léry [1536-1613], que igualmente realizaram breves estadias no Brasil e depois publicaram obras importantes e consideráveis sobre esse país. Esse paralelismo se encontra confirmado em alguma medida pela morfologia geral da relação entre a França e o Brasil, o grau de presença física sendo inversamente proporcional à produção escrita e erudita. Esse dado inscreve imediatamente Ferdinand Denis em uma longa série, uma tradição francesa que articula o Brasil a uma aproximação do paraíso terrestre, um paraíso, contudo, rejeitado e de impossível engajamento a não ser pelo atalho da literatura.¹⁴⁵

Sem se enveredar para o centro teórico dessa discussão, deixada aberta como um tópico de pesquisa futuro pelo próprio autor, pode-se, contudo, inferir que o olhar de Ferdinand Denis sobre a paisagem brasileira coincide, em certa medida, com a mesma linha teórica naturalista sobre a qual argumenta Flora Süssekind.¹⁴⁶ Mesmo que desprovido do artifício acadêmico por ofício, Denis articulava-se textualmente, valendo-se do conhecimento de leitor ilustrado, como se dá prova a maneira descritiva com a qual delibera sobre a paisagem do Novo Mundo nas obras escritas no início da sua carreira. Dentre elas, destaca-se *O Brasil, ou história, modos, usos e costumes dos habitantes deste reino: obra ornada com várias gravuras a partir de desenhos feitos no país* (1822)¹⁴⁷ escrita em coautoria com Thomas-Marie-Hippolyte Taunay (1793-1864).

Como evidencia o título da obra de seis volumes, o objetivo dos autores era traçar uma história do Brasil associada diretamente às condições, hábitos e costumes locais que, *grosso modo*, não se diferenciavam em tom e conteúdo dos diários de viagem da época. Constituído como relato sobre o Brasil, concentrado sobretudo nas três províncias costeiras que os autores julgavam de importância para o país (Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco), a obra discorre sobre características locais, chegando ainda a comentar outras partes do território nacional. No entanto, vale notar que o nome de Hippolyte Taunay vem coroar a obra com o tom acadêmico-ilustrado e, obviamente, recobrir com prestígio a história que se empreitava escrever. A despeito de uma relação de amizade entre ambos os autores, é factual observar que Hippolyte Taunay era correspondente do Museu de História Natural de Paris, como se apresenta na capa dos volumes da obra, e vinha de uma linhagem familiar que lhe garantiria

¹⁴⁵ LABORIE, 2013, p. 70-71.

¹⁴⁶ Cf. SÜSSEKIND, 2000.

¹⁴⁷ DENIS, Ferdinand; TAUNAY, Hippolyte. **Le Brésil, ou histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume**: ouvrage orné de nombreuses gravures d'après les dessins faits dans le pays. Paris: Nepveu, 1822. 6 v., tradução nossa. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651043w>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

renome. Seu pai, Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), integrou a comitiva francesa no Brasil que ficou conhecida como “Missão artística francesa de 1816”¹⁴⁸ e teve fundamental importância na cultura estética do reinado de João VI. Nicolas-Antoine Taunay também foi professor na Academia Imperial de Belas Artes, cargo posteriormente legado a seu outro filho, Félix-Émile Taunay (1795-1881). Félix foi ainda tutor de pintura do jovem Pedro II, pintor oficial do império brasileiro no Segundo Reinado,¹⁴⁹ tornando-se diretor da Academia Imperial de Belas Artes.

A despeito dos esforços e dos vínculos de Ferdinand Denis, sua “enciclopédia” não conquistaria o mercado editorial francês por uma questão de desinteresse no conteúdo esquemático em proveito da contemplação. Já no mercado brasileiro, ela não teria sucesso por motivos intrínsecos à demanda nacionalista local.

Ao que tudo indica, Ferdinand Denis foi surpreendido exatamente como acontecera a outro viajante, o pintor Nicolas-Antoine Taunay, ao fazer uma exposição de suas telas em Paris, no ano de 1822. Ele contava, segundo escreve Affonso Taunay¹⁵⁰ em seu livro *A Missão artística de 1816*, “que os aspectos da natureza do Brasil excitassem a curiosidade geral” (1936, 187) quando, na verdade, o “público interessou-se muito mediocrementemente pelas vistas do Brasil” que o paisagista lhe apresentava [...]. Entretanto, é precisamente através dessas surpresas e dessas incompreensões que as *Scènes [de la Nature sur les Tropiques et leurs Influence sur la Poésie]* vão poder ser encaradas como um marco dentro do contexto geral da obra de Ferdinand Denis. Elas acabaram funcionando como uma espécie de *turning point* a partir do qual, pode-se dizer, teve início a carreira propriamente “brasileira” de seu autor.¹⁵¹

Na esteira de pensamento de Laborie, essas referências apontavam para o que seria a maneira como o jovem francês a fim de legitimar o seu trabalho e estabelecer-se na sociedade francesa, dando lustro e estofamento intelectual a sua condição social. No Brasil, *Cenas da natureza sob os trópicos e sua influência sobre a poesia* (1824) e, especialmente, *Resumo da história literária do Brasil* (1832) serviriam aos propósitos do grupo romântico, mesmo que a obra

¹⁴⁸ Em recente pesquisa sobre a vida e a obra de Nicolas-Antoine Taunay, Lilia Moritz Schwarcz demonstra que a terminologia “missão”, no sentido de incumbência de uma atividade ou de doutrinação determinada por ordem superior, fora empregada de maneira equivocada a fim de definir o grupo de franceses que se instalou no Brasil em 1816. Isto porque não houve qualquer manifestação régia em prol de uma missão estético-cultural francesa. A migração da colônia de artísticas franceses, como eles mesmos intitulavam o grupo, foi uma iniciativa própria de seus participantes receosos da condição social em território francês. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁴⁹ Cf. SCHWARCZ, 1999.

¹⁵⁰ Afonso d’Escragnoille Taunay (1876-1958), neto de Félix-Émile Taunay, foi biógrafo, ensaísta, historiador, romancista e professor brasileiro.

¹⁵¹ ROUANET, 1991, p. 217, grifo da autora.

global de Ferdinand Denis tenha atingido um volume material expressivo. Pelo que indicam os seus arquivos pessoais, a sua importância com relação ao Brasil, posteriormente a esses livros, foi sua atuação como intermediário entre intelectuais franceses e brasileiros do seu gabinete na Biblioteca Sainte-Geneviève em Paris, onde colecionava um expressivo acervo em língua portuguesa.

Contingencialmente, as circunstâncias e os rumos da sua produção textual, aproximaram-no do romantismo brasileiro, que, por sua vez, soube adequar e apreciar, com precisão cartesiana, aquilo que lhe era útil do postulado de Denis: os elementos de reconhecimento e tonificação da imagem da Nação brasileira. Sempre tendo em consideração a necessidade de ruptura entre Brasil e Portugal, a literatura de Denis, bem como seu aporte pessoal ao romantismo oficial, representaria o elo intercultural com a civilização europeia e o eixo do nativismo literário brasileiro. “Enfim, como Denis não era exatamente avesso a uma certa dose de autopromoção, ele mesmo se encarregava, em diversas ocasiões, de atestar a sua eficiência no desempenho desta função de *fonte documental*.”¹⁵²

1.5 Ferdinand Denis e a paleta da cor local brasileira

Na posição assumida por si de explorador naturalista, Ferdinand Denis gozava da sua curta experiência de vida no Brasil como meio de esclarecer a civilização do Velho Mundo sobre os costumes, o pensamento e a relevância climática na vida do homem das “sociedades primitivas”. Mas, em seu livro, *Cenas da natureza sob os trópicos e a sua influência sobre a poesia: seguidas de Camões e José Índio*,¹⁵³ esse posicionamento de cunho ilustrado tem contornos outros, pois, o autor francês expressa nele o seu desejo de trazer as luzes ao Velho Mundo à paisagem exótica, majestática e opulenta dos rincões de um mundo primitivo. Apesar de dirigido ao literato francês, propondo-lhe um novo acervo imagético para a inspiração civilizada, seu livro serviria como aparato aglutinador de imagens e ideais que viriam refletir na literatura brasileira ao irradiar sua cor local, pedra angular do nacionalismo local.

¹⁵² ROUANET, 1991, p. 141, grifo da autora.

¹⁵³ DENIS, Ferdinand. *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie: suivies de Camoëns et José Indio*. Paris: Chez Louis Janet, Libraire, 1824. 514 p. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55514201>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

Ferdinand Denis teria certo apreço pessoal pelas artes e letras e, muito provavelmente, na esteira no seu projeto de vida pessoal, anseio de muitos viajantes da época, imiscuir-se na exploração no Novo Mundo ser-lhe-ia um meio de afirmar-se socialmente. Nestas circunstâncias, seus livros e textos iniciais não resumem, ou presumem apenas costumes brasileiros. Pelo contrário, no cumprimento de uma trajetória do viajante naturalista, que pretende recolher e colecionar as várias imagens do mundo selvagem, desconhecido, a fim de apresentá-lo à civilização, Denis chegaria a escrever sobre os costumes de Buenos Aires, Guiana e Paraguai. Em muito pouco tempo, o compêndio desses costumes levá-lo-ia a redigir suas *Cenas da natureza* sob o ponto de vista da inspiração artística. Sem perder a guia científica, como demonstrar-se-á mais adiante neste texto, ele procurava engendrar o conceito do movimento romântico do exotismo das terras distantes no bojo das suas aspirações literárias. Com efeito, François-René de Chateaubriand (1768-1848) seria citado como exemplo frutuoso das tópicas de seu livro.

Cenas da natureza representa o alicerce da teoria estética de Ferdinand Denis que, sugerindo a paisagem do Novo Mundo como sopro de renovação à literatura francesa, tentou seguir no enalço do próprio movimento romântico seu coetâneo. Isto porque, com as amarras do cânone neoclássico desfeitas, o romantismo abria-se para um vasto leque de procedimentos técnicos e teóricos, mas permanecendo como sua marca distinta a subjetividade e a valorização do particular sobre o universal. Desta contraposição ao universo neoclássico, o romantismo abria-se, em uma das suas múltiplas possibilidades, ao exotismo.

As referências teórico-literárias de Ferdinand Denis, calcadas na obra de Chateaubriand, transmitiam ao leitor da época a ideia que *Cenas da natureza* pretendia estabelecer um diálogo com o ideal artístico da fase embrionária do romantismo. O livro de Denis demonstra que ele possuía acesso às teorias e às ideias dos intelectuais em voga na época, provocando, no caso específico de Chateaubriand, certo estranhamento teórico do artifício paisagístico. Afinal, antes de representação realidade de uma determinada paisagem, no esplendor da sua excentricidade, a cor local em Chateaubriand teorizava motivações íntimas que o levariam a valer-se das descrições extraordinárias e exóticas do Novo Mundo e do Oriente, conhecidas pelo autor a olho nu nas suas viagens e no exílio, em função de um programa maior. Na sua teoria, o esplendor da natureza não despertava apenas o sentido visual de admiração e inspiração vegetal, mas funcionava como um canal conativo de asilo espiritual capaz de levar o indivíduo a sua liberdade subjetiva, conseqüentemente, estabelecendo o elo entre homem e poder divino.

[...] Chateaubriand explora as paisagens ao seu redor como maneira de melhor sondar os contornos da sua própria subjetividade: experiência dos limites naturais, catarata, oceano ou deserto, montanhas inacessíveis ou abismos sem fundo, a paisagem assume para ele uma importância considerável, bem como imagem de um campo de investigação de si em provação no mundo o qual ele tenta compreender à condição da natureza e não mais somente à da cultura, como herdeiro direto do Iluminismo.¹⁵⁴

Entre esse postulado de Chateaubriand e o intento de Ferdinand Denis em “apresentar aos europeus a vantagem que eles podem tirar das grandes cenas”¹⁵⁵ na natureza do Novo Mundo, resta essa incompatibilidade teórica que desvela o caráter enciclopédico deste último. A diferença fragrante entre ambos os autores pode ser destacada, entre outros momentos em *Cenas da natureza*, no capítulo II, “Os aspectos vegetais; caráter que eles dão à paisagem, partido do qual pode tirar a poesia”,¹⁵⁶ que, como bem explicita este subtítulo, tratar-se-ia da sujeição da paisagem ao préstimo do poeta.

De todas as árvores, a palmeira é a que reúne a maior graça e majestade: variada nas duas folhas como na sua produção, parece que a natureza a tenha destinado a embelezar todas as paisagens, evitando a uniformidade. Às vezes ele nasce do seio da terra como uma grinalda verdejante, e ela protege com suas palmas as flores mais modestas; às vezes, subindo orgulhosamente no ar, ela domina todas as outras árvores. Ela se lança com tanta majestade que os homens a proclamaram como rainha das matas.¹⁵⁷

Do vocabulário romântico, Ferdinand Denis selecionava com exatidão linguística o conceito de desregramento da nova escola estética ao usar o “evitando uniformidade” e, borrando seu escrito aqui e ali com carregadas adjetivações ao gosto romântico, ele parece acenar para o movimento. Finalmente, a sua descrição da palmeira lembra somente uma apresentação admirada do observador naturalista pelo triunfo da árvore que ganha em altura em meio à pequenez ao seu redor. Aliás, triunfo esse que ele embasa, em referência de nota de

¹⁵⁴ BAUDOIN, Sébastien. **La poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand**. 2009. f. 4. Thèse (Doctorat en Littérature Française) – U.F.R. Lettres, Langues et Sciences Humaines, Université Clermont Ferrand II – Blaise Pascal, Aubière, 2009. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00658756/document>>. Acesso em: 03 jun. 2016. Tradução do original: “[...] Chateaubriand explore les paysages qui l’entourent comme pour mieux sonder les contours de sa propre subjectivité: expérience des limites naturelles, cataracte, océan ou désert, montagnes inaccessibles ou abîmes sans fonds, le paysage revêt chez lui une importance considérable, à l’image d’un terrain d’investigation de soi à l’épreuve d’un monde qu’il cherche à cerner sur le mode de la nature et non plus seulement de la culture, en héritier direct des Lumières.”

¹⁵⁵ DENIS, 1824, p. III.

¹⁵⁶ Ibid., p. 9, tradução nossa do original: “Aspect de quelques végétaux: caractère qu’ils donnent au paysage, parti que peut en tirer la poésie.”

¹⁵⁷ Ibid., p. 9-10, tradução nossa do original: “De tous ces arbres, le palmier est celui qui réunit le plus de grâce et de majesté: varié dans son feuillage comme dans ses productions, il semble que la nature l’ait destiné à embellir tous les paysages, en évitant l’uniformité. Tantôt il s’élève du sein de la terre comme une gerbe de verdure, et il protège de ses palmes les fleurs les plus modestes: tantôt, montant orgueilleusement dans les airs, il domine sur tous les autres arbres. Il s’élance avec tant de majesté, que les hommes l’ont proclamé le roi des forêts.”

rodapé, no livro *Cana de açúcar: um poema. Em quatro livros. Com notas* (1764)¹⁵⁸ do médico escocês James Grainger (1721-1766), que, já no prefácio de seu livro, afirma-lhe o caráter de “verdade”, ou, em outras palavras, escrito no intento de registro documental: “Eu não posso, de fato, dizer que satisfiz minhas próprias ideias neste caso: mesmo assim me deve ser permitido recomendar os preceitos contidos neste poema. Eles são os filhos de verdade, e não do gênio; o resultado da experiência, não de produções do capricho.”¹⁵⁹

A exaltação da realidade na referência do poeta escocês, nesse sentido, reverbera na produção *Cenas na Natureza* como agente de mera reprodução descritiva, evidenciando o seu distanciamento do “gênio” e do “capricho” (inconstância do temperamento subjetivo), que viriam a definir o matiz romântico. Pela asserção de Grainger, ao poetizar as “Índias Orientais”, região explorada na sua viagem científica como médico, obtém-se como resultado conceito de cor local em estado bruto: uma representação típica das peculiaridades de um país, de um povo, de uma civilização ou mesmo de uma época.

Não há dúvida de que a cor local, assim entendida, foi, desde a Idade Média um dos objetos de arte, uma vez que responde e satisfaz a curiosidade humana. A procura da cor local é assim tão antiga quanto o realismo; ele usa dos mesmos métodos, mas o objetivo é um pouco diferente.¹⁶⁰

Sobrepondo-se à noção de realidade como objetivo de criar um cenário imagético que transmita ao leitor o caráter simbólico do real, do convencimento por minúcias objetivas e precisas que desvelam no texto literário o reconhecimento da arte como realidade pelo leitor, a cor local abriga e emana o sentido de peculiaridade restrito e concentrado a um determinado espaço geográfico e/ou época estrangeiros. É neste sentido que Grainger formula o seu poema que preza pela descrição do que seria a sua admiração pelo pitoresco das Ilhas do Caribe, sem formular conceitos teóricos e/ou expressar a catarse do espírito ante a grandiosidade da natureza.

¹⁵⁸ O livro tem por base estrutural as *Geórgicas* de Virgílio e poetiza as experiências do médico escocês nas Índias Ocidentais, arcaísmo para dizer Ilhas do Caribe, em meio ao trabalho escravo e ao sistema de exploração colonial da cana de açúcar. Cf. GRAINGER, James. **The sugar-cane: a poem: in four books: with notes.** London: R. and J. Dodsley, 1764. 167 p. Disponível em:

<https://books.google.fr/books?id=BcwXhVXawgQC&pg=PP13&focus=viewport&dq=sugar-cane+james+grainger+abstract&hl=pt-BR&output=text>. Acesso em: 03 jun. 2016.

¹⁵⁹ GRAINGER, 1764, p. v, tradução nossa do original: “I cannot, indeed, say I have satisfied my own ideas in this particular: yet I must be permitted to recommend the precepts contained in this Poem. They are the children of Truth, not of Genius; the result of Experience, not the productions of Fancy.”

¹⁶⁰ HOVENKAMP, Jan Willem. **Mérimée et la couleur locale.** Paris: Société d’Édition Les Belles Lettres, 1928. p. 9, tradução nossa do original: “Il est hors de doute que la couleur locale, ainsi comprise, a été, dès le moyen âge un des objets de l’art, puisqu’elle répond et satisfait à la curiosité humaine. La recherche de la couleur locale est aussi vieille que le réalisme: elle se sert des mêmes procédés, mais son but est légèrement différent.”

Já a proposta de *Cenas da natureza* em oferecer um quadro enciclopédico da natureza – condensando os relatos de viagem que, como afirma Denis, “[...] são por vezes longos, sobretudo quando se trata de regiões onde a natureza é totalmente diferente [...]”¹⁶¹ da europeia –, mostra-se em desnivelamento com o romantismo que imperava na Europa à época da publicação do livro. E, dada as citações e o círculo social de Ferdinand Denis, conhecido de inúmeras personalidades literárias do seu tempo,¹⁶² seu livro causa certo estranhamento, em especial, pela recorrência à obra *Visões da natureza* (*Ansichten der natur*), publicada em 1807 pelo viajante-naturalista Alexander von Humboldt (1769-1859), quem também fazia parte do seu círculo íntimo.¹⁶³

Sobre a visão da natureza tropical de Humboldt não pesavam o “olhar armado” dos viajantes-exploradores que a tudo queriam notar e rascunhar, sobrepondo o anseio enciclopédico acima do mistério da paisagem tropical, do seu funcionamento interno. Pelo contrário, herdeiro da escola romântica alemã, Humboldt privilegiou uma discussão teórica que colocava em questão a maneira como expressar a totalidade da paisagem intermediando sua leitura com conceitos de racionalidade e sensibilidade. Em seu livro, procurou formalizar o conceito sobre o “[...] ‘puro interesse pela natureza’ (*‘ein reines Naturinteresse’*) e o ‘sentimento obscuro do caráter da natureza local’ (*‘dunkle Gefühl dieses lokalen Naturcharakters’*) [...]”¹⁶⁴, mostrando o seu desacordo para com as formas de descrição e entendimento da natureza por meio da condição enciclopédica e/ou pitoresca.

Em *Cenas da natureza*, essa premissa teórica de Humboldt aparece filtrada pela visão de Ferdinand Denis que reduz o alcance da discussão e da preocupação teórica da sua referência alemã. Isolando conceitos e argumentos que minam o sentido global de *Visões da Natureza*, o decalque feito pelo escritor francês resume-se a uma função controversa da influência da natureza sobre o comportamento do homem e das artes, como afirma o próprio título escolhido para o livro de Denis. A “influência da natureza” enquanto força condicionadora do homem com relação ao ambiente, em Ferdinand Denis, reflete sobremaneira a visão determinista de *O espírito das leis* (1748) de Montesquieu (1689-1755).

¹⁶¹ DENIS, 1824, p. II, tradução nossa do original: “[...] sont quelque fois longues, surtout quand il s'agit de contrées où la nature est totalement différente de la nôtre [...]”.

¹⁶² Cf. MOREAU, Pierre. Denis et les romantiques: d'après des documents inédits. **Revue d'histoire littéraire de la France**. Paris, Libraire Armain Colin, Année 33, n. 4, p. 530-564, 1926. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57673046/f12.item.zoom>>. Acesso em: 2 maio 2016.

¹⁶³ Cf. Ibid.

¹⁶⁴ RICOTTA, Lucia. A constelação espacial das cenas de origem em scènes de la nature, de Ferdinand Denis. **Revista USP**. São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 91, p. 115, 2001, grifo da autora. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34856>>. Acesso em: 2 maio 2016.

Desta maneira, quando discorre sobre a produção criativa nos trópicos, Ferdinand Denis, alude indiretamente ao ócio produtivo romântico, mas, finalmente, para ele, a indolência americana não passa de uma determinação climática.

Eu me limito então a falar de uma natureza tão diferente da nossa, cuja ação produz frequentemente uma atividade imaginativa que contrasta de maneira muito singular com a apatia natural dos habitantes dos países quentes. O clima dos trópicos, convidando à indolência, engaja a meditação. Logo, a poesia nasce da calma habitual e da necessidade do homem em ocupar seus pensamentos quando o corpo se entrega ao repouso sem experimentar o sono. A alma, ainda acesa, conserva uma espécie de moleza que lhe faz rejeitar tudo o que não pode bajular a imaginação.¹⁶⁵

Na nota de rodapé lê-se:

Montesquieu diz: A natureza que deu a esses povos uma fraqueza que os torna tímidos, deu-lhes também uma imaginação tão viva que tudo os impressiona excessivamente. Espírito das leis, livro 14, cap. 3.¹⁶⁶

Ao abrigo das referências de outros viajantes, é sintomático notar que Ferdinand Denis assume para si uma tarefa de compilar quadros naturais, ou nas suas palavras “cenas na natureza”. Finalmente, elas apenas serviriam como catálogo de imagens descritivas, que, intermediadas por um atravessador em segundo grau, não cumprem o caráter exótico como janela para a dimensão singular do outro não-civilizado, o eldorado criativo de parte do romantismo europeu. Afinal, Denis se compraz mesmo em afirmar o caráter de coletânea do seu livro: “Quase todas as árvores sobre as quais falei até agora são comuns à maioria das regiões situadas sobre os trópicos [...]”.¹⁶⁷ Por isso, a instrumentalização do seu discurso classificador derivado do apoio de um segundo texto, que remete as paisagens dos trópicos, expressa o mero realismo da cor local, que ora presume um elemento para narrativa literária, ora beira o mero relato de viagem, como nos excertos abaixo.

As diferentes palmeiras dão às regiões uma fisionomia particular. Algumas são solitárias e nascem no meio de outros vegetais; muitas, como a mauritia

¹⁶⁵ DENIS, 1824, p. 3, tradução nossa do original: “Je me bornerai donc à parler d’une nature si différente de la nôtre, et dont l’action produit souvent une activité d’imagination qui contraste d’une manière bien singulière avec l’apathie naturelle aux habitants des pays chauds. Le climat des Tropiques, en invitant à l’indolence, engage à la méditation. La poésie naît bientôt d’un calme habituel et de la nécessité où est l’homme d’occuper ses pensées quand le corps se livre au repos sans goûter le sommeil. L’âme, tout en agissant encore, conserve une sorte de mollesse qui lui fait rejeter tout ce qui ne peut flatter l’imagination.”.

¹⁶⁶ Ibid., p. 3, tradução nossa do original: “Montesquieu dit: La nature qui a donné à ces peuples une faiblesse qui les rend timides, leur a donné aussi une imagination si vive, que tout les frappe à l’excès. Esprit des lois, livre 14, chap. 3.”.

¹⁶⁷ Ibid., p. 22, tradução nossa do original: “Presque tous les arbres dont j’ai parlé jusqu’à présent sont communs à la plupart des contrées situées sous les tropiques [...]”.

e a tamareira, formam vastas florestas e parecem excluir as árvores que queiram crescer entre elas. É o aspecto de uma destas florestas, que se encontra após ter atravessado o deserto, que fez se escrever com admiração a um comerciante abissínio: *Após a Morte o Paraíso*. [*Novos Anais de Viagens* (1823) de Conrad Malte-Brun (1775-1826) e Jean-Baptiste Benoît Eyriès (1767-1846)]; palavra tocante, que exprime muito bem o efeito da tamareira na paisagem.¹⁶⁸

[...] a mauritia, conhecida como *árvore da vida*, nutre com os seus frutos e fécula uma nação inteira nas margens do Orinoco; a carnaúba [...] pode iluminar a vida de parte dos habitantes da costa do Brasil; o sagueiro dá, ao final de sete anos, uma farinha gostosa, conhecida das mesas na Europa; o salepo é ainda uma produção de uma destas belas árvores; o “pirija” fornece uma fruta nutritiva parecida com o pêssego na forma e na cor; o arek [árvore da costa da Índia] oferece aos indianos uma noz da qual eles não podem abrir mão para compor o seu bétel [mastigatório tônico, adstringente e sialagogo];¹⁶⁹ a piaçava fornece à navegação cabos bastante resistentes; a ráfia de Madagáscar veste uma parte dos habitantes da ilha; a mucuri, o “guiri”, e uma abundante quantidade de outras palmeiras que são encontradas em grande número no Brasil, dão um óleo que é de fácil extração.¹⁷⁰

Aspecto importante de *Cenas da natureza*, as compilações paisagísticas de Ferdinand Denis demonstram o seu esforço em atrair a atenção da sociedade artística francesa para o manancial exótico pouco explorado do Novo Mundo. Nestas circunstâncias, é plausível conjecturar que o insucesso da obra de Ferdinand Denis na França decorria do descompasso do autor com relação ao movimento literário que ele almejava alcançar. Isto, possivelmente, porque o movimento romântico, posterior ao pré-romantismo de Chateaubriand e Bernardin de Saint-Pierre, enveredar-se-ia, sem a fixação na estanke paisagem vegetal, pelo exótico caminho da Espanha nas páginas de Prosper Mérimée (1803-1870), chegando ao extremo oriente com Victor Hugo. Nota-se que a cultura romântica, em certa medida, trilhava o mesmo caminho político-social francês.

¹⁶⁸ DENIS, 1824, p. 11, tradução nossa do original: “Les différents palmiers donnent aux contrées une physionomie particulière. Quelques-uns sont solitaires, et naissent au milieu d’autres végétaux: plusieurs, comme le mauritia et le dattier, forment de vastes forêts, et semblent exclure les arbres qui voudraient croître parmi eux. C’est l’aspect d’une de ces forêts, que l’on rencontre après avoir traversé le désert, qui fit s’écrier avec ravissement à un marchand abyssinien: *Après la Mort le Paradis* [*Nouvelles Annales des Voyages* (1823) de Conrad Malte-Brun (1775-1826) et Jean-Baptiste Benoît Eyriès (1767-1846)]: mot touchant, qui exprime assez l’effet du dattier dans le paysage.”

¹⁶⁹ HOUAISS Eletrônico. Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa. Versão monousuário 3.0. São Paulo: Editora Objetiva, 2009. CD-ROM.

¹⁷⁰ DENIS, op.cit., p. 13-14, tradução nossa do original: “[...] le mauritia, surnommé l’arbre de vie, nourrit de ses fruits et de sa fécule une nation entière, sur les bords de l’Orénoque; le carnahabas ou le cirier peut éclairer une partie des habitants de la côte du Brésil: le sagoutier donne, au bout de sept ans, une farine agréable, connue sur les tables de l’Europe; le salep est encore une production d’un de ces beaux arbres; le pirija fournit un fruit nourrissant semblable à la pêche pour la forme et pour la couleur; l’arek offre aux Indiens une noix dont ils ne peuvent se passer pour composer leur bétel; le piassaha fournit à la navigation des cordages assez durables; le rafia de Madagascar habille une partie des habitants de l’île: le mucury, le guiri, et une foule d’autres palmiers que l’on rencontre en grand nombre dans le Brésil, donnent une huile qu’il est facile d’exprimer.”

É também as guerras e as expedições de Napoleão e as peregrinações dos emigrantes tinham alargado o campo de observação dos franceses e tinham permitido conhecer a arte e a literatura dos países vizinhos e de ver os costumes, os modos e os ornamentos dos outros países estrangeiros e, às vezes, bem distantes. Além disso, a criação do Museu do Louvre (1792) e a fundação, sob a Restauração, do Museu dos Monumentos Franceses tinham colocado às vistas uma bela coleção de monumentos nacionais e de produções de arte de outros países e de outras épocas.¹⁷¹

Embora possa não representar a totalidade do interesse dos autores da época, essa asserção de J. W. Honvenkamp ecoa sobre o mesmo caso de desinteresse dos franceses pelas pinturas das cenas brasileiras apresentadas por Nicolas-Antoine Taunay no Salão de Paris de 1822. A reprodução da paisagem brasileira nas telas de Taunay não renegava o traço, a técnica e o estilo da sua formação neoclássica de berço italiano que lhe rendia uma produção plástica de cunho pastoril. Entre tantos outros procedimentos técnicos, no cômputo de suas telas organiza-se uma paisagem de serenidade bucólica na qual a vibrante luminosidade dos trópicos sucumbe à técnica neoclássica da harmonia das cores. “Esse era o modelo das pinturas pitorescas que faziam muitas paisagens se assemelharem por conta da tranquilidade que transmitiam [...]”.¹⁷² Porém, à luz do ascendente romantismo, a saudação e a contemplação dessa paisagem como mero artifício técnico esgarçavam-se.

Falando de Valenciennes,¹⁷³ a encarnação da paisagem histórica diz, em 1806, o *Pausanias français*,¹⁷⁴ o artista compreendia “que as belezas majestosas, ingênuas e encantadoras da natureza, mudas como são, seriam frias, quando pintadas, se a presença de seres vivos não as animassem. As cenas campestres, a força de serem repetidas, faziam fenecer parte dos encantos, desaparecer o interesse a princípio inspirado.”¹⁷⁵

Essa discussão ecoa, ainda, no próprio conselho que Victor Hugo deu ao jornalista e escritor francês Antoine Fontaney (1803-1837) de “[...] não ir ao Brasil. ‘Lá o cérebro derrete;

¹⁷¹ HOVENKAMP, 1928, p. 37, tradução nossa do original: “C’est que aussi les guerres et les expéditions de Napoléon et les pérégrinations des émigrés avaient élargi le champ d’observation des Français et leur avaient permis de connaître l’art et la littérature des peuples voisins et de voir les costumes, les mœurs et les décors des pays étrangers et, parfois, assez éloignés. En outre, la création du Musée du Louvre (1792) et la fondation, sous la Restauration, du Musée des Monuments français avaient mis sous leurs yeux une belle collection de monuments nationaux et des productions d’art d’autres pays et d’autres époque d’histoire.”

¹⁷² DIAS, Elaine; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 134.

¹⁷³ Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), pintor francês que estudava a perspectiva geográfica e a perspectiva cromática, sendo conhecido pelas suas paisagens neoclássicas.

¹⁷⁴ Obra que elaborava o estado das artes na França.

¹⁷⁵ TAUNAY, Afonso de Escragnoille. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956. p. 187.

veja Ferdinand Denis.”.¹⁷⁶ Evidentemente, o deboche de Victor Hugo demonstra muito mais o desdém das qualificações intelectuais de Ferdinand Denis, a quem o próprio Fontaney qualifica como “desagradável” e “enfadonho”.¹⁷⁷ Porém, em se ridicularizando a maneira de pensar e agir de Ferdinand Denis, conseqüentemente, ao menos no caso de Hugo, havia uma predisposição em negar, também, o próprio conceito paisagístico do império dos trópicos alardeado pelo viajante francês. Ainda mais relevante para o entendimento do não-lugar de *Cenas da natureza* no contexto literário francês, a resenha do crítico Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), publicado no mesmo ano deste livro, apresenta-se categórica a respeito da fragilidade teórica de Ferdinand Denis.

O autor olha de relance a natureza dos trópicos, as impressões que lhe causam a vegetação, o oceano, os rios. Mas como ele não define claramente o lugar de suas observações; e como, conseqüentemente, ele apenas anuncia os efeitos de maneira generalizada, sem segui-los e analisá-los nos seus detalhes, ele satisfaz muito pouco o espírito que procura imagens positivas. A situação do autor é aquela de um homem sensível. Comovido diante de um grande espetáculo. Nos primeiros instantes, é uma torrente de entusiasmo que procura em vão esconder exteriormente, e que se desdobra em cem maneiras sobre si mesmo antes de atingir o efeito buscado. Apenas algum tempo depois, as sensações separam-se, classificam-se, e a admiração, de algum modo, é motivada.¹⁷⁸

Sem prefigurar ou incentivar a animação do espírito humano em atravessar fronteiras, cruzar oceanos e descobrir no horizonte distante um cenário iridescente, mágico e excêntrico, o livro parece mais responder ao anseio pessoal do jovem Denis que aos atavios do homem moderno crispado pela condição social do seu tempo. Independentemente dessa falta de mérito crítico ou temático, Ferdinand Denis, com seu livro, conseguiria atrair a amizade e a consideração intelectual dos jovens românticos brasileiros. Se para Victor Hugo o tema da paisagem tropical de Denis parecia despropositado, ou mesmo delirante, para os jovens brasileiros ávidos em aclamar a pátria brasileira, *Cenas da natureza* instrumentalizava o “grito

¹⁷⁶ FONTANEY, Antoine. **Journal intime**. Paris: Slatkine Reprints, 2012. p. 120-121. Tradução nossa do original: “[...] ne point aller au Brésil. “Le cerveau s’y liquéfie: voyez Ferdinand Denis.”.

¹⁷⁷ Ibid., passim, tradução nossa do original: “le lourd” et “l’ennuyeux”.

¹⁷⁸ SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. Ferdinand Denis: Scènes de la nature sous les tropiques de leur influence sur la poésie, suivies de camoëns et de José Indio. **Premiers lundis**. t. 1, não paginado, 1824. Tradução nossa do original: “L’auteur y jette un coup d’œil sur la nature des tropiques, sur les impressions qu’y causent les végétaux, l’Océan, les fleuves. Mais comme il ne précise pas nettement le lieu de ses observations: et que, par conséquent, il ne fait qu’énoncer les effets dans leur généralité, sans les suivre et les analyser dans leurs détails, il ne satisfait que peu l’esprit qui cherche des applications positives. La situation de l’auteur est celle d’un homme sensible. Transporté devant un grand spectacle. Dans les premiers instants, c’est un tourment de l’enthousiasme qui travaille en vain à se produire au dehors, et qui se replie en cent façons sur lui-même avant d’atteindre l’effet cherché. Plus tard seulement, les sensations se séparent, se classent, et l’admiration, en quelque sorte, se motive.”. Disponível em: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/sainte-beuve_premiers-lundis-01/body-3>. Acesso em: 02 maio 2016.

do Ipiranga” da literatura nacional ao promover a paisagem brasileira como argumento basal de identidade singularizada.

À longa descrição e comentários sobre as qualidades da vegetação exótica do Novo Mundo, bem como a do Oriente, Ferdinand Denis não se esqueceria do mote do seu livro: a influência da natureza sobre a poesia. Na prática, o seu ponto de vista, apesar da abordagem ampla no aspecto vegetal e natural, cobrindo esse vasto domínio de regiões, estreitar-se-ia dramaticamente ao ponto de, não surpreendentemente, fechar-se exclusivamente sobre terras brasileiras. Assim, da analogia lamarckista “entre o sertanejo e árabe do deserto”¹⁷⁹ que errantes sob o sol escaldante e lutando contra a solidão expressavam o amor inabalável nos países quentes, passando novamente pelas palmeiras às quais ele já havia se detido particularmente, e chegaria ao canto do pastor. Este por necessidade da vida tornara-se viajante e cantarolava a vida inspirado nos quadros da natureza repleta de “[...] animais que os percorrem, pássaros que os animam com seus cantos, pareciam um após o outro no meio da cena imperiosa que seu gênio apresentava com tanta rapidez! Feliz efeito da poesia, cada criação nova parecia lhe fazer esquecer os seus males!”¹⁸⁰

Mesmo sem uma identificação objetiva desse pastor, a somatória de imagens e referências dos trópicos na condição poética acurada por Denis já apresentavam, nesse ponto do seu livro, um repertório temático que viria fundamentar o romantismo oficial. Mais precisamente, as belezas e inspiração das palmeiras, das flores, das paisagens colhidas pelo autor, seriam imortalizadas, anos mais tarde, no poema “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Escrito em Portugal, em 1843, quando o poeta estudava direito em Coimbra, do “exílio” ele buscava recompor o cenário da sua amada terra natal pelo que lhe era mais precioso, a cor local. O poema de Gonçalves Dias tornar-se-ia o mais conhecido na cultura popular e, além disso, teria dois de seus versos aproveitados na composição poética do Hino Nacional de Joaquim Osório Duque Estrada (1870-1927), adquirida pelo Governo brasileiro em 1922.

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá

¹⁷⁹ DENIS, 1824, p. 75, tradução nossa do original: “entre le Sertanèjo et l’Arabe du désert”.

¹⁸⁰ Ibid., p. 79, tradução nossa do original: “[...] animaux qui les parcourent, les oiseaux qui les animent de leurs chants, paraissaient tour-à-tour au milieu de la scène imposante que son génie présentait avec tant de rapidité! Heureux effet de la poésie, chaque création nouvelle semblait lui faire oublier ses maux!”.

**Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.**

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.¹⁸¹

Hino nacional
Parte II

Deitado eternamente em berço esplêndido,
Ao som do mar e à luz do céu profundo,
Fulguras, ó Brasil, florão da América,
Iluminado ao sol do Novo Mundo!
Do que a terra, mais garrida,
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;
**“Nossos bosques têm mais vida”,
“Nossa vida” no teu seio “mais amores.”**
Ó Pátria amada,
Idolatrada,
Salve! Salve!
Brasil, de amor eterno seja símbolo
O lábaro que ostentas estrelado,
E diga o verde-louro dessa flâmula
- “Paz no futuro e glória no passado.”
Mas, se ergues da justiça a clava forte,
Verás que um filho teu não foge à luta,
Nem teme, quem te adora, a própria morte.
Terra adorada,
Entre outras mil,
És tu, Brasil,

¹⁸¹ DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**: poesias. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. p. 2-3, grifo nosso. Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00634200/006342_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 02 maio 2016.

Ó Pátria amada!
Dos filhos deste solo és mãe gentil,
Pátria amada,
Brasil!¹⁸²

Em tempo, o pastor evocado por Ferdinand Denis, que até esse ponto da narrativa vagava como uma imagem genérica na abundante paisagem do escritor assume uma posição espacial, pois, no parágrafo seguinte, Denis, mais que identificá-lo, dá o seu primeiro passo em direção ao território estrangeiro que lhe é de certa maneira familiar.

Eu estou muito disposto a acreditar que o Brasil e o Peru são destinados a oferecer, um dia, ao restante da América Latina modelos de poesia: o clima, uma natureza ativa, uma língua nobre e harmoniosa, são as garantias suficientemente fortes do que eu digo. A alta sociedade do Rio de Janeiro e de Salvador não é indiferente a nenhum gênero literário: a música ocupa o seu tempo livre; ela cultiva as línguas europeias e tudo isso com uma disposição natural notável. Se se consulta a Barbosa [Machado (1682-1772), autor da *Biblioteca Lusitana* (1741-1759)], vê-se que vários autores brasileiros se distinguiram em mais de um gênero. Eu fui algumas vezes surpreendido pelo charme que reina na maior parte das poesias inspiradas pelas relações simples da sociedade. Este belo país talvez tenha ficado tanto tempo sem produzir poetas cuja reputação atravessasse os mares, só porque ele não tinha relações com uma grande parte da Europa.¹⁸³

Embora ainda com uma perspectiva aberta, pois inclui o Peru como cenário dessas paisagens paradisíacas e inspiradoras, Ferdinand Denis assume o seu ponto de vista enquanto “viajante” e nomeia o território brasileiro como um dos dois lugares de onde emergem a eloquência poética. Para o contexto brasileiro da época, esse discurso adequava-se em fundo e forma com o reconhecimento do Império dos trópicos pela concebida civilização francesa em detrimento de Portugal. Finalmente, sua referência ao Brasil, estímulo ao romantismo oficial, tomaria forma e partido claro ao final do livro com a narrativa de duas novelas arrematando a paisagística brasileira, descrita ao longo das suas *Cenas da natureza*. Com representações dos homens locais ele apresentaria a paleta de tintas da cor local brasileira.

¹⁸² ESTRADA, Joaquim Osório Duque. **Hino Nacional**. Presidência da República: Casa Civil: Subchefia para assuntos jurídicos. Grifo nosso. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/hino.htm>. Acesso em: 02 maio 2016.

¹⁸³ DENIS, 1824, p. 79-80, tradução nossa do original: “Je suis très-disposé à croire que le Brésil et le Pérou sont destinés à offrir un jour au reste de l’Amérique des modèles de poésie: le climat, une nature active, un langage noble et harmonieux, sont des garants assez sûrs de ce que j’avance. La haute société de Rio-Janeiro et de San-Salvador n’est étrangère à aucun genre de littérature: la musique occupe ses loisirs: elle cultive les langues de l’Europe, et tout cela avec des dispositions naturelles très-remarquables. Si l’on consulte Barbosa [Machado (1682-1772), l’auteur de la Bibliothèque Lusitanienne (1741-1759)], on voit que plusieurs auteurs brésiliens se sont distingués en plus d’un genre. J’ai été quelquefois surpris du charme qui règne dans la plupart des poésies inspirées par les simples rapports de la société. Ce beau pays n’a peut-être été si longtemps sans produire des poètes dont la réputation traversât les mers, que parce qu’il était sans relations avec une grande partie de l’Europe.”

Após dezessete capítulos que apresentam a natureza tropical, já dimensionadas nos seus títulos que indicam as características intrínsecas e paralelas a serem elencadas: das palmeiras, da vegetação, das costas dos oceanos, das florestas, das borboletas, dos colibris, dos efemerópteros (efemérides ou efêmeras), dos rios etc., Ferdinand Denis suspende seu esforço copista e apresenta ao leitor a narrativa “Os maxacalis”. Contrariamente a narrativa sobre os últimos dias de vida do poeta Camões e sua amizade com José Índio, que constitui um livro a parte de *Cenas da natureza sob os Trópicos e sua influência sobre a poesia: seguidas de Camões e José Índio*, “Os maxacalis” ocuparam os capítulos XVIII e XIX de *Cenas da natureza*.¹⁸⁴

Contando com 64 páginas das 407 da primeira edição de *Cenas da natureza*, desconsiderando *Camões e José Índio*, em “Os maxacalis”, Denis reproduz a história que ele teria escutado de um jovem viajante português quando ambos estavam de retorno à Europa. A narrativa conta a história desse viajante lusitano ao lado do jovem chefe dos maxacalis, Kamuraí, quem lhe conta sua história de vida, seu amor e luta pela jovem “estrangeira” Helena, filha do governador da província de São Simão. Kamuraí e Helena encontram-se em passeio pela floresta e logo se apaixonaram, mas o pai da jovem impôs, como condição ao pretendente da filha, que este lhe aumentasse as riquezas. Kamuraí, então, lança-se em aventuras perigosas, em uma jornada guerreira, cumprindo nobremente a sua parte do trato e, na volta, é-lhe imposta a fé cristã como prova final à conquista da mão de Helena. Porém, convertido ao cristianismo, a promessa do governador é prescrita pela igreja e o nobre Kamuraí volta a sua tribo, cujos guerreiros, sem o conhecimento do chefe, decidem pelo rapto de Helena. Na tribo dos maxacalis, Helena pede ao amado que a reconduza à casa do seu pai e, diante da inflexibilidade do governador, a jovem pede a Kamuraí que se afaste para que ela possa superar o sofrimento desse amor proibido. Ao final da viagem ao lado do jovem português, Kamuraí mostra-lhe a carta na qual Helena põe fim à relação amorosa do casal.

À parte o gosto melodramático, com reviravoltas, aventura, tensão em torno de uma relação amorosa, “Os maxacalis” assume a condição de elemento centralizador das “cenas da natureza”, as quais Ferdinand Denis pretendia apresentar ao público francês. Neste sentido, é fundamental observar que a condensação da paisagística nessa parte do livro é conduzida exclusivamente pelos elementos brasileiros. A temática indianista local seria apresentada nos moldes do que viria a ser o nativismo romântico e, mais do que isso, “Os maxacalis” possuem

¹⁸⁴ DENIS, 1824, p. 130-194.

uma forte semelhança com o que viria ser um dos sucessos nativistas brasileiros, *O guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877). A simples síntese da trama alencariana já prefigura e resume as similaridades com a novela de Ferdinand Denis. Ambientado nas florestas do Rio de Janeiro, *O guarani* narra a história de amor/devoção do guerreiro goitacá Peri pela jovem filha do fidalgo português instalado no Brasil, Cecília, ou Ceci como a chama Peri. A amizade entre eles começa no dia em que Peri salva a vida da jovem da ameaça de um rochedo que viria rolar sobre ela. Com isso, Peri conquista a amizade da família do fidalgo português e troca sua tribo por uma cabana da propriedade “estrangeira”. Na trama de Alencar, com as mesmas reviravoltas e, sobretudo, provas de bravura e nobreza de Peri, aos moldes de Kamuráí, toma outros contornos, pois o antagonista, neste caso, é um empregado da família que pretende raptar Ceci e incendiar a propriedade, mas seus planos são frustrados pelo herói, Peri. Como Kamuráí e Helena, Peri e Ceci não chegam a consumir sua relação amorosa, mesmo porque, em Alencar a relação dos protagonistas representa uma mitologia sublimada da formação da Nação brasileira e, como tal, Peri e Ceci são entidades superiores à condição mundana, sumindo simbolicamente do alto de uma palmeira, levada pelo dilúvio. Em uma chave de interpretação bíblica, Alencar captura a ideia do dilúvio divino enfrentado por Noé, criando a cosmologia brasileira na qual a palmeira local serve de barca salvadora ao imaculado casal Peri e Ceci, ou o silvícola e a inocente e bela estrangeira.

Não obstante, as linhas que norteiam “Os maxacalis” e *O guarani* são praticamente as mesmas: a história de amor entre um nativo e uma “estrangeira” que, no intercurso da trama, deflagram a noção de caráter cavalheiresco do guerreiro nativo em meio ao singular cenário das paisagens brasileiras. Do estreito contexto do vigor e potência da paisagem brasileira destacam-se de “Os maxacalis” e *O guarani* os excertos:

Era uma choupana um pouco mais ampla que as outras, situada à margem do rio e cercada da natureza a mais alegre e mais fértil; palmeiras elegantes, vastas sapucaias cobertas com lianas e agitando no ar a sua folhagem de um rosa brilhante, limitando os olhares a certa distância; mas nada do lado oposto impediam-lhes de ir até o mar, cuja borda era limitada de imensas florestas e rochedos cobertos de incríveis aloés.¹⁸⁵

Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre o seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pelo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe

¹⁸⁵ DENIS, 1824, p. 136, tradução nossa do original: “C’était une chaumière un peu plus vaste que les autres, située sur les bords du fleuve, et environnée de la nature la plus riante et la plus fertile : des palmiers élégants, de vastes sapoucyers couverts de lianes et balançant dans les airs leur feuillage d’un rose éclatant, bornaient les regards à quelque distance : mais rien du côté opposé ne les arrêtait jusqu’à la mer, dont le rivage était bordé de forêts immenses et de rochers couverts de superbes aloés.”

o espaço, fuge-lhe a terra; o soberbo rio recua um momento para concentrar as suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa.

Depois, fatigado do esforço supremo, se estende sobre a terra, e adormece numa linda bacia que a natureza formou, e onde o recebe como em um leito de noiva, sob as cortinas de trepadeiras e flores agrestes.

A vegetação nessas paragens ostentava outrora todo o seu luxo e vigor; florestas virgens se estendiam ao longo das margens do rio, que corria no meio das arcarias de verdura e dos capitéis formados pelos leques das palmeiras.¹⁸⁶

Ainda que pese sobre a obra de Alencar a influência de Chateaubriand, e *O guarani* fosse publicado três décadas após o livro de Ferdinand Denis, a temática indianista e a paisagem brasileira perpetuaram-se ao longo das décadas que decorrem entre um e outro autor, haja vista o cânone romântico oficial. Esta aproximação sugerida entre Ferdinand Denis e José de Alencar pode ser observada mesmo nos outros romances indianistas alencarianos, como também, entre toda a geração do romantismo oficial, não se podendo negar a participação efetiva e o conhecimento da figura de Ferdinand Denis no meio da elite letrada brasileira.

No âmbito da história da literatura brasileira, o ambicioso projeto paisagístico de Ferdinand Denis seria recepcionado e inscrito pelo seu livro posterior, *Resumo da história literária do Brasil*.¹⁸⁷ Nele, o autor adaptaria a rota do seu percurso crítico e, condensando o seu argumento catalográfico de *Cenas da natureza*, passaria a tratar diretamente a literatura brasileira, valorizando-a enquanto emancipada e distinta da portuguesa.

O que se verifica, então, é que Ferdinand Denis, ao estabelecer a separação de corpos entre as literaturas de Portugal e do Brasil, e ao determinar o caminho que deveria ser seguido para que se pudesse alcançar a tão procurada originalidade do “tipicamente nacional”, estava lançando a pedra fundamental de uma longa construção. O terreno estava mais do que preparado para isto por todos os viajantes que o antecederam e que foram, pouco a pouco, instituindo um padrão de realidade americana ao qual a nossa própria visão iria se conformar. E, pela ausência de qualquer reflexão, e qualquer indagação acerca da validade ou não dos elementos que constituíam tal padrão, a visão do Brasil “brasileiro” estava prontinha para assimilar mais esta “verdade”.¹⁸⁸

¹⁸⁶ ALENCAR, José de. **Guarany**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857. p. 4. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00177500#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

¹⁸⁷ DENIS, Ferdinand. **Résumés de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil**. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1832. p. 513-623. Tradução nossa. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1410551>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

¹⁸⁸ ROUANET, 1991, p. 192, grifo da autora.

Com efeito, Denis reafirmaria a máxima de valorização dos aspectos nacionais, a cor local brasileira enquanto *leitmotiv* ao desenvolvimento do gênio literário, pois, embora o Brasil já conhecesse alguns poemas de mérito, com a independência, os escritores brasileiros deveriam fundar a sua própria literatura, de caráter particular, potencializando a paisagem local.

1.6 *À la brésilienne*

Na esteira da frase “A América deve enfim ser livre na sua poesia como no seu governo”, de Ferdinand Denis,¹⁸⁹ os primeiros poetas do romantismo brasileiro enveredavam por caminhos sinuosos em busca da sua autonomia de expressão e significação. Afinados e fundamentados nos preceitos do intelectual do Velho Mundo, o tom da cor local pintado por eles seria estruturado sobre o caráter particular da paisagem brasileira. Descrita em tom hiperbólico, bem ao gosto do romantismo, ela seria representada um cenário impessoal circunscrito ao artifício do pragmatismo acadêmico. Essencialmente, em se tratando de técnica de pintura, as cores locais seriam afetadas como se verifica em *A Confederação dos Tamoios* (1856),¹⁹⁰ poema épico de Gonçalves de Magalhães que narra uma rebelião de autóctones brasileiros contra o colonizador português no século XVI.¹⁹¹

Canto quarto

Já da noite negrumes se extinguem.
O sol que extensas vira Eôas plagas,
Que a terra lhe mostrara no seu giro,
De assomar no brasílico horizonte
Mesmo ao longe mostra jubiloso.
Como é sublime o alvorecer da aurora
Nestes formosos climas! Já seu rosto
Rutila entre essas colossais montanhas,
Quem em forma de pirâmides se elevam,
Ou de egípcias colunas, sustentando
Nos verdes capiteis de ternos bosques
O vastíssimo teto de safira.

¹⁸⁹ DENIS, 1832, p. 516, tradução nossa do original: “L’Amérique enfin doit être libre dans sa poésie comme dans son gouvernement.”.

¹⁹⁰ MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*: poema. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1856. 340 p; 19 p. (notas). Disponível em <https://books.google.fr/books?id=6p0NAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 24 abr. 2016.

¹⁹¹ Reforçando a tese de ligação entre o romantismo do grupo da *Niterói* e o Governo Imperial, observa-se o poema *A confederação do Tamoios* é dedicado a Dom Pedro II.

Roxas, purpuras nuvens, d'ouro orladas,
Se curvam, se ensanefam e arcos formam,
Que ao triunfante sol entrada ampliam.
É hora da partida! A sensitiva,
Que da noite o langor emurhecera,
Se desperta, e desdobra as verdes folhas.
Das palmeiras os grelos como lanças
Ígneas lampejam co'o fulgor diurno,
E o aroma matinal o campo exala.
É hora da partida! Bramam feras
Nos covis do deserto; o hino da glória
Ao Credor entoa a Natureza,
E a vos lhe cadenceia o alado coro,
Que alegre pelas comas verdejantes,
Antes de ir procurar seu alimento,
Com suaves gorjeios e trinados
Parece graças dar à Providencia,
E aos homens ensinar a dar-lhes graças.¹⁹²

Esse excerto do poema, de maneira mais concentrada, resume a descrição paisagística das belezas naturais do Brasil da poética de Magalhães. Diluída em adjetivos de referências orgânicas e topográficas, o poema não alcançaria mérito de desenvolvimento criativo, algo que saltou aos olhos do então desconhecido José de Alencar. Inconformado com o que lia, um poema épico longe de ter tal atribuição, Alencar lançou-se em um debate, por meio de cartas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* em 1856 e assinadas sob o pseudônimo IG,¹⁹³ sem veemência contra *A Confederação dos Tamoios*.

Escreveram em defesa de Magalhães, no *Diário do Rio de Janeiro*, “O amigo poeta”, Araújo de Porto-Alegre, que fundara com ele a revista *Niterói*, em Paris, em 1836; “Omega”, pseudônimo de Pinheiros Guimarães; em seguida escreveu “Outro amigo do poeta”, nada menos que o Imperador Dom Pedro II, desta vez no *Jornal do Comércio*. Então, Frei Francisco de Monte Alverne [1784-1858] publicou um artigo também neste jornal em tom mais equilibrado do que o de Alencar, apontando os defeitos e qualidades da poética de Magalhães.¹⁹⁴

Dessa querela poética é imprescindível sublinhar o peso e guarida do chefe de Estado com relação ao romantismo que se consolidava em terras brasileiras. Mais que sair em defesa de Magalhães, quatro anos após o ocorrido, em 1860, Pedro II retoma o assunto em carta ao conselheiro José Antônio Saraiva (1823-1895) que ratifica seu apreço pessoal pelo poeta Gonçalves de Magalhães e determina a sanção a José de Alencar.

¹⁹² MAGALHÃES, 1856, p. 101-102.

¹⁹³ ALENCAR, José de. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro, Empreza Typographia Nacional do Diário. 1856. 96 p; 16 p. (notas). Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00175800#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

¹⁹⁴ LOBO, Luiza. **Épica e modernidade em Sousândrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 112.

[...] já eu fiz o plano de defesa do poema [...] eu não abandono posição de defensor e elogiador [...] Talvez seja ocasião de uma pena florida escrever algumas poesias fazendo realçar as belezas da Confederação [...] não queria que o Ig [José de Alencar] se empavonasse mais descobrindo um único adversário [...] Quanto a ele, ou se entra no grupo, ou se está fora [...].¹⁹⁵

Não se tratasse de uma correspondência privada, o conteúdo da carta de Pedro II poderia ser inferido como ultimato a um dissidente da pátria-mãe, mas, em todo caso, a interpretação final da palavra de sua majestade imperial, sem entrelinhas, resulta, em foro íntimo, na oficialização do grupo romântico da *Niterói*. Se indiretamente as palavras do Imperador protocolam o romantismo oficial, realçando o espaço privilegiado de Magalhães, o cânone da época, não seria uma surpresa ver o poema *A Confederação dos Tamoios* conquistar espaço de prestígio na corte, sendo promovido com galhardia e *status* de obra prima brasileira.

[Pedro II] Não só mandou imprimir o trabalho a todo custo, como também pagou do “bolsinho imperial” a publicação de duas traduções em italiano. Sua admiração seria inegável, porque, em outubro de 1889, ele escolheria *A Confederação dos Tamoios* como sendo o poema brasileiro mais digno de ser exposto na festa organizada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em homenagem ao Chile.¹⁹⁶

A despeito da interposição de sua majestade imperial Pedro II na questão poética, para Alencar, *A Confederação dos Tamoios* era um poema diminuto, de qualidade questionável, pois toda a sua forma, desde sua composição métrica até sua pretensa representação do Novo Mundo, estava aquém do artifício poético. Magalhães apenas fazia retratos de exaltação da natureza, ou a descrição pictórica do acervo naturalista. Contrariado com essa disposição tecnicista, José de Alencar posicionou-se de maneira contundente: “O poeta ou o artista é o homem que conhece e executa um pensamento sob a influência dessa exaltação de espírito que solta os voos à fantasia humana.”¹⁹⁷ A queixa alencariana resumia o fator nacionalista, em valor absoluto, destituído da emanção criativa, como sustentáculo da literatura oficial.

Nas circunstâncias do contexto estético do grupo de Magalhães vinculado ao IHGB e, sobretudo, do apoio intelectual do imperador Pedro II, e da própria análise do poema, a crítica de Alencar, a despeito do seu tom agressivo, possui fundamento estético. A sua “série de

¹⁹⁵ PEDRO II apud SCHWARCZ, 1999, p. 134.

¹⁹⁶ RAEDERS, 1934, p. 92, tradução nossa do original: “Non seulement il ordonna d’imprimer l’œuvre à ses frais, mais, bien plus, il paya, sur sa cassette particulière, la publication de deux traductions italiennes. Son admiration ne se démentit pas puisqu’en Octobre 1889, il choisit la *Confédération* comme étant le poème brésilien le plus digne d’être exposé pour la fête organisée à l’Institut historique et géographique brésilien en honneur du Chili.”

¹⁹⁷ ALENCAR, 1856, p. 69.

brilhantes artigos”¹⁹⁸ apenas era, à época, uma voz dissonante dos primeiros românticos oficiais, da sua posição crítica independente, mas não isenta dos valores nacionais propostos pelo programa oficial, pela vivacidade criativa da representação da paisagem brasileira.

Quando vejo uma perspectiva que não me agrada, ou porque o horizonte se acanha, ou porque os tons são carregados; quando acho monótono e triste o lugar onde o arvoredo não tem vida e animação, ninguém me contesta com a louca pretensão de que vá traçar uma perspectiva mais bela do que a natureza, e criar um vale mais pitoresco.¹⁹⁹

Naturalmente, para Alencar, a falta de interlocução subjetiva na expressão poética no proceder literário de Magalhães extirpava o aproveitamento da cor local brasileira de toda a extensão de *A Confederação dos Tamoios*. Não lhe sobrava nada em termos de poesia. O princípio de simplicidade e repetição de adjetivos e referências naturais eram de um minimalismo tacanho que reduzia a natureza a uma representação ordinária. Nas palavras de Alencar, Magalhães “Limitou-se a mostrar o que já sabíamos de cor e salteado; copiou sem embelezar, escreveu sem criar, e acha ainda um amigo tão indulgente, tão cego pela afeição, que não duvida em afirmar que ele pintou a natureza brasileira [...]”.²⁰⁰

“Romântico arrependido” chamou-o com ironia Alcântara Machado, e a expressão é válida, não só por ter Magalhães na velhice mudado o estilo juvenil, mas, intrinsecamente, pela natureza de sua obra que de romântico tem apenas alguns temas, mas não a liberdade expressiva, que é o toque da nova cultura.²⁰¹

A observação da paisagem sob a lupa naturalista, descritiva e metodológica, a “ideia da coleção”²⁰², ou o tratado de considerações acadêmicas que atestava e garantia os pressupostos nacionais, teria um efeito contraproducente quando derivada da observação racionalista. Sem o fruir subjetivo do escritor, a literatura pretendida nessa óptica não fazia vibrar os elementos da topografia brasileira como um aspecto singular figurante da primazia da Nação, sua cor local. Portanto, o programa romântico oficial de elevar a paisagem brasileira ao *status* de símbolo nacional, ficou na generalização; era algo limitado às fórmulas gerais ou imagens repetidas organizadas em torno de um discurso tautológico de cores, pássaros, flores, estrelas, que, finalmente, não rompia esteticamente com a beleza contemplativa do neoclassicismo.

¹⁹⁸ CANDIDO, 2004, p. 43.

¹⁹⁹ ALENCAR, 1856, p. 63

²⁰⁰ Ibid., p. 85-86.

²⁰¹ BOSI, 1983, p. 106-107.

²⁰² SÜSSEKIND, 2000, p. 120.

Com efeito, na falta de uma ilustre tradição local, que permitisse evocar paladinos e varões sábios desde a Antiguidade (como ocorria na Europa), a natureza brasileira entrou de certo modo em seu lugar como motivo de orgulho, passando a substituir a grandeza e a beleza que se desejava ter tido no passado histórico.²⁰³

A legitimação da cor local, do tropo geográfico, precisaria, também, de alguma noção histórica a fim de se garantir o êxito da formação da cultura brasileira. O nexos dessa precisão narrativa, das circunstâncias humanas recontadas como a memória do povo, desenvolver-se-ia, no cenário da idílica paisagem pitoresca do Brasil, por meio da contemplação do “índio”. O autóctone brasileiro representaria, assim, o caráter de herói nacional, sustentando a mitologia da Nação. Ignorando a dizimação de um grupo social e ainda a precária situação de vida a qual se encontrava (e ainda se encontra) os sobreviventes das tribos brasileiras, o poeta romântico iria recriar a imagem do habitante nativo edulcorada à apreciação dos seus “herdeiros culturais” o homem moderno. O ideal por trás dessa concepção confirmaria o próprio sustentáculo emotivo-instrutivo da epopeia de Magalhães que, além de recuperar o cenário da natureza brasileira, representava a bravura do autóctone local em luta contra o seu algoz, o colonizador português.

Dialogando com a estética narrativa de Alexandre Dumas, pai, (1802-1870); Chateaubriand; Rousseau; Walter Scott (1771-1832); entre outros autores, os escritores brasileiros elevaram o autóctone brasileiro à condição imagética do cavaleiro medieval oriundo de uma temporalidade brasileira que, supostamente, equivaleria à Idade Média do Velho Mundo. Agregados na grandiloquência espiritual do idealizado nobre-gentil-guerreiro brasileiro, os feitos heroicos e as tradições e lendas da origem do povo brasileiro mesclavam-se à exuberância natural da paisagem local, constituindo um canal conotativo de nacionalismo fecundo na sensibilização do público leitor. O sentimento nativista concebido pela e na literatura do grupo da *Niterói* corroboraria de maneira enfática e exemplar na concepção do sentimento de pertencimento à Nação, o patriotismo preconizado pelos intelectuais do IHGB.

A pretensão de fundar a Nação brasileira pela elite letrada ligada ao IHGB produziu um romantismo de teoria peculiar com relação ao propósito criativo do romantismo europeu. A pintura dos quadros naturais do Brasil, com certa frequência, reproduzia o relevo da cor local em tons excessivos e descrições inflamadas. Neste caso, os autores ligados à *Niterói* elaboravam uma descrição da natureza que a reduzia ao aspecto de contemplação plástica, afeito ao procedimento prescritivo-descritivo neoclássico.

²⁰³ CANDIDO, 2004, p. 80-81.

[...] se a natureza for regida por leis próprias que a tornam ordenada e harmônica, a arte deve imitá-la e reproduzir as suas propriedades. Nessa compreensão, o conceito de *imitação* pretende alcançar um nível universal de formulação e minimizar o papel do poeta no processo de criação. Tomando por modelo a *bela natureza*, a obra de arte imita não aquilo que foi, mas o que poderia ter sido, isto é, uma natureza melhorada da qual se selecionam aspectos moralmente exemplares. O desprezo da poesia neoclássica pelo elemento fantástico e pelos excessos de imaginação inscreve-se no interior do projeto iluminista de contribuir para aperfeiçoar a racionalidade e a sociabilidade.²⁰⁴

Mas isso não significa dizer o que romantismo negou ou ignorou todos os princípios da estética romântica europeia. Ao contrário, absorvendo teorias de horizontes diversos, na conveniência do intento nacionalista, o movimento brasileiro também aderiu à temática da poética romântica de exaltação do “eu”. Ainda com Magalhães, na sua coletânea de poemas, *Suspiros poéticos e saudades*, há uma presença abundante da primeira pessoa traduzindo a floração de um universo íntimo e sentimental que avança em direção ao universo religioso. Na sua viagem pelo velho continente, Magalhães cria um eu lírico que verseja um universo fortemente derramado em imagens, símbolos e referências que aderem a perspectiva subjetivista romântica, como nos excertos de “A voz da minha alma” e “O suspiro à pátria”.

A voz da minha alma

Sim, esta voz do peito meu se exala!
Esta voz é minha alma que se espraia,
É minha alma que geme, e que murmura,
Como um órgão no templo solitário;
Minha alma, que o infinito só procura,
E em suspiros de amor a seu Deus se ala.²⁰⁵

O suspiro à pátria
Roma, no Coliseu

Já que do coração rompestes os seios,
Onde terna saudade te gerara,
E quando mais minha alma nas da Pátria
Ideias se engolfava,
Da clausura do peito te escapaste,
Onde mais não cabias,
Fugitivo roçando inertes lábios,
Triste suspiro meu!... Já que teu eco
O silêncio quebrou misterioso
Do sepulcral horror deste recinto;²⁰⁶

²⁰⁴ CUNHA, Cilaine Alves. Atavismo neoclássico de Gonçalves Dias. *Língua e literatura*. São Paulo, FFLCH-USP, n. 27, 2003. p. 230-231, grifo da autora. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105464/104130>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

²⁰⁵ MAGALHÃES, 1836a, p. 13 et seq.

O sentimento e as sensações colhidos nos poemas, ao menos em teoria, superam o primado da racionalização poética ao exprimir a vivência espiritual do indivíduo face ao apartamento da mãe, da amada, da família, dos amigos, da pátria e na sua crença na moral cristã. Na contramão das tendências pré-românticas europeias, o eu lírico de Magalhães problematiza conflitos exteriores à alma humana, ignorando, destarte, qualquer possibilidade de conflitos subjetivos e/ou psicológicos do indivíduo moderno. Isto porque, em Magalhães, há uma manifestação de nível cognitivo, cujo centro de deflagração é determinado exteriormente ao indivíduo. A reflexão do poeta, neste caso, vincula-se à organização mundana que elevaria o *status* do seu país à Nação, seguindo o nexa da ideologia do seu grupo, como indica o artigo de saudação aos *Suspiros poéticos e saudades* redigido, na *Niterói*, por Torres Homem.

Os homens, que dirigem os destinos do Brasil, sem compreender as condições de sua missão, parecem ter dado as mãos a todas às influências do mal para agravar o estado da triste época em que vivemos. Cada dia que corre, receamos seriamente ler nas gazetas, que por mandado da sabia, e **liberal** Administração o fogo fora lançado aos estabelecimentos consagrados aos progressos da inteligência, e da civilização.

[...]

Por detrás dos homens atuais não estão escondidos outros homens; o que hoje fere as vistas no Brasil não é uma exceção, e, porém, sim o estado geral das ideias provenientes do ceticismo moral, da indiferença para o bem e o mal, da nulidade dos caracteres estranhos a todos os nobres sentimentos e votados a um duro egoísmo, e ao fim da extinção dos sentimentos religiosos, que são o contrapeso das humanas loucuras.²⁰⁷

No contexto social da década de 1830, esse ponto de vista reflete o desencanto do escritor para com a situação conflitante do Brasil, haja vista que o artigo de Torres Homem aponta para três importantes elementos da condição social brasileira. O primeiro seria a multiplicidade de interesses e agentes em disputa no interstício do Período Regencial e do Segundo Reinado; o segundo para o comportamento senhorial, de regras sanitárias e morais frouxas com relação à norma da civilização moderna, no qual vivia o largo da população imperial; e o terceiro, de relevante importância na conjuntura política, a pressão das facções liberais favoráveis ao federalismo. Metaforicamente, conectando a pressão do movimento liberal com a imoralidade e egoísmo do complexo social da época, o artigo de Torre Homem

²⁰⁶ MAGALHÃES, 1836a, p. 165 et seq.

²⁰⁷ TORRES HOMEM, Francisco de Sales. *Suspiros poéticos e saudades*, per D. J. G. de Magalhães. **Nitheroy, revista brasiliense: ciencias, letras e artes**. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n. 2, p. 255, 1836, grifo nosso. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00002.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.

mostra-se consonante com o sistema conservador e todos os atores sociais que viriam somar forças na condução da centralização do Estado nacional monárquico.

A relação claramente institucional sustentada nesse argumento daria a tônica da época e da obra de Magalhães com seu fluxo moralizador e centralizador social. Não havendo na sua poesia, pois, um desequilíbrio de forças íntimas em vista do conflito poético entre a finitude do ser *versus* a infinitude do universo, ou ainda, como no caso de Chateaubriand, da degradação do ser humano em uma sociedade guiada pela filosofia das luzes, ela seguiria a convenção normativa, pautada, também, em valores religiosos. O autor brasileiro, destarte, espelhar-se-ia no código estético de Chateaubriand,²⁰⁸ cujo valor estaria intrinsecamente determinado pela religião cristã. Por meio desse princípio, não somente as artes, como também o homem nas desventuras da vida social, deveriam submeter-se à superioridade do primado da cristandade, renegado e repellido pelo anticlericalismo da modernidade. Ao fim e ao cabo, o autor francês forcejava resgatar os valores filosóficos do cristianismo e demonstrar como eles promoveram a civilização europeia.

Não eram os sofistas que deveriam ser reconciliados com a religião, era o mundo que eles desviaram. Haviam seduzido-o dizendo-lhe que o cristianismo era um culto nascido do seio da barbárie, absurdo nos seus dogmas, ridículo nas suas cerimônias, inimigo das artes e das letras, da razão e da beleza; um culto que não tinha feito mais que derramar sangue, acorrentar os homens e retardar a beleza e as Luzes do gênero humano. Procurava-se então provar o contrário, que, de todas as religiões que existiram até hoje, a religião cristã é a mais poética, a mais humana, a mais favorável à liberdade, às artes e às letras; que o mundo moderno lhe deve tudo, desde a agricultura até às ciências abstratas, desde os abrigos aos

²⁰⁸ Afinado com os ideais religiosos de Chateaubriand, em seu “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” Gonçalves de Magalhães faz uma referência direta e uma referência explicativa à epopeia *Les Martyrs*, do autor francês, ao citar a esposa da personagem Eudoro. “O instinto, porém, guiou-os; e, posto que lentamente, as encanecidas montanhas da Europa humilharam-se diante das sempre verdes e alterosas montanhas do Novo Mundo; a virgem homérica, semelhante à convertida esposa de Eudoro, abraça o Cristianismo, e, neófito ainda, mal iniciada nos misteriosos arcanos de sua nova religião, resvala às vezes, e no enlevo da alma, no meio de seus sagrados cânticos, se olvida, e adormentada sonha com as graciosas mentiras que o berço lhe embalaram.”. MAGALHÃES, 1836b, p. 148-149.

desventurados até os templos construídos por Michelangelo e decorados por Rafael.²⁰⁹

A força e a reafirmação espiritual do cristianismo como doutrina postulada por essa teoria de Chateaubriand apenas tangenciam as aspirações do poeta brasileiro, pois a religião e o cristianismo enlucado dos seus aspectos místicos e libertadores não ecoavam concretamente no fazer poético de Magalhães. Do contexto de glorificação e exaltação de predicados sobre-humanos, reerguidos de um tempo cuja superioridade de crenças subjetivas dotava o homem de paz e seguridade espiritual, Magalhães recolhe para o seu conceito estético apenas o produto dessa teoria, o temor e a devoção a Deus. Na sua obra, a religião apareceria apenas como uma referência figurativa de reverência e clamor divino.

A visível troca de paradigma, da crença na teologia cristã pela sua representação prosaica, o espectro do sagrado, prenunciaria a diferenciação entre ambos os autores. Chateaubriand, investindo contra os teóricos iluministas pretendia colocar o homem em contato com um universo espiritual sagrado, destituído dos valores sociais. Magalhães, por sua vez, imbuído do espírito civilizador – sem se esquecer, sobretudo, do seu próprio pendor pelo legado iluminista – tomaria a temática religiosa com instrumento profícuo à sua cruzada moral na prospecção de centralização da Nação brasileira, que também era temática de outros membros da *Niterói*.

No plano moral, a garantia desse futuro e a recuperação do passado harmônico no presente exigiriam, para Gonçalves Dias da série “Visões”, o fim da prática do arbítrio, do adultério e da ambição, que deveriam se submeter às leis criadas pela jurisdição nacional. Com isso, esperava difundir na prática social o temor a Deus, argumentando que o mesmo garantiria a salvação da alma dos indivíduos que aderissem a ele. Representante das forças harmônicas celestiais e estatais, o poeta munido dessa função constitui-se com as mesmas ideias que marcavam a concepção neoclássica de arte. A ele cabe encarnar a voz do país, divulgando ao povo a

²⁰⁹ CHATEAUBRIAND, François-René de. Génie du christianisme. In: _____. **Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand**. Paris: Chez Lefèvre, Libraire-Éditeur, 1836. t. III, p. 4-5. Disponível em: <<https://books.google.fr/books?id=kx0wAAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 set. 2015. Tradução nossa do original: “Ce n’était pas les sophistes qu’il fallait réconcilier à la religion, c’était le monde qu’ils égaraient. On l’avait séduit en lui disant que le christianisme était un culte né du sein de la barbarie, absurde dans ses dogmes, ridicule dans ses cérémonies, ennemi des arts et des lettres, de la raison et de la beauté: un culte qui n’avait fait que verser le sang, enchaîner les hommes, et retarder le bonheur et les lumières du genre humain: on devait donc chercher à prouver au contraire que, de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres: que le monde moderne lui doit tout, depuis l’agriculture jusqu’aux sciences abstraites, depuis les hospices pour les malheureux jusqu’aux temples bâtis par Michel-Ange et décorés par Raphaël.”.

boa ordem do Estado, da razão e da moral, princípios maiores que poderiam facultar o ajuste de valores reconstruídos na tradição indígena.²¹⁰

Logo, a teoria e a prática poética de Magalhães, dialogando com as questões político-sociais do seu tempo, insistiriam sobre a orientação sagrada da poesia com a finalidade de arrebatá-la a alma do público leitor, por meio do apelo imagético idealizado. Esta, por sua vez, seria ainda um artefato oriundo não do gênio romântico, emanação inata do poeta inspirado pelo sopro da vida, mas um dever de qualificação produtiva; dominando a arte como composição poética, o artista seria capaz, sob qualquer circunstância, de trazer ao público uma poesia fundadora. A proposição de Magalhães, nesses termos, reafirma o seu posicionamento crítico ainda firmado sobre pressupostos neoclássicos. A baliza de criação pela qual ele, bem como o seu grupo, animam e interpretam o fazer literário recaía sobre a valorização da capacidade técnica do artista que, no limite, ensejava, sobretudo, provocar as emoções do público leitor.

Seja qual for o lugar em que se ache o poeta, ou apunhalado pelas dores, ou ao lado de sua bela, embalado pelos prazeres; no cárcere, como no palácio; na paz, como sobre o campo da batalha; se ele é verdadeiro poeta, jamais deve esquecer-se de sua missão, e acha sempre o segredo de encantar os sentidos, vibrar as cordas do coração, e elevar o pensamento nas asas da harmonia até às ideias arquetípicas.²¹¹

O viés prescritivo dessa teoria, compartilhada pelo grupo da *Niterói*, objetivava, na literatura pitoresca-sentimental do Brasil emancipado, a recuperação da “instintiva” evolução do pensamento e das artes locais, iniciada em um passado remoto da Nação, mas reprimida pelo jugo português. A literatura oriunda desse contexto de suposta liberdade, considerada como um elemento indissociável do desenvolvimento intelectual de uma nação, seria a pedra angular da modernização do país. Fundadora e progressista, ela conteria em si os mecanismos necessários ao redirecionamento do comportamento e hábitos herdados do período colonial, motivando a individualização dos sujeitos em vista à edificação do amor à pátria por meio da consciência uníssona de nacionalidade.

Deriva dessa formulação estética um descompasso entre o movimento neoclássico e o movimento romântico europeu, circunscrevendo a estética dos primeiros românticos brasileiros ao artifício autoritário e civilizador que, afeito à convenção de fórmulas, esmaeceu

²¹⁰ CUNHA, Cilaine Alves. **Entusiasmo indianista e ironia byroniana**. 2000. f. 6. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP, São Paulo, 2000.

²¹¹ MAGALHÃES, 1836a, p. 5.

o desenvolvimento do conteúdo poético de pendor criativo. A utilização da cor local e da subjetividade extraída do eu poético recorriam, *grosso modo*, a reprodução acrítica e limitada de tópicos românticos pelos escritores do movimento da *Niterói* como se pode averiguar pela dura crítica de José de Alencar ao poema do Gonçalves de Magalhães. Mesmo alinhado com a tendência nacionalista da época, Alencar possuía distanciamento crítico com relação ao fazer literário o que lhe causava certa indignação ao ver luzir no meio literário e intelectual do Brasil o poema *A Confederação dos Tamoios*.

É na esteira desse ponto de vista de Alencar que Machado de Assis pretendia renovar o cenário literário do Brasil. Com um distanciamento crítico ainda maior que José de Alencar, Machado não aderiu ao pendor da literatura em função da nação, isto é, da literatura nacionalista que, em alguns casos, era mesmo panfletária e sem coerência crítica. Neste sentido, em sua crítica de 1866, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, para o romance *Iracema*, o crítico Machado de Assis não se privava de críticas e/ou elogios ao romance nacionalista do então consagrado romancista José de Alencar.

O estilo do livro é como a linguagem daqueles povos: imagens e ideias agrestes e pitorescas, respirando ainda as auras das montanhas, cintilam nas cento e cinquenta páginas de *Iracema*. Há, sem dúvida, superabundância de imagens, e o autor com uma rara consciência literária, é o primeiro a reconhecer esse defeito. O autor, emendará, sem dúvida a obra, empregando neste ponto uma conveniente sobriedade. O excesso, porém, se pede a revisão da obra, prova em favor da poesia americana, confirmando ao mesmo tempo o talento original e fecundo do autor.

[...]

Tal é o livro do Sr. José de Alencar, fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência.²¹²

O posicionamento crítico de Machado de Assis com relação ao romance alencariano demonstra o seu discernimento com relação à produção literária do romantismo brasileiro. Centrado na questão da produção cultural narrativa pela perspectiva da arte, a sua leitura não avalia o romance *Iracema* pelo seu aspecto aproximativo de interação político-literária, pela qual a dita boa prosa de ficção prestava-se a exaltar a cor local. Para Machado, esse aspecto reduzia o valor literário de uma obra como resultado da perspectiva dos elementos locais sem o filtro da criatividade e da razoabilidade do escritor. A figuração da cor local, como centro de interesse da obra literária e sem a mediação da consciência crítica resultariam em uma

²¹² ASSIS, Machado de. *Semana literária. Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 19, 23 jan. 1866, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/20160>. Acesso em: 14 jan. 2018.

perspectiva literária rasa ao negar a disposição autoral criativa. No caso de Alencar, Machado de Assis aponta ainda que, mesmo tendo *Iracema* um argumento histórico, a história do Ceará, o romancista consegue desenvolver a narrativa permeada pela criatividade. “Sem perder de vista os dados colhidos nas velhas crônicas, criou o autor uma ação interessante, episódios originais, e, mais que tudo, a figura bela e poética de Iracema.”²¹³

Em uma crítica equilibrada e visando a noção de uma literatura independente do cânone romântico, Machado de Assis não reproduz o senso comum da crítica à época, restrita em número, em ver as qualidades autorais relacionados à representação dos valores nacionais de uma obra. Para ele, Alencar possuía inegável qualidade autoral e merecia aplausos no cenário literário, bem como *Iracema* era um romance de qualidade, “um modelo para a poesia americana”.²¹⁴ Assim, se *Iracema* era um modelo aos autores nacionais, isso não significava que estes deveriam reproduzir o feito de Alencar, mas nele apenas se inspirar. Indo de encontro ao padrão literário conduzido a partir de Gonçalves de Magalhães, e mesmo amplificando a crítica a este autor por Alencar, Machado propunha no seu artigo que a originalidade de um romance, no caso, *Iracema*, advinha do desenvolvimento da narrativa. “A conclusão a tirar daqui é que o autor houve-se nisto com uma ciência e uma consciência, para quais todos os louvores são poucos.”²¹⁵ Isto é, Alencar soube indagar-se sobre a cor local, filtrando-a pela sua consciência crítica, e então a reintroduzindo como matéria literária sobre a qual o vértice principal, condição criativa, deveria limitar as projeções prescritivas.

A despeito do renome e do mérito literário de José de Alencar, Machado, requerendo uma reação mais enérgica dos escritores brasileiros, não deixava de ressaltar o excessivo apelo de Alencar à paisagem brasileira. Assim, se por um lado, o crítico esperava e acreditava que o autor de *Iracema* teria a capacidade para resolver essa questão técnica do seu romance, por outro, o comentário ressalta a permanência de laivos do ideário romântico do grupo romântico da *Niterói* na literatura brasileira. Embora Machado não reconhecesse um paralelo entre a obra de Alencar e a desses românticos, a evidência da paisagem ainda como elemento de destaque na literatura causava-lhe incomodo. Por meio de sua crítica ao romance *Iracema*, deduz-se sua intenção de revisar o corolário do romantismo brasileiro associado ao império. Determinado a projetar a literatura brasileira criativamente livre, Machado de Assis procurou o afastamento dessa paisagem brasileira, bem como do sentimentalismo exacerbado, ambos

²¹³ ASSIS, 1866, p. 3.

²¹⁴ Ibid., p. 3.

²¹⁵ Ibid., p. 3.

iniciados com Gonçalves de Magalhães. Na esteira da visão crítica de Machado de Assis a José de Alencar, depreende-se que o mote da cor local brasileira não deveria ser aniquilado da literatura, mas usado com sentido próprio que não significasse a elevação e continua reprodução de um aspecto apenas factual do Brasil, que esmaecia o potencial da literatura universal. Portanto, presente nas suas narrativas, mas em doses precisas e diminutas, a natureza seria revista e absorvida criticamente introduzindo uma dinâmica de interação entre o meio social físico, extrapolando-se o limite vegetal, e as personagens.

1.7 Romantismo e narrativas brasileiras

Na esteira da pretensão política e social do Governo imperial, o sentimento poético derramado, proferido em imagens e elementos de uma simbologia esquemática, pela qual não havia um fluir emotivo empático, serviria ao propósito narrativo de convencimento e projeção imagética da pretendida Nação brasileira. Esta tendência estética, intitulada pela historiografia contemporânea de romantismo oficial, dado seu lastro imperial, prosperou não apenas no seguimento poético, mas no desenvolvimento do romance brasileiro. Na sua base, haveria um conglomerado de referências estéticas que da Europa ao Brasil seriam adaptadas e incentivadas. Decorreria, então, a hiperbolização sentimental do romantismo europeu, “herança do pré-romantismo *à la* Werther, Ossian e Héloïse”,²¹⁶ chegando-se a trilhar o caminho dos romances de segunda plana como “*Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina* e outros”.²¹⁷ Por meio dessa confluência de fontes, o cenário literário da prosa brasileira cultivou e prosperou, em linhas homólogas, o apelo emotivo e a condução dos “bons costumes”, ou, a ideologia imperial à oligárquica elite brasileira.

Daquelas primeiras leituras de romances romanescos traduzidos na intenção das damas sentimentais, lhe ficaria sempre o conceito – que foi aliás o de toda a nossa romântica até o naturalismo – que o romance é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino. É uma história principalmente escrita em vista das senhoras. O romanesco, frequentemente de uma invenção pueril e de uma sentimentalidade que frisa à pieguice, foi com Alencar, com Macedo, com Bernardo Guimarães e ainda com Taunay, sem falar em menores, a feição predominante – feição que no-

²¹⁶ VOLOBUEF, 1998, p. 242, grifo da autora.

²¹⁷ ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro. Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1893. p. 21. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176100#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

lo torna hoje geralmente despidendo – do romance brasileiro até o Naturalismo ou melhor até Machado de Assis, que ainda em antes deste se libertara desse vezo.²¹⁸

Imprescindível comentar tal “feição predominante” sem falar de Joaquim Manuel de Macedo, assídua figura pública na corte brasileira, na formação do romance de costumes com a criação do marco historiográfico do romance romântico brasileiro, *A moreninha* (1844).²¹⁹ Desprendido de complicação psicológica, *A moreninha* narra o percurso da história de amor entre dois jovens e, ao menos tempo, prescreve o padrão de conduta civilizado profícuo à Nação. Preocupado em guiar o leitor à boa compreensão do texto narrativo, Macedo compôs uma obra que segue o protocolo narrativo da primeira metade do século XIX, na qual cabe ao narrador a “[...] indicação prévia quando ao modo de ler e reagir às suas paisagens, mapeamentos e descrições.”²²⁰ Para o romance em questão, isso significava a repreensão do comportamento “incivilizado” da protagonista e da prescrição dos “bons modos”, não apenas às personagens, mas também aos seus leitores membros da elite local, estando o romance em concordância com as acepções dos manuais de conduta em vigor na corte.

O narrador de *A moreninha* oferece, por sua vez, as mais diversas descrições sobre situações de convívio social, como por exemplo, os passeios, os cafés tomados sob o caramanchão, etc. Vez ou outra, ele se parece com um observador de costumes apresentando as condutas das personagens como regras gerais de comportamento [...] [no ambiente público e privado].²²¹

A aparição de *A moreninha* inaugurava, no incipiente cenário romântico brasileiro, as concepções do romance urbano e de costumes, projetando a normalização da conduta social, no encaixe dos valores prescritos não apenas nos manuais de conduta, como também, pela medicina social da corte. Todavia, seria em *Os dois amores* (1848)²²² que Macedo concretizaria o aspecto moral dos seus romances, elemento norteador da narrativa brasileira oitocentista, traduzindo explicitamente a filosofia letrada do universo imperial na fala do protagonista Candido: “Deve-se bradar com força contra aqueles a quem compete moralizá-lo e instruí-lo.”²²³ A valorização e a reprodução dos preceitos sociais institucionalizados pelo

²¹⁸ VERÍSSIMO, 1969, p. 184-185.

²¹⁹ MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1844. 252 p. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/search?filtertype=dc.title_t&filter=moreninha&submit_search-filter-controls_add=Buscar>. Acesso em: 9 jun. 2015.

²²⁰ SÜSSEKIND, 2000, p. 162.

²²¹ AUGUSTI, 1998, f. 132.

²²² MACEDO, Joaquim Manuel de. *Os dois amores*: romance brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro, 1887. v. 1, 246 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01065010#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

²²³ *Ibid.*, p. 238.

programa imperial permitiram, ao autor, recuperar a narrativa em prosa no âmbito da sociedade brasileira e criar um modelo higienizado de romance, o qual não desvirtuaria o comportamento do público leitor.

A percepção da ideologia do Estado, rente ao texto romanesco de Macedo, foi corroborada e exaltada na crítica a *A moreninha* redigida pelo poeta romântico Antônio Francisco Dutra e Mello (1823-1846) no periódico *Minerva Brasiliense* (1843-1845). Saudando a chegada do romance, “filho do século”,²²⁴ Dutra e Mello começa o seu artigo discutindo a necessidade do desenvolvimento do romance histórico no Brasil. No desenvolver de sua tese, demonstra que a adesão à máxima horaciana de unir o útil ao agradável (*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*) seria o elemento motriz a fim de se conceber uma literatura que, fundamentada na ciência da investigação, lançaria luz e moral sobre os pontos obscuros da história do homem. Feita sua arguição teórica, Dutra passa à análise do romance *A moreninha*, o qual apareceu, segundo o crítico, na esfera dos “autores de merecimento, poetas distintos”²²⁵ que, ocupando-se do romance sentimental, vieram lançar-se pela imaginação e beleza das letras na atmosfera carregada do “positivismo político”.²²⁶

Na mesma linha discursiva de Gonçalves de Magalhães, Dutra e Mello aponta a literatura sentimental como uma maneira de evasão à concepção de uma existência regrada pela ciência. Contudo, ao contrário do que a lógica desse posicionamento crítico sugere, não haveria, de fato, um rompimento evidente com a necessidade da teoria científica à luz da época. Paradoxalmente, o conhecimento ilustrado capaz de elucidar fatos “obscuros”²²⁷ da história do país deveria ser tematizado no romance histórico. A partir do postulado científico oficial da época na qual se inscreve o artigo de Dutra e Mello, depreende-se do seu comentário que os fatos obscuros do país estariam diretamente ligados à necessidade de uma produção narrativa histórica-nacional, fundadora e unificadora como almejavam os membros do IHGB.

No encadeamento da eclética lógica letrada do crítico da *Minerva*, Manuel de Macedo representava o ideal do escritor capaz de consolar o público leitor dos sofrimentos inerentes à época. Mesmo que se distinguindo da acepção histórica, o romance macediano, no caso, *A*

²²⁴ MELLO, Antonio Francisco Dutra e. *A moreninha*, por Joaquim Manoel de Macedo. **Minerva brasiliense**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 15 out. 1844, Literatura, p. 746-751. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/703095/825>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

²²⁵ Ibid., p. 747.

²²⁶ Ibid., p. 747.

²²⁷ Ibid., p. 747.

moreninha, supostamente acalantaria a alma do leitor ao apresentar-lhe uma personagem vivaz, “[...] espirituosa filha da sua rica fantasia, ingênua e bela [...]”.²²⁸ A caracterização da protagonista do romance no artigo de Dutra e Mello, além de traçar o perfil fluido e angelical das heroínas românticas brasileiras, remete ao próprio caráter prescritivo da narrativa, na qual o amor é um sentimento desencadeado espontaneamente pelos indivíduos puros, sublevando os interesses das relações estamentais. No romance, a predisposição amorosa dos protagonistas, “dois tenros corações”²²⁹ que são separados e reunidos pelo destino, dá o primeiro passo na fundação da mítica do amor enquanto um sentimento desprovido de qualquer interesse particular e alheio às atribuições psicológicas do indivíduo. O ideal prescritivo auferido por Macedo em *A moreninha*, seria, ainda, ratificado no pedido de Dutra e Mello nas linhas finais do seu artigo na *Minerva*.

Lance o seu pincel novas cores sobre a tela, e venha algum lenitivo a tantas inteligências magoadas pelo materialismo, torpeza e libertinagem que transudam quase todos os romances modernos; – venha um alimento para alguns homens que vivem de meditação da esperança, que nutrem do ideal sentimento, que inda veem com a fé, que inda vivem pela humanidade, que inda marcham para Deus.²³⁰

Vínculo de manifestação da pedagogia moral, na esteira estética iniciado por Gonçalves de Magalhães, a expressão sentimental da poesia brasileira seria introduzida no romance brasileiro e, a cada reprodução deste conceito estético, alargavam-se-lhe os limites intensificando-se a valorização da temática sentimentalista. Com efeito, a linguagem que se extenuava em adjetivos, as declarações derramadas, a dor afetiva, os lances dramáticos, a hipertrofia das imagens associadas à lua, à noite, ao céu, à claridade, à beleza da amada somava-se, na prosa romântica, ao idílio amoroso.

[...] a exacerbação dos sentimentos, o predomínio absoluto do amor (que rege incondicionalmente a vida e as ações dos personagens), as fáceis e abundantes lágrimas sobejam nas obras românticas brasileiras que, segundo Eugênio Gomes (1958, p. 16), destinavam-se a “comover o gênero humano até às lágrimas e lamentações”.²³¹

Sentimental ao limite da criação de uma linguagem arquetípica de emoção superficial e débil, mas figurativamente rebuscada e envolvente, o romance romântico privilegiava a temática da dimensão afetiva como referência central e fonte da ingênua imaginação artística.

²²⁸ MELLO, 1844, p. 748

²²⁹ Ibid., p. 748.

²³⁰ Ibid., p. 750-751.

²³¹ VOLOBUEF, 1998, p. 245.

O entrelaçamento vocabular de sofrimento, paixão, dor, distância, sacrifício, impedimento, barreiras etc. resultaria na expressão afetiva que, no enredo romanesco, seria o amálgama da condição de central e libertadora: o amor. Concebendo a expressão amorosa como um sentimento imanente ao espírito do homem, “um bem extra-humano e extramundano”,²³² o romance procurava articular as nobres motivações da alma na justa medida de organizar a sociedade. Isto é, desarticulado da realidade social e mesmo das pressões subjetivas, o sentimento afetivo romântico compreendia um valor de padronização comportamental, substituindo o conflito humano pela objetivação coletiva de um ideal puro, ao menos em princípio, moralizador e sublime.

Esse veio do romantismo foi temperado pelo romantismo conformista, de acordo com os interesses familialistas [sic] da sociedade burguesa em geral. Em trabalhos de sexólogos, psiquiatras, higienistas, moralistas, reformistas morais, filantropos, psiquiatras etc. o romantismo literário sempre foi duramente criticado, em nome de um amor prudente, votado à reprodução da espécie e à manutenção da ordem social (ver Costa, 1979, 1992, 1995). Seja como for, depois do Romantismo, o amor como ideal de perfeição ética ou estética se impôs com o fascínio e os paradoxos de que são feitos todos os grandes mitos culturais. O fascínio do amor-paixão romântico, como ilustra Péret, é prometer um tipo de felicidade na qual os indivíduos encontrariam a completude, numa perfeita adequação física e espiritual ao outro.²³³

Com o romance sentimental brasileiro, os escritores objetivavam arrebatá-lo o público leitor pelo componente emotivo da narrativa, derivando seus ideais da mesma concepção retórica de Magalhães somado, a isto, as próprias leituras dos romances-românticos e folhetins europeus. O reconhecimento do amor enquanto sentimento espontâneo à natureza humana, avesso à materialidade do objeto e, conseqüentemente, do desejo carnal, passaria a ser enaltecido na prosa ficcional como um artifício estético de contraposição à racionalização da vida, ou ainda, recuperando a expressão de Torres Homem, do “egoísmo” do homem.

Conquanto, a concepção afetiva com um valor em si mesmo, dissociando o corpo da alma, a matéria do espírito, permitiria à prosa romântica a idealização do conceito dual de bem *versus* mal. No limite, esse dualismo oferecia um amplo e profícuo meio expressivo à veiculação de valores morais imersos em meio a um cenário comovente e impactante. A vereda aberta por meio dessa concepção teórica seria uma prática sobremodo do romantismo oficial associado ao mecenato imperial. Recuando da projeção sentimental enquanto meio de

²³² COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 36.

²³³ *Ibid.*, p. 70.

problematizar a matéria, o mundo e a vida, a técnica desse romantismo incidiria na sedimentação dos valores pátrios ao público leitor. Nestas condições, a moldura da prosa romântica brasileira seria um componente de firmamento do romance sentimentalista de fundo moralizante.

Alinhando-se em certa medida com a expressão romântica de Magalhães e de Macedo, José de Alencar valer-se-ia da mesma motivação nacionalista na composição de seus romances, fossem eles históricos, regionalistas ou urbanos. Os valores que concebem suas narrativas são fundamentos no princípio motor da glorificação da pátria por meio do componente da evolução social brasileira. Não obstante, Alencar soube, com mérito, ultrapassar o limite da externalidade do conceito e produzir uma literatura de envergadura estética.

[...] a obra romanesca de José Martiniano de Alencar (1829-77), ao todo vinte romances publicados entre 1856 e 1877, dando exemplo da importância que o gênero havia adquirido na literatura brasileira, ultrapassando o nível modesto dos predecessores e demonstrando capacidade narrativa bem mais definida. É uma obra bastante ambiciosa. A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio. Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal.²³⁴

Portanto, em *Lucíola* (1862),²³⁵ o escritor, pretendendo inovar o romance urbano brasileiro, narra a trajetória de Maria da Glória, que, na luta contra a miséria familiar, torna-se a cortesã Lucíola (corruptela de Lúcia). Arrematando a variedade das condições sociais que atravessam a vida das mulheres na segunda metade do século, Alencar, como um “sociólogo implícito”,²³⁶ procurou desvendar a problemática das relações humanas. Em seu romance, por meio de um perfil feminino dúplice, entre a santidade e a lascívia, ele expressa a crise de identidade da protagonista diretamente ligada à sua condição sexual e financeira, como também, possibilita o alargamento do arquétipo feminino romântico. No cenário narrativo nacional, o romancista imprimia sua marca distintiva de ousadia temática e conceitual que

²³⁴ CANDIDO, 2004, p. 56-57.

²³⁵ ALENCAR, José de. **Lucíola**: um perfil de mulher. Rio de Janeiro: Typographia Franceza de Frederico Arfvedson, 1862. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00179700#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

²³⁶ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 204.

indicava certo avanço do postulado narrativo ao sinalizar para a tópica da psicologia do indivíduo, bem como da própria condição feminina à época.

Ciente da sua posição social, Lucíola demonstra saber preservar sua árdua conquista, gozando de um poder social que lhe é caro e limitado, mas, ainda assim, acima da condição das mulheres de sua época, pois acumula bens e valoriza sua independência financeira. Dona de si, Lúcia “[...] não admite que ninguém adquira direitos sobre ela. Façam-lhe as propostas mais brilhantes: sua casa é sua e somente sua [...]”.²³⁷ No entanto, a caracterização da mulher sólida e apoderada caem por terra quando a protagonista, apaixonada, suplica de joelhos a salvação e o perdão do amado. Em um *coup de théâtre* ao gosto do sentimentalismo brasileiro, pelo uso da linguagem apelativa, comovente e lacrimajante, Alencar evoca, na figura masculina, a imagem divina à qual a jovem rende-se pela devoção amorosa, renunciando à sua vida pregressa. Mas no contexto de uma sociedade higienizada, Lucíola estava muito além das regras de moralidade concebidas como os “bons costumes” e sua expiação apenas seria possível pela extinção da sua existência.

Alencar, seguindo a tradição sentimental romântica brasileira, promove o resgate da protagonista Lucíola da perversão moral, por meio do amor, sentimento transcendental capaz de reaver a integridade do indivíduo. Porém, tendo em consideração a imoralidade da vida de Lúcia, como cortesã, ela continuaria maculada socialmente e apenas pela morte alcançaria a consagração da sua alma. A morte, então, regeneraria a alma da jovem desgarrada, reconduzindo-a ao estado primitivo e imaculado alegorizado em seu nome de batismo: Maria da Glória. Sem escapar ao jugo da moralidade do século XIX, Alencar, exemplarmente, eclipsa sua protagonista da sociedade, reafirmando os costumes e valores morais do seu tempo.

[...] Alencar crê nas “razões do coração” e, se as sombras do seu moralismo romântico se alongam sobre as mazelas de um mundo antinatural (o casamento por dinheiro, em *Senhora*; a sina da prostituição, em *Lucíola*), sempre se salva, no foro íntimo, a dignidade última dos protagonistas, e se redimem as transações vis repondo de pé herói e heroína. Daí os enredos valerem como documento apenas *indireto* de um estado de coisas, no caso, o tomar corpo de uma ética burguesa e “realista” das conveniências durante o Segundo Reinado.²³⁸

A permanência e ratificação dos valores sociais almejados pela corte brasileira, iniciada nos primórdios do romantismo com o grupo da *Niterói*, ainda que sofrendo alguma

²³⁷ ALENCAR, 1862, p. 3.

²³⁸ BOSI, 1983, 154.

variação com relação à inovação do gênio de cada escritor, promoveu a circulação da trilogia cor local, sentimentalismo e nacionalidade ao longo de décadas na cultura letrada brasileira. No percurso historiográfico da literatura, tem-se um escritor como José de Alencar que, mesmo já tendo criticado o trabalho de Magalhães, atraindo contra si o grupo romântico da *Niterói* e o próprio imperador Pedro II, não abandonara de todo as formulações estéticas e os ideais dos estudiosos do IHGB. Neste sentido, além da renovação da teoria indianista, da captura desmesurada da paisagem brasileira, Alencar insiste no amor como um sentimento de normalização do comportamento humano. Ele aderiu à “[...] convenção romântica, que ia impondo o sentimentalismo piegas, o cansativo desfiar de lamúrias, numa linguagem que se automatizou rapidamente.”²³⁹

Não obstante, se, por um lado, comentando valores, fórmulas e prescrições do movimento romântico brasileiro intrinsicamente ligado à constituição da Nação, da literatura tipicamente brasileira, convencionou-se chamar o movimento de romantismo oficial, por outro, significa dizer que este movimento teve o seu antípoda, o qual se pode nomear não oficial. Este segundo grupo romântico forma-se a partir da década de 1850 e é considerado pela convenção historiográfica de ultrarromantismo. Sua ascensão esteve diretamente ligada à juventude brasileira e seus membros mais expressivos eram estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco em São Paulo.

Esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar frequentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo, isto é, negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade. Do ponto de vista formal, é o momento de avanço da musicalidade no verso; quanto aos temas, manifesta-se pouco interesse pelo patriotismo ornamental e pelo indianismo, permanecendo vivo o sentimento da natureza e surgindo a atração pela morte.²⁴⁰

A contraposição estética desse grupo romântico com relação ao romantismo oficial pode ser expressa na poesia de Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852). Ícone da sua geração, o poeta, embasado nos preceitos estéticos de Schiller – formulados sobre a contraposição entre razão e experiência²⁴¹ – procura na poesia reflexiva, uma maneira de superar o sentimentalismo exacerbado da geração anterior e avançar em busca de uma poética transcendental. Expressando o seu desagrado com o romantismo oficial, Álvares de Azevedo,

²³⁹ CANDIDO, 2000, p. 52.

²⁴⁰ Ibid., p. 47.

²⁴¹ Cf. ALVES, Cilaine. **O belo e o desforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998.

vivenciando fortemente os princípios do romantismo Alemão, afirma no prefácio do seu livro *Lira dos vintes anos* (1853)²⁴² que:

[...] a unidade desse livro funda-se numa binomia: – duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram esse livro, verdadeira medalha de duas faces. Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão *fashionable* desde Werther até René.²⁴³

Com sua *Lira*, Álvares de Azevedo pretendia renovar o espírito romântico brasileiro ao conceber uma poesia que não tivesse por fim um objetivo prescritivo, ou ainda, servindo ao simples mecanismo de propensão ao deleite do leitor pela derramada fruição do prazer emotivo. Com efeito, os pressupostos azevedianos procuravam romper com a tradição do cânone assentado, principalmente, na disposição de uma representação literária que fomentasse ou acolhesse um princípio estético dotado de exclusiva legitimidade, cuja linha teórica não lhe permitisse espreitar os seus próprios limites e falhas.

O conjunto formado pelas poesias de Álvaro de Azevedo apresenta uma peculiaridade que se destaca de forma peremptória, afirmando, assim, a singularidade da obra: a postulação de princípios estéticos antinômicos. Encontram-se, ali, temas e dispositivos técnicos que, atuando num primeiro momento como fatores rígidos, absolutos na legitimação de uma determinada concepção de poesia, vêm a ser, num segundo momento, fonte de riso e de escárnio indicando que, agora, esses mesmos elementos, numa inversão especular, tornaram-se avatares de negatividade.²⁴⁴

O jovem poeta, iniciado no romantismo alemão, no qual a arte era também uma maneira de se fazer filosofia, desdobrava-se em questionamentos estéticos que suplantavam os esquemas técnicos de animação e solidificação sociais, bem como da crença do poeta como profeta de valores. A sua teoria dual, compondo um jogo de inversões dos esquemas poéticos, pretendia alcançar um fluxo discursivo que rompesse com a unidade de sentido aceitável, a idealização de uma verdade textual e imagética. Distanciando-se da técnica largamente empregada pelo romantismo oficial, Álvares de Azevedo optou pela justaposição da afirmação e da negação de um mesmo princípio poético. Assim, “[...] determinada a representação espacial, na qual a natureza, acompanhando as disposições anímicas do sujeito

²⁴² Apesar de organizada pelo próprio autor, *Lira dos vintes anos* foi publicada um ano depois da morte de Álvares de Azevedo.

²⁴³ AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 50.

²⁴⁴ ALVES, 1998, p. 69.

lírico, é pintada tanto de forma grandiosidade e sublime quanto, ao contrário, em revolta atemorizante.”²⁴⁵

A ambiguidade ocasionada pela poética-teórica de Álvares de Azevedo servia ao autor com um conceito flexível que lhe proporcionava a autonomia do manejo temático, liberando-o, ainda, do limite imposto pela barreira de gêneros. Independente de convenções e fórmulas rígidas, seguindo os predicados do romantismo alemão, a sua concepção poética permitia-lhe a elaboração de uma poesia que, em si mesma, no seu processo construtivo, elaborava sua própria teorização. Avesso ao crivo no cânone tradicional, o poeta, na perspectiva sentimental desse conceito estético, acreditava no amor enquanto uma via de transcendência da alma. É um sentimento que não se realiza na materialidade do presente, no tempo o qual escreve o poeta, mas em um porvir temporalmente distante. Na concepção azevediana, o sentimento afetivo, embora ainda refém de uma condição idealizada, mostrava-se contrário à exegese do amor no romantismo oficial.

A transferência da consumação amorosa para a morte – longe, portanto, do mundo físico e material – possibilita ao sujeito lírico equiparar-se ao plano elevado em que a amada se encontra. Pois morrendo, ele se desproverá de sua natureza física e material, adquirirá, como a imagem da mulher ainda, uma essência espiritual. Isso significa que a ascensão ao reino espiritual em que ela se encontra passa necessariamente pela “desencarnação” do sujeito, isto é, pela sua morte.²⁴⁶

A versão não oficial do romantismo brasileiro atravessou a constituição historiográfica de uma literatura moldada em favor do Estado imperial e de seus valores idealizados, mas sem lhe causar grandes abalos. Por meio de um componente estético mais elaborado e crítico, poetas como Bernardo Guimarães (1825-1884); Joaquim de Sousa Andrade, ou Sousândrade (1833-1902); José Bonifácio de Andrada e Silva, o Moço (1827-1886), Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882) e Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), entre outros nomes menos reveladores, ousaram subverter o cenário cultural oitocentista. No entanto, muitos desses jovens escritores, depois de diplomados, aderiram à burocracia imperial, deixando no passado o lado contestador. Em alguns casos, certas obras foram eclipsadas ou submetidas a uma leitura crítica superficial devido ao desinteresse ou à inadequação dos seus conceitos ao pensamento crítico que nortearam a cultura brasileira no decorrer dos séculos XIX e XX. Em exemplos flagrantes, os nomes de Álvares de Azevedo, Manuel de Almeida e Sousândrade

²⁴⁵ ALVES, 1998, p. 70.

²⁴⁶ Ibid., p. 82.

são um reflexo desse sistema cultura. Álvares de Azevedo – que faleceu antes de completar o curso de direito – conseguiu certa repercussão literária, mas foi necessário tempo até que a crítica compreendesse o seu argumento teórico sem associá-lo à fragilidade e às convulsões sentimentais da adolescência, interpolando vida e obra do autor.²⁴⁷ Em similar percurso de recepção crítica, Manuel de Almeida foi lido por renomados críticos desde a publicação do seu romance, mas apenas ganharia vulto literário a partir na década de 1970, com a publicação do artigo “Dialética da Malandragem” de Antonio Candido. Artigo esse que seria um divisor de águas do pensamento estético de Candido, proporcionando um novo horizonte para os estudos em literatura brasileira. No caminho dessa renovação crítica dos artigos de Candido, a própria formação e expressão crítico-literária dos poetas concretistas dos anos 1960 agitariam o cenário literário brasileiro. Seria por meio dos irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos (1929-2003) que a obra de Sousândrade seria resgatada para o centro de interesse da literatura brasileira.

A recomposição esquemática desse quadro romântico oitocentista corrobora na compreensão da condução temática do movimento brasileiro. Inicialmente projetado por poetas em contato direto com o cenário cultural do romantismo francês, no decênio de 1830, o conceito romântico brasileiro assumiu, especificamente, uma linha literária de condução da alegoria de pertencimento à Nação. A conceituação estética desses primeiros poetas ia ao encontro da própria condição social do país. Estruturada sobre e por uma elite patrimonialista interessada na manutenção exclusiva dos seus interesses, o Brasil Império, encontrava guarida sob o poder moderador de Pedro II, quem, ao fim e cabo, passou a financiar o desenvolvimento intelectual nacional no intento da promoção de valores e da manutenção da estrutura social vigente. A cultura romântica oficial desenvolveu-se em torno da comoção e prescrição da “boa conduta” aos seus leitores, insuflando a perspectiva da cor local e do arraigado sentimentalismo poético.

Entre a sua criação e o seu declínio – por volta de 1870, quando da ascensão da poesia social de Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) e Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), sendo este quem colocou fim “[...] ao masoquismo lamuriento que estava na moda até então [...]”²⁴⁸ – o movimento oficial manteve certa linearidade estética, sendo apenas afrontado pela jocosidade dos jovens poetas que eram coerentes à linha conceitual de Álvares de Azevedo. Este, por sua vez, investindo de fato contra os princípios neoclássicos de poesia,

²⁴⁷ Cf. ALVES, 1998.

²⁴⁸ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 65.

como também, desacreditando o patriotismo áureo do movimento oficial, reagiu com uma poética reflexiva que trouxe, no seu cerne, a marca de uma valorização da sensibilidade, e não mais o sentimentalismo, em prol da recomposição do indivíduo diante da sociedade. Finalmente, a expressão do sentimento amoroso como via de expressão literária e perspectiva de modificação do indivíduo, fosse para o seu adestramento ao “bom comportamento” e evolução da sociedade, fosse para a sua revelação espiritual diante das mazelas sociais, persistiu ao longo de toda a extensão do movimento brasileiro. Como resultado, privilegiou-se um sistema imaginativo e ingênuo que não levou em consideração as inflexões psicológicas do indivíduo face ao seu desejo e à realidade social.

Portanto, quando Machado de Assis iniciou suas narrativas longas em 1870, a literatura brasileira já tinha formado a sua base historiográfica romântica, fosse ela de compleição nacionalista, fosse ela de inclinação ao movimento europeu. No entanto, o próprio movimento romântico europeu já era, a essa época, uma estética em desuso, que cedia lugar ao realismo. Machado de Assis, contando com larga experiência no cenário das letras, como leitor, crítico e escritor, acompanhava o desenvolvimento literário internacional e, a partir da sua concepção crítica, vislumbrava a revitalização das letras nacionais. Sem predileção por movimentos ou teorias ao gosto do tempo, ele pretendia, desde o início da sua carreira, encontrar uma expressão literária que não se reduzisse ao corolário canônico. A sua crítica e estética, visando o texto literário como produto da capacidade de observação e reflexão autoral, pretendia podar as representações arquetípicas que se depreendiam do uso pragmático de aspectos sustentados pelos movimentos literários.

Por meio desse posicionamento teórico-estilístico de Machado de Assis não apenas o romantismo do grupo da Niterói, perpetuado por décadas, como também, o movimento romântico do qual fez parte Álvares de Azevedo, seriam revistos criticamente. Como demonstra Cilaine Alves Cunha, em “Tristezas de uma geração que termina”,²⁴⁹ no conto “O espelho” (1882) Machado de Assis desenvolve sua narrativa a partir de um paralelo estrutural com o livro do romantismo “macabro” *Noite na taverna* (1855) de Álvares de Azevedo. A partir dessa semelhança, Machado desenvolve seu conto de maneira a mostrar a complexidade da sua protagonista que, ao não se reconhecer diante do espelho e sofrer uma crise de identidade, “[...] encena o processo de transformação, ao longo da diacrônica literária, do tipo

²⁴⁹ CUNHA, Cilaine Alves. Tristezas de uma geração que termina. *Teresa*: revista de literatura brasileira, São Paulo, Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6/7, 2006. p. 31-55.

em indivíduo.”²⁵⁰ Já em Álvares de Azevedo, como a narrativa centrava-se na questão romântica de transcendia da alma, o narrador restringia o desenvolvimento dessa perspectiva estética, adotada por Machado, de ver a personagem como um ente social influenciado por múltiplas variantes. Na prática, o conto de Machado de Assis, alternando a perspectiva de olhares, transcreve a complexidade de sua protagonista e, desta maneira, sinaliza para o limite da narrativa de Álvares de Azevedo, bem como da sua geração.²⁵¹

Para além desse diálogo com *Noite na taverna*, “O espelho” possibilita um melhor entendimento da visão crítica de Machado de Assis. Segundo John Gledson, a crise de identidade do protagonista do conto, que apenas se reconhece como alferes pelo olhar do outro, sobretudo em se tratando do olhar dos escravos da família, reverbera na própria significação das condições sociais do Brasil. O não reconhecimento de si diante do espelho de moldura portuguesa, seria assim uma metáfora da fragilidade da identidade nacional, da nação independente.²⁵² Nesta linha interpretativa, pode-se afirmar que, conseqüentemente, o próprio romantismo iniciado pelo grupo da *Niterói* era alvejado pela metáfora irônica do conto machadiano. Isto é, a produção literária que elevou a cor local como símbolo da literatura romântica brasileira, associada aos interesses do Império brasileiro, respaldava-se em uma teoria circunscrita no espaço e no tempo histórico. Sobrepondo o interesse momentâneo de um específico cânone ao conceito de arte como reflexão e criação, a universalidade da possível narrativa nacional era renegada pelo valor diminuto e estanque de uma literatura de gabinete. Fadada à reprodução de modelos e de elementos constrictos, sua representação da paisagem brasileira sofria da mesma fragilidade de autorreconhecimento do protagonista de Machado de Assis.

1.8 “Notícia da atual literatura brasileira”: crítica e revisão romântica

Ao escrever o artigo “Notícia da atual literatura brasileira” para *O novo mundo: periódico ilustrado do progresso da idade* em 1873, Machado de Assis debruçava-se sobre o legado literário brasileiro a fim de discutir a concepção e as veredas da produção de uma literatura local “mais independente”.²⁵³ A verificação desse princípio crítico na formulação

²⁵⁰ CUNHA, 2006, p. 54.

²⁵¹ Cf. Ibid.

²⁵² GLEDSON, 2006, p. 74

²⁵³ ASSIS, 1873, p. 107.

estética do artigo permitia certa aproximação entre a visão crítica do autor e o próprio ideal reformista do periódico, o qual se alinhava com a postura liberal-republicana do cenário brasileiro de meados dos anos de 1870. Iniciado pelo item “Instinto de nacionalidade”,²⁵⁴ o artigo machadiano discute as práticas e as concepções que estruturam as “formas literárias”²⁵⁵ no Brasil, para, posteriormente, avançar em uma análise de cada uma dessas formas. No artigo, a intenção crítica do autor manifesta-se a favor de uma estética literária emancipada da mera convenção técnica que ainda era perpetuada no final do terceiro quartel do século XIX. A fim de romper com a reprodução automatizada do cânone romântico nas artes brasileira, com especial atenção ao romance e à poesia lírica, Machado propunha uma vigorosa revisão da cor local *conditio sine qua non* para o fomento da literatura brasileira. Condicionando sua leitura crítica à desvinculação da cor local refrataria a uma condição intrinsecamente associada ao estado-nacional, Machado voltava-se à uma composição textual que transpusesse o limite canônico. Sem negar a peculiaridade brasileira, por meio da reflexão criativa, ele almejava alçar a literatura feita no Brasil ao *status* de uma arte universal que falasse a todos os homens e que resistisse à força e ao esgotamento do tempo, como no caso da literatura de Shakespeare.

Os ideais de emancipação literária e o impulso criativo ostentados por Machado de Assis – autor e crítico a essa altura já renomado no cenário das letras –, alinhavam-se, circunstancialmente, ao ideário progressista do *O novo mundo*, validando a encomenda do artigo pelo periódico. Não obstante, a perspectiva de ideário político que poderia sugerir da absorção do artigo de Machado de Assis pela ala republicana brasileira dissolve-se no percurso pessoal do escritor. Afinal, somente até a década de 1860, ele mostrou-se publicamente como um liberal ativo e comprometido, mas, a partir da década seguinte, subtraiu-se, ao menos publicamente, desse afrontamento crítico.²⁵⁶ Nestas circunstâncias, antes de deter-se sobre “Notícia da atual literatura brasileira”, faz-se necessário discorrer sobre a história de *O novo mundo*.

²⁵⁴ Nesta tese chama-se de item o que é comumente atribuído como título do artigo de Machado de Assis pela historiografia da literária brasileira. Adiante será apresentada a razão que fundamenta tal mudança.

²⁵⁵ ASSIS, 1873, p. 107.

²⁵⁶ Cf. MASSA, 2008.

Fundado e editado por José Carlos Rodrigues,²⁵⁷ o periódico publicado em Nova Iorque seguia uma linha editorial que absorvia e propagava os valores e feitos socioculturais dos Estados Unidos da América na trilha do seu progresso material. O feitiço propagandista de *O novo mundo* foi explicitado na primeira edição do jornal em 1870, na qual Rodrigues anunciava objetivamente os seus propósitos editoriais:

Depois da guerra intestina dos Estados Unidos, o Brasil e a América do Sul têm procurado estudar profundamente as coisas deste país. *O Novo Mundo* propõe-se a concorrer para este estudo, não dando notícias dos Estados Unidos, mas expondo as principais manifestações do seu progresso e discutindo sobre as causas e tendências deste progresso.²⁵⁸

Absorto pelo paradigma do desenvolvimento norte-americano, Rodrigues faria da imagem dessa Nação republicana a voz do seu periódico, ainda que ele afirmasse não querer “americanizar o Brasil”.²⁵⁹ A filosofia moral e a estrutura econômica dos Estados Unidos eram para ele um exemplo eminente e inquestionável do modelo de soberania nacional. Portanto, *O novo mundo* assumira a condição de porta-voz da prosperidade do Estado norte-americano em contraponto, como dispositivo profícuo, ao atraso social e econômico do Império brasileiro. O leitor do periódico, na sua grande maioria residente no Brasil,²⁶⁰ era assim instigado a apreender e a compreender tais valores fundamentados na correlação indivíduo *versus* sociedade.

²⁵⁷ José Carlos Rodrigues (1844-1923) foi um renomado jornalista brasileiro (abolicionista); fundador do periódico *O Novo Mundo* (1870-1879) e da *Revista Industrial* (1877-1879), foi também proprietário do *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro) entre 1890 e 1915. Nascido no Rio Janeiro, no seio de uma família de cafeicultores, Rodrigues pôde se formar na Faculdade de Direito do Largo Francisco em São Paulo e, posteriormente, trabalhar no Ministério das Finanças do Império. Com a queda do líder ministerial, uma investigação criminal por fraude colocou em suspeita a atuação de Rodrigues na função de oficial de gabinete, motivando-o a refugiar-se nos EUA. Em solo norte-americano foi tradutor, correspondente para o *Diário Oficial* e *Jornal do Comércio*; contribuiu nos jornais americanos *The New World* e *The Nation*, e ainda, no *Financial Times* e o *Financial News*, ambos de Londres, onde também residiu. Cf. BOEHRER, Georges C. A. Jose Carlos Rodrigues and o Novo Mundo, 1870-1879. *Journal of inter-American studies*, Miami, CLAS at of University of Miami, v. 9, n. 1, p. 127-144, Jan./1967. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/165161>>. Acesso em: 12 mar. 2016; GAULD, Charles Anderson. José Carlos Rodrigues: o patriarca da imprensa carioca. *Revista de história*, São Paulo, FFLCH-USP, v. 7, n. 16, p. 427-438, 1953. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35784>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

²⁵⁸ RODRIGUES, José Carlos. *O novo mundo*: periódico ilustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 1, n. 1, 24 out. 1870, *O novo mundo*, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/2>>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 2.

²⁶⁰ *O Novo Mundo* teve tiragem inicial de 8000 exemplares e foi enviado ao Brasil por meio de uma associação com o jornal norte-americano *The New York World*. “No Brasil o jornal alcançou uma grande reputação. Sua circulação cobria todo o Brasil e, mesmo sendo publicado fora do país, ele deve ser considerado como um dos poucos periódicos da época”. Tradução nossa do original: “In Brazil it achieved a great reputation. Its circulation covered all Brazil and, even though it was published outside the country, it should be considered one of the few national organs of the era.” BOEHRER, 1967, p. 131.

Nas gravuras e notas de *O Novo Mundo* lê-se claramente a cumplicidade que se estabelece entre progresso individual - dentro de princípios morais - e progresso de uma sociedade. O indivíduo com estudo, trabalho, família possui a base para romper as dificuldades cotidianas (na América do Norte é explícita a relação entre progresso material burguês e protestantismo).²⁶¹

O fascínio progressista de José Carlos Rodrigues, retratado na apologia ao sistema americano nas páginas do seu periódico, não por mera coincidência, estreitava-se com grande empuxo liberal e republicano de meados da década de 1870 no Brasil.²⁶² Era nesse contexto que *O novo mundo* reunia vozes brasileiras imbuídas do espírito reformista social e cultural da época, ainda que o próprio periódico não se declarasse republicano, ou objetivamente contrário à política imperial brasileira. Dentre essas vozes, destaca-se aqui a participação do escritor Sousândrade²⁶³ que, publicamente admirado por Rodrigues, assumiu a vice-presidência da associação mantenedora do periódico, no qual também assinou alguns artigos.

O novo mundo, no âmbito literário, direcionava-se idealmente sob o ponto de vista do futuro da Nação por meio da “literatura científica”, que trazia à luz as teorias filosóficas do seu tempo, e da literatura de ficção, enquanto difusor cultural.²⁶⁴ Em ambos os casos, a instrução e a educação da população brasileira eram almeçadas por meio do ideário progressista do redator que via, especialmente na literatura de ficção, um meio de constituição e solidificação da moral do povo brasileiro. Mesmo distante teoricamente de um texto científico, a ficção deveria ter um papel mais abrangente e “formular aspirações patrióticas sinceras da civilização da idade [...] procurar moldar o caráter nacional num tipo de virtudes sólidas, de conhecimentos úteis [...] [e] ensinar o povo ao caminho do futuro”.²⁶⁵ Nestes termos, a literatura ficcional ocuparia a função de agente difusor do conhecimento em um

²⁶¹ CAMPOS, Gabriela Vieira de. **O literário e o não-literário nos textos e imagens do periódico ilustrado o novo mundo (Nova Iorque, 1870-1879)**. 2001. f. 60. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2001.

²⁶² A crise financeira da década de 1860 e os dispêndios financeiros com a Guerra do Paraguai provocaram o desgaste do governo imperial que viu surgir no cenário brasileiro a Liga Progressista, ou Partido Liberal Progressista, que almejava reformas políticas lentas e progressivas. Porém, insuflados pelas medidas monárquicas, os membros mais exasperados e descontentes da Liga viriam a reagrupar-se em prol da república, declarando o Manifesto Republicano em 1870, culminando na criação do Partido Republicano. Cf. MALERBA, 1999.

²⁶³ Segundo Luiza Lobo, Sousândrade mantinha-se crítico à figura e à política do imperador Pedro II, que chegou a ser criticado no poema *O Guesa Errante*. Já “Em 1876, quando D. Pedro II viajou com grande gala aos Estados Unidos para inaugurar a Feira da Independência, em Filadélfia, comemorativa do Centenário da Independência daquele país, Sousândrade se retirou da sede de *O Novo Mundo* no dia marcado para a visita do Imperador.”. LOBO, 2005, p. 39-40.

²⁶⁴ Cf. CAMPOS, op. cit.

²⁶⁵ LITERATURA nacional. **O novo mundo**: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 2, n. 16, 24 jun. 1872, p. 154. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/334>>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.

cenário social empobrecido pela escravidão, pela condição diminuta da circulação de obras científicas no país, pelo próprio temperamento do brasileiro e sua influência por “certa literatura francesa”.²⁶⁶ A proposta do redator do *O novo mundo*, mediante tais condições, voltava-se para o desenvolvimento de uma literatura que estivesse acima da “esfera do artista”,²⁶⁷ da “embriaguez espiritual”,²⁶⁸ do espírito onírico e idealizado dos “tantos romances de ‘folhas soltas’”²⁶⁹ legitimados pelo romantismo.

A condução do fazer literário almejado pelo periódico propunha o adensamento da literatura ficcional por meio de um viés mais realista que, no enalço do ideal progressista de Rodrigues, valorizasse elementos da cultura brasileira, mas sem deles extrair um espectro idealizado ou onírico. A atmosfera literária pretendida pelo periódico buscava com isso a instrução e questionamento de modelos e padrões estabelecidos pelo romantismo oficial. Consequentemente, *O novo mundo*, na sua empreitada pela evolução social brasileira, opor-se-ia aos paradigmas culturais e sociais emulados da França – o Velho Mundo – e cultuados no Brasil desde a sua independência. Pela visão do editor do periódico brasileiro, a Nação francesa reduzia-se, grosseiramente, não à condição de uma país de teorias e estéticas caducas. O que de fato Rodrigues reprovava no país era a sombra monárquica que, mesmo com a Revolução Francesa, ainda representava um entrave na “evolução” do Estado francês. A persistência da monarquia, não apenas na França,²⁷⁰ mas no Velho Mundo, representava, na sua visão, um elemento de atraso social para qualquer nação. Desta maneira, o Brasil deveria seguir os passos e estreitar relações com a jovem nação estadunidense, marchando com o progresso e, no intuito de reforçar seu ideal, a resistência ao Velho Mundo era recuperada e aglutinada a partir de diversos meios discursivos.

A distância sociocultural pretendida com relação à França levaria Rodrigues a se manifestar, em termos literários, a favor de uma dinâmica criativa que buscasse elementos factuais na expressão de uma literatura genuinamente brasileira, marcada pelo “[...] caráter distinto do seu povo, as crenças, o seu ideal, o seu gênio.”²⁷¹ A evidência do conceito crítico

²⁶⁶ LITERATURA, 1872, p. 154.

²⁶⁷ Ibid., p. 154.

²⁶⁸ Ibid., p. 154.

²⁶⁹ Ibid., p. 154.

²⁷⁰ O mais longo governo republicano na França, a Terceira República Francesa (1870-1940), iniciou-se exatamente na mesma década da criação do jornal brasileiro. Portanto, José Carlos Rodrigues mostra-se crítico à política francesa que somente a partir deste período levaria a cabo a consolidação de um estado republicano.

²⁷¹ ESTUDO sobre os lusíadas. **O novo mundo**: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 3, n. 26, 23 nov. 1872, p. 31. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/433>>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.>. Acesso em: 03 fev. 2016.>.

sustentado por Rodrigues cristaliza-se no artigo “Estudo sobre os lusíadas”,²⁷² uma resenha do livro *Camões e os lusíadas* (1872) escrito por Joaquim Nabuco.²⁷³ O artigo editorial, logo nas primeiras linhas, parabeniza a inteligência de Nabuco por escrever um livro sério e inteligível “numa época em que a mocidade lança mão do papel tanto verso ‘byroniano’, que ela certamente não sente, – e que publica tantas ‘fantasias’, e ‘folhas caídas’, ‘perdidas’, ou ‘soltas’, já não faltando maus romances [...]”.²⁷⁴ Apesar das expressões entre aspas do periódico fazerem referências direta à temática romântica sentimentalista, é imprescindível lembrar que o romantismo brasileiro, com maior ou menor inflexão atribuída por cada literato, estabeleceu uma relação mista entre sentimento e cor local. Ademais, na introdução de *Camões e os lusíadas*, Nabuco critica abertamente a poesia de Gonçalves Dias e, sobretudo, assevera que “a cor local não constitui a originalidade de uma literatura”.²⁷⁵ Desta maneira, o suporte exaltado do editor de *O novo mundo* ao livro em questão conduz à conclusão evidente do seu alinhamento estético com a asserção de Nabuco.

A resenha do periódico, sendo um afrontamento evidente ao movimento romântico, questionava a relevância de uma literatura orientada pelo devaneio do poeta. Além disso, ele asseverava o engodo da juventude letrada em replicar, largamente, um estilo literário datado, um modismo, incompatível com a realidade brasileira em detrimento da depuração dos elementos da cultura do país, pois somente estes içariam a “verdadeira” nacionalidade literária. Nesta perspectiva, o livro de Nabuco representava um momento de reflexão e clarificação do fazer literário ao voltar-se sobre a herança legada pela cultura em língua portuguesa. Sem extirpar a factual herança literária em língua portuguesa, aclamando e/ou reivindicando um estilo literário supostamente próprio e independente de um país de identidade juvenil, Nabuco soube apresentar a genialidade de *Os lusíadas* que “[...] satisfazem a investigação independente, – a originalidade, – de que tanto e tão justamente se preza o

²⁷² ESTUDO, 1872, p. 31.

²⁷³ Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (1849-1910) foi político, diplomata, historiador, jurista, jornalista e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Monarquista e abolicionista, esteve muito próximo dos grupos reformistas da década de 1870. Foi amigo de Machado de Assis, com quem manteve longa e farta correspondência. Em seu livro *Camões e os lusíadas*, discorre sobre as relações entre a literatura e a questão da nacionalidade tendo em perspectiva a história colonial brasileira. Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Portal Joaquim Nabuco**: biografia. 2010. Disponível em: <http://www.joaquimnabuco.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=joaquimnabuco&sid=161>. Acesso em: 03 fev. 2016.

²⁷⁴ ESTUDO, op. cit., p. 31.

²⁷⁵ NABUCO, Joaquim. *Camões e os lusíadas*. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1872. p. 12. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01204900#page/18/mode/1up>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

jovem autor.”²⁷⁶ Segundo o editor do periódico, a literatura brasileira apenas alcançaria essa mesma excelência ficcional, o notável progresso de uma literatura nacional independente, quando “[...] escritores e poetas começarem a ter cuidado em separar o que é seu próprio do que lhes é repercutido da leitura de Hugo, Musset, Dumas, Thomaz Ribeiro, Castilho, Dias, Azevedo, e tantas outras ‘musas’.”²⁷⁷

Embora pese nessa conjectura de *O novo mundo* certo resquício, ou semelhança, com postulado romântico no quesito formação cultural – situação que mereceria uma discussão à parte deste trabalho – o periódico de Rodrigues surgia como uma voz contrária a perpetuação da produção literária romântica vigente ainda em meados de 1870. Sua força combativa residia na criação da temática nacional independente que, obliterando o *leitmotiv* da cor local e a influência francesa na cultural brasileira reforçaria uma identidade própria e original. A ostentação desse ideal levaria *O novo mundo* a ceder espaço em suas páginas aos homens das letras, interessados em expressar ideias convergentes com a necessidade de reforma nacional.

No seguimento dessa linha editorial, José Carlos Rodrigues, em carta a Machado de Assis, datada de 22 de setembro de 1872, felicita o escritor pelo “brilhante sucesso da sua *Ressurreição*”²⁷⁸. Considerando as limitações das publicações brasileiras, é importante ressaltar que esse “sucesso” do romance se limitava a um público restrito. Portanto, Rodrigues tomara ciência do romance *Ressurreição* como parte, provavelmente, de uma estratégia editorial da Livraria Garnier, como sugere carta de Machado de Assis a seu amigo Salvador de Mendonça (1841-1913)²⁷⁹ à época da publicação do volume de poemas *Americanas* (1875).

Remeto-te um exemplar das minhas *Americanas*. Publiquei-as há poucos dias, e creio que agradaram algum tanto. Vê lá o que isso vale; se tiveres tempo, escreve-me as tuas impressões. Não remeto exemplar ao nosso [José Carlos] Rodrigues porque o Garnier costuma fazê-lo diretamente, segundo me consta.²⁸⁰

²⁷⁶ ESTUDO, 1872, p. 32.

²⁷⁷ Ibid., p. 32.

²⁷⁸ ROUANET, Sérgio Paulo (Org.). **Correspondência de Machado de Assis**: tomo II, 1870-1889. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 78.

²⁷⁹ Salvador de Menezes Drummond Furtado de Mendonça foi escritor, jornalista, advogado brasileiro e à época dessa carta de Machado de Assis residia nos EUA exercendo a função de diplomata.

²⁸⁰ ASSIS, Machado de. Correspondência. _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p. 1353.

Mesmo que censurando certa falta de decoro em algumas cenas do livro,²⁸¹ o editor no *O novo mundo* convida Machado a escrever, sob condição remunerável, “um bom estudo sobre o caráter geral da literatura brasileira”.²⁸² Rodrigues vislumbra na obra do novato romancista o estrato da própria apreciação crítica louvado no periódico: uma extensão visionária dos propósitos políticos e sociais do progresso nacional. A disposição social republicana que toma vulto a partir da década de 1870, alinhando ideias de horizontes diversos, por vezes apolíticas, como no caso da literatura de Machado de Assis, resumia, assim, o senso de libertar o país do ranço da política e cultura imperiais.

A exemplo disso, após a sua ocorrência em *O novo mundo*, “Notícia da atual literatura brasileira” seria republicado ainda três vezes na imprensa reformadora. Em um curto espaço de tempo, seis meses, o artigo de Machado fora publicado em *A reforma: Órgão Democrático* de 5 de setembro de 1873,²⁸³ ano no qual este jornal “[...] atravessa uma fase vibrante, sob a direção de Joaquim Serra,²⁸⁴ que com sua prática do ofício e o sentimento libertário que sustentou até a morte, coloca o jornal entre os mais lidos da Corte.”²⁸⁵ A fundamentação democrática do periódico, anunciada já em seu título, reunia o grupo de liberais que discursavam em favor da descentralização administrativa imperial, proporcionando maiores poderes às provinciais brasileiras. No intuito de manifestar publicamente esse ideal, na quarta edição de *A reforma* foi publicado o artigo “Descentralização e federação”²⁸⁶, cujo argumento fixava-se em delinear uma monarquia republicana brasileira, tal qual já ocorria na “própria Europa uma velha monarquia”²⁸⁷. Ao longo de suas duas páginas, o texto discorre detidamente sobre a constituição da república norte-americana a fim de exemplificar como um Estado federativo não implicava a cisão do poder central de uma nação. Porém, o arremate do artigo reitera e explicita seu centro de interesse: “O estudo do modo como se formam e funcionam os três poderes constitucionais em cada um dos estados, convencerá o leitor da

²⁸¹ Cf. GUIMARÃES, 2004, p. 136.

²⁸² ROUANET, op. cit., p. 78.

²⁸³ SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 465.

²⁸⁴ Joaquim Serra (1838-1888), jornalista liberal, foi combatente da escravidão e esteve à frente de várias publicações da época como *O Abolicionista* (1880). SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. p. 235.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 214

²⁸⁶ BASTOS, Aureliano Tavares. Descentralização e federação. **A reforma: órgão democrático**. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 1-2, 15 maio 1869. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/226440/13>> Acesso em: 20 mar. 2016.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 1.

profunda diferença entre a monarquia descentralizada, como desejam os liberais do Brasil, e o sistema federativo dos norte-americanos.”²⁸⁸

A terceira ocorrência de “Notícia...” seria registrada na edição comemorativa de *O novo mundo* (centésima edição), de 24 de abril de 1879. Posteriormente, o artigo machadiano viria integrar as páginas de *A semana*, tendo sido publicado entre 17 de setembro e 1 de outubro de 1887.²⁸⁹ Apesar de se tratar de um periódico com intensa publicação literária, na sua primeira edição, o editor afirmava que a publicação teria seções variadas. Estas cobririam um repertório de assuntos diversos “[...] em ciências, artes, letras, etc., oferecendo aos leitores uma curta notícia satisfatória e imparcial de todos os fatos que em todos esses ramos de atividades se tiverem realizado nos sete dias decorridos.”²⁹⁰ Desta lista temática, destaca-se o artigo assinado pelo fundador do periódico, Valentim Guimarães,²⁹¹ no item “Crítica científica”.²⁹² Questionando duramente a política de conservadores e liberais desde a independência do país, Guimarães posicionava-se em favor do positivismo em nome do progresso contra a “fórmula ultraconservadora: ‘Conservar para viver, viver para dominar’”²⁹³ do cenário político brasileiro à época da publicação do seu jornal. Assim, mesmo privilegiando as letras brasileiras, o editor de *A semana* não se resguardava no abrigo da neutralidade política, fazendo coro com o movimento progressista de *O novo mundo* e a força opositora de *A reforma*.

A recorrência de “Notícia da atual literatura brasileira” na imprensa brasileira seria o primeiro passo para que o artigo de Machado de Assis ganhasse força e se consolidasse como manifesto cultural na imprensa brasileira. Há de se notar que, na atualidade, “Notícia...” goza de grande repercussão no meio literário, mas divulgado ora como “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade”, ora apenas como “Instinto de nacionalidade”. Em ambos os casos, observa-se um equívoco de cotejamento do artigo original publicado em *O novo mundo*, em 24 março de 1873. Folheando esta edição do periódico, percebe-se que “Instinto de nacionalidade” é apenas um item do artigo “Notícia da atual literatura brasileira”,

²⁸⁸ BASTOS, 1869, p. 2.

²⁸⁹ SOUSA, 1955, p. 465.

²⁹⁰ A SEMANA. **A semana**. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 03 jan. 1885, *A semana*, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/383422/5>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

²⁹¹ Valentim Guimarães (1859-1903) foi jornalista, escritor e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, além de um propagandista no movimento republicano e abolicionista. Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Membros**: Valentim Magalhães. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/valentim-magalhaes/biografia>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

²⁹² MAGALHÃES, Valentim. **A semana**. Rio de Janeiro, ano I, n. 2, 10 jan. 1885, *Crítica científica*, p. 2-3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=383422>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

²⁹³ *Ibid.*, p. 2.

isto porque existe uma diferença na diagramação de ambos os enunciados, separados por um curto traço que anuncia o primeiro dos cinco itens (Instinto de nacionalidade, O romance, A poesia, O teatro e A língua) sobre os quais Machado viria a discorrer. Esta percepção pode ainda ser confirmada entre a comparação do título de “Notícia da atual literatura brasileira”, na página 107 (Figura 1), e o artigo que o precede “Literatura portuguesa”, na página 106 (Figura 2). Ambos escritos em letras capitais, apresentam um curto traço que separa o título do corpo do texto, havendo como única diferença entre os títulos o destaque em negrito do enunciado “literatura brasileira” em “Notícia...”. Ainda nesta mesma página, consta o título da seção do periódico, “literatura”, também escrito em letras capitais, mas com fonte tipográfica de maior relevo e separada do corpo do texto por um traço cheio, destacando-a dos artigos que nela seguem. Na edição comemorativa de *O novo mundo* (Figura 3), terceira ocorrência de “Notícia...” na imprensa, o periódico guarda a mesma disposição tipográfica com relação ao título do artigo, apenas suprimindo o destaque em negrito. Já a edição de *A reforma* (Figura 4) publicou o artigo na coluna “Variedades” sob o título “Literatura brasileira”, em negrito, distinguindo-o do corpo do texto e do item “Instinto de nacionalidade”. Em *A semana* (Figura 5), “Notícia...”, segmentada em três partes apresentadas em edições distintas, vem precedido de um curto artigo introdutório do editor, na sua primeira ocorrência, intitulado “Páginas Esquecidas”, sendo mantido o título “Notícia da atual literatura brasileira” em fonte tipográfica maior e diferenciada do item “Instinto de nacionalidade”.



Figura 3 – ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. **O novo mundo**: periódico ilustrado do progresso da idade, 24 abr. 1879, p. 90.

Ora ahí está uma situação que eu não desejaria aos meus inimigos, se os tivesse.

O Sr. Portella, ministro do Imperio, foi derrotado na eleição do 1.º districto de Pernambuco! Mas neste caso a idéa abolicionista e Joaquim Nabuco ainda têm muita importancia na patria do Juca Cipó.

Que vergonha para o partido e para o ministerio!

E' verdade que já me disseram que a candidatura do Sr. Portella ia ser imposta a um districto conservador da Bahia. Eu é que não creio em semelhante ballela. O Sr. ministro não hade ser tão aquelle que se arrisque a segunda derrota, porque a Bahia não elegue um pernambucano nem que a rachem. Os bahianos são barristas como um prego e têm por lá muita gente nos casos de vir aqui dizer—*apoiado*.

Rega-se ao Exm. Sr. Barão de Paranaíba o obsequio de mandar dizer a esta redacção o seu nome anterior ao baronato. Os povos do Carioca e do Guanabara pedem a S. Ex. este incommodo porque o *Jornal* de hontem diz ter sido agraciado com aquelle titulo um dos mais importantes fazendeiros de S. Paulo, e o *Diario de Noticias* resa que o titulo foi conferido ao Sr.—

Nos conhecemos com este nome apenas uma Nossa Senhora, e essa mesma do O minúsculo. O *Diario* deu ao Sr. Barão um o minúsculo, e nós, para bem dos povos e tranquillidade do continente novo, desejamos saber se S. Ex. se chama efectivamente o, se O Minúsculo Sem Mais Nada, ou O legario. O nofo. O limpio, O paco, O posição, O perador, ou O palino, ou ainda e singelamento—O lho.

Se S. Ex. nos responder em termos convenientes e decisivos, nós commentaremos com sympathia o acto do governo e lhe daremos em paga a nossa o pinhão.

FILINDAL.

GAZETA RIMADA

II

Portella não gréia, vela!
Da pasta se afasta e basta!
Todo o mundo tagarella:
Portella não gréia, vela!
Da discussão 'está na tela:
Que sorte o Portella arrasta?
Portella não gréia, vela!
Da pasta se afasta e basta!

Grita, se agita, se irrita;
E geme e treme e se preme!
Lagartos, cobras vomita,
Grita, se agita, se irrita!
Portella se precipita...
E' capaz de alguma... freme,
Grita, se agita, se irrita,
E geme, o treme e se preme!

Nabuco passou-lhe a perna...
(Seu Nabuco, que mau gosto!)
Diz do voto a voz superna:
Nabuco passou-lhe a perna!
Vae matar numa taberna
O Portella esse desgosto!
Nabuco passou-lhe a perna...
(Seu Nabuco, que mau gosto!)

Mal a noticia espalhou-se
Houve charanga e foguetes!
E Minas regosijou-se
Mal a noticia espalhou-se!
Fosse lá pelo que fosse,
Deram-se muitos banquetes;
Mal a noticia espalhou-se
Houve charanga e foguetes!

Regosijar-me quizera
Mas eu não me regosijo!
Quem me dera! Quem me dera!
Regosijar-me quizera!
A apuração foi sincera,
Os votos foram de riço...
Regosijar-me quizera.
Mas eu não me regosijo!

Temos terceiro escrutinio...
Quem será o deputado?
D'esta cam'ra no dominio
Temos terceiro escrutinio...
Zé Marianno, Patrocínio,
Caidado! muito cuidado!
Temos terceiro escrutinio,
Quem será o daputado?

Cotegipe é mono velho
Não mette a mão em combuca!
Olhem todos p'ra este espelho,
Cotegipe é mono velho!
Nisto metto o meu bedelho
Osso nenhum me embatuca:
Cotegipe é mono velho
Não mette a mão em combuca!

De regosijo «m signal
Deixo prompto este foguete!
Hei-de soltar-o adnal
De regosijo em signal!
Conservador, liberal
Morre ou não o gabinete?
De regosijo em signal
Deixo prompto este foguete!

NELIDEU

JORNAES E REVISTAS

Appareceu-nos finalmente, toda bisarra e garrida, *A Vida Semanaria*, n. 10, primeiro numero da segunda epocha d'esta interessante folha de S. Paulo, que de litteraria passou a ser agora illustrada.

O caricaturista da *Vida Semanaria* o Bento Barbosa, que foi nosso collaborador e desenhista do finado *Gryphus* nos seus dois ultimos numeros, e' um rapaz de talento, que tem originalidade e graça; as caricaturas da *Vida Semanaria*, embora prejudicadas pela pessima impressão lithographica, são muito boas e espirituosas, principalmente as da primeira e da ultima pagina.

O texto é scintillante, escripto em bella prosa e magnificos versos. Adivinhem-se as pennas diamantinas de Olavo Bilac, Alfredo Pujol e Castro Lima. Ha umas *Cartas Chinesas* e uma *Canção de Inverno*, em versos tão brilhantes, tão lindos, tão originaes, que a gente fica pezarosa por não ser em verso o texto todo. Isto não quer dizer que a prosa não seja igualmente boa e saborosa; mas, emfim, o verso sempre é verso, e nós cá, que somos todos poetas como o diabo, preferimos ouvir as pondeiretas da rima gaiata, quando

agitadas pela mão agíl e nervosa de um artista de raça.

Viva a *Vida* por longos e bons annos, livre de molestias e de credores.

O n. 2 d'*O Tentamen*. Muito interessante.

O Grito do povo n. 11. Traz um artigo sobre estrangeiros no Brazil. Ah!..

Do grupo dos Girondinos (Fenianos) recebemos o terceiro numero d'*A seringa de Nemo*.

Ataca, Felipe!..

A Revista Illustrada insere em seu n. 461 boas caricaturas. Na sua pagina central tracta d'*O nosso estado sanitario* e na ultima das *contradanças na Imprensa*.

Texto excellento, em que promete para muito breve «algumas agradaveis surpresas.» Venham ellas.

Temos o n.º 7 d'*A violeta*; dá-nos na sua primeira pagina, em ouro, os bellissimos tercetos de Raymundo Corrêa *Luizinha*, nas outras bons versos e magnificos trabalhos em prosa.

Um mimo!

A DESCIDA

Homem, remove este rochedo e a rara galxia interior contempla e estuda; desce, e da terra pela ossada muda leva tua razão de sciencia avara.

Na treva esvahe-se a luz, ha pouco clara, o ar em sulphureo gaz já se transmuda; coragem! Desce, e os seculos sauda, desce mais, desce mais: Agora pára!

Mas não,—lá fulge um fogo subterraneo: — e mergulhas no cerebro do globo, — e lhe penetras de outro lado o craneo.

Desce, não! Sobre agora; um brilho intenso invade o corpo, e num heroico arroubo eis-te boiando no oceano immenso!

AUGUSTO DE LIMA.

PAGINAS ESQUECIDAS

De vez em quando é bom é, sobretudo, util lançar uma vista retrospectiva ao nosso passado litterario e artistico, porque só assim poderemos avaliar o progresso que temos feito e julgar com acerto do grau de adiantamento, do real valor das nossas letras e das nossas artes no actual momento.

Melhor é isso ainda quando se pôde fazer ouvir, hoje, uma vez auctorizada que tenha julgado o Brazil litterario de ha 15 ou 20 annos, porque então os documentos pelos quaes devamos julgar o actual serão isentos de suspeição. Ora, nenhuma voz mais auctorizada que a de Machado de Assis, que não é o chefe da litteratura brasileira actual, porque a litteratura de um paiz não tem chefe; pôde ter mestres, summidades, directores do seu movimento, orientadores do seu espirito: — chefes não.

Machado de Assis é uma communalidade, um mestre. Pareceu-nos que seria curioso des-empoeirar do esquecimento, exhibir a

luz do momento actual o que elle escreveu ha 14 annos sobre a litteratura brasileira.

Por isso encetamos em seguida a publicação de um notavel estudo dado á estampa n'*O Novo Mundo*, numero de 21 de Março de 1873, pelo eminente escriptor das *Memorias posthumas de Braz Cubas*.

Noticia da actual litteratura brasileira

INSTINTO DE NACIONALIDADE

Quem examina a actual litteratura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instincto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas litterarias do pensamento buscam vestir-se com as cores do paiz, e não ha negar que similhante preoccupação é symptoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre, e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madurga, como aquelles continuaram as de José Basílio da Gama e Sancta Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem d'este universal accordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, produtores e poetas acharão alli farto material de inspiração e irão dando physionomia propria ao pensamento nacional. Esta outra independencia não tem Sete de Setembro nem campo de Ypiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sahir mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ella até perfazê-la de todo.

Sente-se aquelle instincto até nas manifestações da opinião, aliás mal formada ainda, restricta em extremo, pouco sollicita, e ainda menos apaixonada nestas questões de poesia e litteratura. Ha nella um instincto que leva a applaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionaes. A juventude litteraria, sobretudo, faz d'este ponto uma questão de legitimo amor proprio. Nem toda ella torá meditado os poemas de *Uruguay* e *Caramurá* com aquella attenção que taes obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursors da poesia brasileira.

A razão é que elles buscaram em roda de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa physionomia litteraria, enquanto que outros, Gonzaga por exemplo, respirando aliás os ares da patria, não souberam desligar-se das faixas da Arcadia nem dos preceitos do tempo. Admirar-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoar o cajuado e a pastora, e nisso ha mais erro que acerto.

Dado que as condições d'este escripto o permitissem, não tomaria eu sobre mim a defeza do mau gosto dos poetas arcadicos nem o fatal estrago que essa escola produziu nas litteraturas portugueza e brasileira. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas coloniaes, iscados d'aquelle mal, nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independencia litteraria, quando a independencia politica jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metropole e a colonia erára a historia a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação. As mesmas obras de Basílio da Gama e Durão quizeram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a litteratura brasileira. Litteratura que não existia ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora.

Figura 5 — ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. *A semana*, 17 set. 1887, p. 298, Páginas esquecidas.

Em tempo, a análise plana da presença de “Notícia da atual literatura brasileira” nessa imprensa brasileira que clamava por algum tipo de reforma social poderia inferir a suma idealização política de Machado de Assis como sendo, ele mesmo, um homem revolucionário e confrontador à época da publicação do seu artigo. Como afirmado anteriormente, Machado não se alinhava com a política brasileira, fosse ela republicana ou conversadora e,

Após os meados de janeiro de 1862, a crônica de Machado vai se tornar mais amena. Dá notícias gerais, pouca política, muita literatura e comentários sobre os teatros. Nesse contexto, o que causa realmente um certo estranhamento são as crônicas do início de abril, que voltam a ser ferozmente críticas em relação aos atos do governo.²⁹⁴

Do ataque aberto e frontal, Machado passava a buscar, a partir desse momento, “[...] um tipo de expressão que lhe permitisse ser crítico, mas, ao mesmo tempo, possuidor de todas as marcas do bom comportamento.”²⁹⁵ Décadas depois, refletindo sobre esse período de sua juventude, Machado de Assis afirmaria o seu amadurecimento com relação ao universo real e imaginário, a vida em sociedade e a vida literária, no que resultaria a revisão e a ponderação do seu ponto de vista social e criativo.

No mesmo texto [da Revista Brasileira de 1898], Machado de Assis afirmou ser aquele o momento em que começou a “aprender a parte do presente que há no passado, e vice-versa”. Ele acreditava recordar-se de que foi por volta de 1860 que começou a perceber o sentido das nuances, da relatividade e da dualidade das coisas. Os atores, os comediantes, os artistas, ajudaram a desenvolver nele esse sexto sentido, esse ângulo do qual se vê o mundo, trata-se da realidade verdadeira ou da realidade representada.²⁹⁶

Em conformidade e respaldo ao ponto de vista de Jean-Michel Massa (1930-2012), remete-se aqui à fala de Tristão do Ataíde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983), para quem Machado de Assis soubera ponderar com maestria a dualidade entre ficção e realidade.

Na prosa de Machado de Assis há três camadas constantes – a crônica, o conto e o romance. Os contos são desdobramentos de crônicas e os romances um colar de contos. [...] Em Machado a ficção nasce da realidade. A imaginação trabalha sobre ela. Mas nunca perde o contato com ela. O cronista está sempre em ação, pois reflete diretamente os fatos da vida

²⁹⁴ GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação: à roda dos jornais**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000. p. 64.

²⁹⁵ LIMA, Luiz Costa. Dispersa Demanda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 76 apud RESENDE, Beatriz. Em caso de desespero, não trabalhem. A política nas crônicas de Machado de Assis. In: SETOR DE FILOSOFIA DA FCRB. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 422.

²⁹⁶ MASSA, 2008, p. 275.

corrente e as ideias por eles provocadas. [...] Daí se encontrar ele inteiramente à vontade no gênero crônica, que o coloca sempre em ligação com as duas frentes em que opera simultaneamente: a frente fato e a frente ficção.²⁹⁷

Com essa disposição conceitual em relativizar e interpor esses dois eixos da existência humana, “Notícia...” registra um importante texto crítico da tradição da arte brasileira oitocentista. Guardada a distância teórica e doutrinária do universo político de *O novo mundo*, essa ruptura alinhava-se à avidez por mudanças na sociedade brasileira aclamada no periódico. Na perspectiva da produção crítica machadiana, a reforma ou a revisão da literatura e da crítica brasileiras já eram expedientes difundidos desde o princípio da carreira do autor. Norteados pela necessidade de discutir e pensar a produção das artes no Brasil, em 1858, Machado já escrevera “O passado, o presente e o futuro da literatura”,²⁹⁸ em 1865, “O ideal do crítico”²⁹⁹ – discutido em capítulo anterior –, além de sua produção de crônicas sobre o tema, sendo particularmente interessante destacar o excerto do periódico *Diário do Rio de Janeiro*, de 1866.

Todos sabem que a bandeira do romantismo cobriu muita mercadoria deteriorada; a ideia da reforma foi levada até aos últimos limites, foi mesmo além deles e daí nasceu essa coisa híbrida que ainda hoje se escreve, e que, por falta de mais decente designação, chama-se ultrarromântica.³⁰⁰

A favor da construção de uma escola dramática pelo Estado, a fim de que “a literatura e a arte dramática”³⁰¹ pudessem “renovar-se, com garantias de futuro”,³⁰² Machado não se intimidava ao decretar a decrepitude do movimento romântico. Refutava ainda a renovação das artes pela mera substituição do romantismo pela “série das imitações e das exagerações”³⁰³ do realismo, o que, nas suas palavras, seria apenas a manutenção do monótono estado da literatura brasileira.³⁰⁴ A arte brasileira que se produzia em nome do romantismo era apenas uma mera reprodução de técnicas esgotadas pela frequência do uso que, reorganizadas, apenas expunham a fragilidade do nexos criativo. Nesta ordem de fatores,

²⁹⁷ ATHAYDE, Tristão de. Machado folhetinista. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 9 out. 1960. Suplemento literário.

²⁹⁸ ASSIS, Machado. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: _____. **Machado de Assis: obra completa** em quatro volumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3, p.1002-1006.

²⁹⁹ *Ibid.*, 2008, v. 3, p.1101-1104.

³⁰⁰ *Id.*, *Semana literária. Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ano XLVL, n. 38, 13 fev. 1866, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/20235>. Acesso em: 14 fev. 2016.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 2.

³⁰² *Ibid.*, p. 2.

³⁰³ *Ibid.*, p. 2.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 2.

a absorção indiscriminada do realismo pela classe artística apenas incorria no mesmo erro de privilegiar a técnica doutrinária em detrimento da produção criativo-reflexiva.

Se nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* Machado de Assis já havia declarado a sua aversão pelo chamado ultrarromantismo, com “Notícia...” ele firmaria as bases da sua concepção e entendimento estético. Resumindo panoramicamente a literatura produzida entre o período colonial e as primeiras décadas do Brasil emancipado politicamente, ele intenta demonstrar o efeito nocivo da mera perpetuação, ao longo de décadas, dos signos nacionais como expressão poética. O nativismo abundante e de emprego recorrente no fazer literário, e por isso trivial e subjugado ao senso comum, seria o seu alvo por meio de um discurso arguto e indagativo como bem exprime o parágrafo introdutório do seu artigo.

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 de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madruga, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Escusado é dizer a vantagem deste universal acordo. Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional. Esta outra independência não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo.³⁰⁵

Em princípio, Machado enfatiza, no início da sua argumentação, a constatação evidente de “certo” caráter instintivo de nacionalidade na literatura brasileira corroborada pelas “cores do país” que constituem uma linha de expressão na produção das letras brasileiras. Nesta acepção, o esforço e o engajamento do homem de letras, investido do desejo de promover a literatura brasileira, endossa a motivação de Machado em saudar e vislumbrar a prosperidade do fazer literário em território nacional. Em outras palavras, antes de aprofundar-se nos aspectos negativos do contexto da cultura literária brasileira, Machado ressalta qualidades da produção artística local, criando empatia para com o leitor do seu artigo. Gozando do acúmulo de experiência dos anos de labor na imprensa fluminense, o autor de “Notícia...” instrumentaliza uma retórica de densa imbricação para a qual o leitor precisa redobrar a atenção na sua leitura a fim de absorver as sutilezas da trama textual, assim como

³⁰⁵ ASSIS, 1873, p. 107.

já o fizera na relação de aproximação e distância discursiva entre autor e crítico na advertência de *Ressurreição* (1872).³⁰⁶

Note-se que a recuperação do título “Instinto de nacionalidade” na identificação do fazer literário local pode induzir o leitor à interpretação errônea de ser o “instinto de nacionalidade” mais uma nova metáfora na constelação do cenário no qual se pretende firmar o corolário da identidade brasileira do século XIX. A metáfora até então ampla e de interpretação permissiva e estanque, em vista ao projeto sociocultural do Império, pode ser, nesse primeiro parágrafo, comprovada pela extensão do sentido nacionalista também recuperado, *grosso modo*, pela segunda metáfora “cores do país”. A coadunação de um e outro termo resumiria um primeiro sentido ainda opaco e desgarrado da estrutura global do artigo, referenciando uma reformulação da idealização nacional-romântica que, no limite, apenas continuaria a saga da Nação brasileira.

Em estudo sobre a relação do desenvolvimento dessas duas metáforas, Abel Barros Baptista argumenta que a interpretação precipitada do que viria a ser o “instinto de nacionalidade” pronunciado por Machado de Assis deve-se ao “estado de coisas familiares”,³⁰⁷ do reconhecimento prévio pelo leitor brasileiro das condições intrínsecas à formação da cultura nacional. Afinal, Machado rompe com a metáfora aparente de “instinto de nacionalidade”, no decorrer do seu artigo, quando cria um “quiasma”³⁰⁸ ao afirmar que tal instinto “[...] não implica o reconhecimento da existência de ‘todas as condições e motivos de uma nacionalidade literária’”.³⁰⁹ Para além disso, a própria metáfora “cores do país” estabelece um novo conceito semântico que extravasa o motivo literário de realidade local, a noção de realidade peculiar engendrada no sentido de “cor local”.

A diferença entre “cores do país” e “cor local” permite-nos esboçar uma resposta: a primeira metáfora, de fato, depois de simular uma consciência com a segunda, define-se pela diferença que dela a separa: não é, pois, uma metáfora do caráter nacional, mas também não se esgota nos aspectos superficiais ou pitorescos da realidade brasileira – é metáfora da própria “cor local” enquanto motivo literário investido de um novo sentido, mobilizado pelo desejo de nacionalidade, ou seja, é metáfora da realidade brasileira entendida numa nova condição, a de garante da nacionalidade literária. Ou ainda, talvez mais precisamente: “cores do país” são uma metáfora da

³⁰⁶ A análise e comentário do prefácio do romance *Ressurreição* constitui seção posterior desta tese.

³⁰⁷ BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 59.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 60.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 60.

posição em que o Brasil aparece para esse “desejo de criar uma literatura independente”.³¹⁰

Nessa lógica da visão estrangeira, desafeita à preponderância do clamor nacionalista, Baptista sustenta sua tese referindo-se, mais insistentemente, à interpretação do texto machadiano por Afrânio Coutinho (1911-2000).

Afrânio Coutinho, por exemplo (mas um exemplo sempre incontornável desde logo porque sintomático), que coloca em subtítulo de *A tradição afortunada* a expressão *O espírito de nacionalidade na crítica brasileira*, escreve o seguinte na nota preliminar com que apresenta o livro: “Versa o presente estudo sobre a formação e desenvolvimento do instinto de nacionalidade, na crítica brasileira, durante o século XIX” (COUTINHO, 1968, p. XIX). Ao longo de todo o ensaio, Afrânio Coutinho irá usar indiferentemente as duas expressões, e não subsistem dúvidas de que, do seu ponto de vista, “instinto de nacionalidade” constitui um equivalente perfeito do seu “espírito de nacionalidade”.³¹¹

A crítica de Baptista incide sobre a necessidade de uma leitura atenta e investigativa com relação ao sentido imanente das figuras de linguagem empregadas por Machado de Assis em “Notícia...”. O propósito crítico intenciona com isso evitar o possível deslocamento do sentido de “instinto de nacionalidade” e mesmo a restrição da reflexão machadiana em prol da literatura brasileira. Finalmente, “Notícia...” não simbolizava ou vinculava-se à correlação de fatores extraliterários, fossem eles políticos ou sociais, na produção da literatura brasileira durante o século XIX; “[...] ‘instinto de nacionalidade’ só pode ser uma força própria da literatura. [...] não é nada que o Brasil imponha por si mesmo, seja exigência patriótica, seja espírito de nacionalidade.”³¹²

Em concordância com o ponto de vista de Baptista, pode-se depreender que não apenas o “quiasma” entre o enunciado e o sentido da metáfora “instinto de nacionalidade” interpõe camadas textuais a serem sucintamente refletidas, como também, o lapidado nível retórico machadiano rompe ou reorganiza o sentido da opinião intercalada no primeiro plano textual. A coadunação entre o sentido de “instinto de nacionalidade e as “cores do país” são figurativamente consolidadas enquanto denominadores da preocupação criativa com as letras brasileiras, comunicando, por meio do seu vigor e comprometimento artístico, um “sintoma de vitalidade e abono de futuro”.³¹³ Para o leitor precipitado e/ou balizado pela vivência

³¹⁰ BAPTISTA, 2003, p. 53.

³¹¹ Ibid., p. 47.

³¹² Ibid., p. 62.

³¹³ ASSIS, 1873, p. 107.

cultural de exaltação pátria, a asserção machadiana apenas faz ecoar a metáfora “instinto de nacionalidade” como um estandarte da literatura nacionalista afeita ao microcosmo local.

No entanto, os três primeiros parágrafos de “Notícia da atual literatura brasileira” indicam o seu significado, em um “primeiro traço”³¹⁴ da literatura brasileira, “certo instinto de nacionalidade”.³¹⁵ Em meio ao arcabouço da literatura brasileira, no qual se pressupõem os próprios motivos nacionalistas, apenas uma parte desse registro traduziria o aporte estético almejado por Machado de Assis. A restrição articulada pelo pronome indefinido “certo”, restringindo o alcance da metáfora “instinto de nacionalidade”, repercute na crítica machadiana sendo uma disposição conceitual desagregada dos excessos da produção romântica oficial. A súpula desta tese sustenta-se na sequência do argumento machadiano, no quarto parágrafo do artigo, ao evocar o cânone romântico brasileiro formado pelas “tradições de Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães”.³¹⁶ A referência direta às três figuras emblemáticas na literatura brasileira não deixa dúvidas sobre com quem Machado de Assis dialoga: o romantismo oficial.

Na esteira da sua sutileza textual, a articulação de “Notícia...” parece ir ao encontro do parcial espírito nativista romântico. No artigo, constata-se a própria ideia de continuidade das “tradições” pelos jovens escritores coetâneos de Machado, como também foram continuadas as tradições de Basílio da Gama e Santa Rita Durão pelos expoentes poetas do romantismo oficial. A aparente concordância, senão desfeita pela recuperação da restrição de “certo instinto”, é posta em xeque quando Machado anuncia que é somente “interrogando a vida brasileira e a natureza americana” que o homem de letras encontraria “um farto manancial de inspiração”.³¹⁷ Redimensionando o conceito de cor local, o ponto de vista machadiano orienta o seu leitor sob duas dimensões distintas, mas coexistentes e fecundas, na temática literária: a vida na sociedade brasileira, do homem em sua real condição de existência, e a natureza americana destituída de sua condição pitoresca. A partir do exame reflexivo desses dois aspectos, reavaliando e interpondo as suas reais relações, que a literatura brasileira encontraria sua distinção conceitual.

A lógica desse argumento enceta a dinamização do fazer literário apenas estimulado pelo acervo pictórico depurado da realidade brasileira, sem com isso submetê-lo à reprodução

³¹⁴ ASSIS, 1873, p. 107.

³¹⁵ Ibid., p. 107, grifo nosso.

³¹⁶ Ibid., p. 107.

³¹⁷ Ibid., p. 107.

estranque e imprescindível do contexto extraliterário laureado continuamente ao longo das gerações. A plausibilidade dessa teoria reside na possibilidade de abstração de assuntos e elementos da realidade sensível que, depurada sinteticamente do juízo e logro de pertencimento à Nação, na finalidade de reduzir-lhe o potencial idealizado, serviriam como recurso literário no auxílio da expressão do “instinto de nacionalidade”. Distante do conceito pré-determinado e amplamente difundido de cor local, da figuração pitoresca, a literatura tomaria um rumo personalizado, “dando fisionomia própria ao pensamento nacional”³¹⁸. Na concepção de Machado, a nacionalidade literária seria o encontro de uma identidade literária singular, cujo pendor estético desarticulava-se da primazia dos motivos condicionados pelo cânone romântico.

A metáfora final do parágrafo introdutório de “Notícia...” retoma o ato de independência do Brasil a fim de reforçar o argumento machadiano da necessidade de reflexão e de empenho intelectual na perseguição de uma literatura criativamente independente. A particularidade dessa comparação pronuncia-se pela negativa da criação da literatura brasileira, nos termos machadianos, a partir da institucionalização normativa como evidencia a referência à tríade romântica Gonçalves Dias, Porto-Alegre e Magalhães. Assim, a literatura nacional não se liberaria do rusgo da continuidade das tradições românticas apenas com um ato burocrático, remanejando conceitos fomentados institucionalmente, traduzidos em uma literatura formalista, de gabinete. Para isso seria necessário haver avanços na própria forma das “[...] manifestações de opinião, aliás malformada ainda, restrita em extremo, pouco solícita, e ainda menos apaixonada nessas questões de poesia e literatura.”³¹⁹ Ademais, esse trecho das considerações de Machado de Assis, sinaliza para o que deveria ser o fulcro de sedução de “Notícia...” na imprensa reformista. Metaforicamente, assim como a literatura nacional necessitava superar o passado e o mero ato da escrita padronizada para Machado, para liberais e republicanos o Brasil precisava superar a acre herança monárquica, legada pelo ato de independência, que apenas renomeou o poder na sua forma constitucionalista, recompensando a política dos conservadores.

Porém, se por um lado o ponto de vista da independência literária proposta por Machado permitia a apreensão de uma metáfora libertadora fecunda à efervescência dos movimentos contrários ao poder conservador do Império brasileiro, por outro, a composição discursiva que fundamentava o artigo machadiano desqualificava o avanço de teorias

³¹⁸ ASSIS, 1873, p. 107.

³¹⁹ Ibid., p. 107.

sentenciosas impregnadas pelo cientificismo finissecular. Para o autor de “Notícia...”, a preocupação com a reflexão do procedimento literário estaria acima de qualquer pressuposto metodológico imbuído de valores absolutos que, por aderência ao doutrinamento estético, restringisse e/ou determinasse o desenvolvimento da literatura brasileira. “A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio.”³²⁰ Comprometida com o cânone em detrimento do desenvolvimento literário, ela apenas expressa a vaidade dos homens iniciados nas belas letras em conformidade com os “preceitos do tempo”.³²¹

O comprometimento da “juventude literária”, sua coetânea, com uma literatura imbuída de princípios aquém da relevância criativa, não significava, para Machado de Assis, assumir uma prerrogativa de negação da existência de um cenário literário brasileiro. Afinal, esta mesma juventude seria passível de “aplausos”³²² nas suas obras cujos “toques nacionais”³²³ remetiam a um “instinto”. Em tom senão irônico, jocoso, o crítico não vislumbra na obra da juventude o “instinto de nacionalidade” que nomeia um dos itens do seu artigo, mas apenas concede o auspício de um mísero “instinto” à juventude inserida em um contexto cultural de “opinião [...] malformada, restrita em extremo”.³²⁴ Operando uma sintaxe textual sinuosa, Machado não deixa de aferir a esterilidade da estética romântica, reproduzida indiscriminadamente pelos homens de letras, sem dela negar microestruturas que refletem o ideal estético buscado em “Notícia...” e reafirmam a necessidade do discurso factualmente crítico.

A diferenciação entre a mera reprodução de um conceito estético e a sua revisão crítica fora exemplificada por Machado a partir da referência à literatura árcade em torno dos poemas *Caramuru* de Santa Rita Durão e *O Uruguai* de Basílio da Gama. A escolha precisa dos dois poemas e autores estabelecia um diálogo direto entre a “juventude literária”, o séquito romântico, e seu objeto de adoração e referência literária temporalmente longínqua. *Caramuru* e *O Uruguai* seriam os dois pilares clássicos no templo da cor local. Para os românticos do grupo da *Niterói*, ambos os poemas representavam a singularidade de dois autores que, recuados temporalmente do movimento de “criação da literatura nacional”, souberam usar os índices totêmicos da representação pátria e, conseqüentemente, sobressair gloriosos do cenário árcade. No entanto, para Machado, havia um erro de apreciação estética

³²⁰ ASSIS, 1873, p. 107.

³²¹ Ibid., p. 107.

³²² Ibid., p. 107.

³²³ Ibid., p. 107.

³²⁴ Ibid., p. 107.

com relação a essas duas obras, pois Basílio da Gama e Santa Rita Durão viveram um contexto social distinto do século XIX. Eles buscavam com as suas obras não a expressão do sentimento de pertencimento à Nação brasileira, ou a literatura brasileira independente, porque a própria concepção dessas ideias refletia um anacronismo histórico quando projetada no século XVIII. A expressão latente desses poetas coloniais era a busca de “elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária [...]”.³²⁵

Existiria na poesia de Basílio da Gama e Santa Rita Durão “certa cor local”,³²⁶ mas ela não representava, em hipótese alguma, o mesmo qualificativo estético em cumprimento da sinonímia nação e/ou nacional. O valor estético da cor local em ambos os casos significava o esforço técnico dos poetas em encontrar uma alternativa distinta da tópica pastoril da sua época e assumindo um percurso distinto de outros poetas coloniais como Tomás Antônio Gonzaga.³²⁷ Destes, “admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto não há mais erro que acerto.”³²⁸ Apoiado nesta afirmação machadiana, poder-se-ia mesmo se conjecturar que Basílio da Gama e Santa Rita Durão diferenciavam-se poeticamente dos próprios românticos. Estes autores, além de tentarem encontrar, em um passado distinto, argumento para sustentar a sua literatura concebida sob uma suposta insígnia de singularidade nacional, insistiam há décadas sobre a mesma temática esgarçada pelo tempo.

Ainda com relação ao anacronismo histórico da visão romântica, Machado de Assis julgava incoerente a preterição da poética de Basílio da Gama e Santa Rita Durão à poética de Tomás Antônio Gonzaga devido ao distanciamento histórico dos dois primeiros poetas face aos ideais erguidos com a independência do Brasil. Ao fim e ao cabo, todos se inseriam em um determinado momento histórico e, com maior ou menor adesão, seguiam os preceitos de uma época. Pessoalmente, Machado não tomava a defesa dos poetas coloniais e não se mostrava parcial com relação ao pecúlio dessa época. Ao contrário, ao contrapor criticamente Basílio da Gama e Santa Rita Durão, de um lado, e Tomás Antônio Gonzaga, de outro, o

³²⁵ ASSIS, 1873, p. 107.

³²⁶ Ibid., p. 107.

³²⁷ Tomás Antônio Gonzaga (1744-1807) nasceu em Portugal, de mãe portuguesa e pai brasileiro, e foi educado no Brasil, voltando à Portugal para seguir seus estudos de direito na Universidade de Coimbra. De volta ao Brasil, envolveu-se, em 1789, na famosa conspiração separatista em Minas Gerais, a Inconfidência Mineira, sendo, por isso, deportado para Moçambique. Patrono da Academia Brasileira de Letras, foi um poeta clássico e assinou sua curta obra sob o epíteto de Dirceu, cuja obra mais conhecida são: *Marília de Dirceu* (1792) e as satíricas *Cartas Chilenas*, escritas em meados de 1780 e editadas apenas no segundo reinado. Cf. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Membros:** Tomás Antônio Gonzaga. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/tomas-antonio-gonzaga/biografia>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

³²⁸ ASSIS, op. cit., p. 107.

crítico – em excerto do parágrafo anterior – usa expressão adversativa com a finalidade de reconsiderar o talento que ele mesmo houvera atribuído a Basílio e Durão. Articuladamente, Machado compõe o seu texto de maneira a relativizar os valores estéticos sem a eles aderir por preferência ou vaidade.

A negação do caráter absoluto dos pressupostos teóricos do legado literário no Brasil, direcionavam e determinavam a tessitura de “Notícia...”. Nestas circunstâncias, como já fizera no início do seu artigo com a expressão “instinto de nacionalidade”, Machado restringe o alcance do sentido da expressão “cor local” pelo emprego de “certa” com a finalidade única de frisar a incompatibilidade de assumir-se o sentido que a metáfora “cor local” representava no “atual estado da literatura brasileira” e no seu passado colonial. A permuta desprovida de sentido crítico representaria um erro de consideração estética, o julgamento precipitado da “juventude literária”, a ingenuidade crítica da juventude inebriada pelos preceitos do seu tempo. Aliás, o ponto de vista de Machado não era uma opinião solitária, mas partilhada com seu amigo Joaquim Nabuco, que afirmava: “A mocidade dever ler o poema [*Os lusíadas*], sobretudo porque, como diria Horácio recomendando a leitura da *Iliada*, ‘a mocidade é como a ânfora, que exala por muito tempo o aroma do primeiro vinho que obteve’.”³²⁹

A incauta juventude de escritores que ainda seguiam a doutrina do romantismo oficial não se dava conta de que o princípio estético da cor local era uma convenção técnica nativista de alcance contestável quando se tinha em consideração a fragilidade do *status* “literatura brasileira”. Na visão de Machado de Assis, partilhada com vigor por Joaquim Nabuco,³³⁰ a verificação de uma literatura endêmica ao Brasil era, ainda em meados de 1870, um processo problemático em um país tão jovem. Reticente sobre a temática, o crítico afirmava: “Conviria examinar se possuímos todas as condições e motivos históricos de uma nacionalidade literária [...]”.³³¹ A hesitação machadiana com relação aos aspectos concretos da “Nação brasileira” incorre em duas linhas analíticas. A primeira caracteriza-se pelo questionamento do próprio conceito “nação”, “nacional”, ao sugerir-se – note-se que Machado habilidosamente usa o futuro do pretérito de “convir”, estabelecendo sua posição sob a guarda da hipótese ou mesmo incerteza diante do leitor – a imprecisão dos qualitativos da pátria brasileira. A eleição da cor local para tal fim não suportava a problemática social em volta da formação do Estado brasileiro. A este respeito Joaquim Nabuco dizia que:

³²⁹ NABUCO, 1872, p. 7.

³³⁰ Cf. *ibid.*

³³¹ ASSIS, 1873, p. 107.

O presente do Brasil é uma época de transição. Os quadros em que ela vê hoje sua imagem, hão de aparecer às gerações posteriores o monumento de tempos em que o trabalho ainda era servil e em que uma raça florescia, enquanto morria a outra. Em honra de seus maiores, elas hão de apagar da história essas lembranças.³³²

A segunda linha temática, do anterior excerto de “Notícia...”, reivindicava um posicionamento teórico-literário que desacreditava o valor da literatura enquanto um ramo de formação e certificação da estrutura social brasileira. Na esteira de transitoriedade da época, o conjunto de elementos peculiares a um país não poderiam, por si sós, fundamentarem a criação literária nacional. Se assim o fosse, a literatura estaria fadada ao empobrecimento dos dispositivos narrativo-poéticos e, conseqüentemente, da perda criativa gerada pela inter-relação entre as peculiaridades locais e as relações humanas em uma sociedade.

Nota-se que as singularidades evidentes do país – aquelas em que os patricios se reconhecem, com orgulho ou riso – não estão ausentes dos romances de Machado, a que entretanto elas não dão a tônica. Digamos que sumariamente que em vez de *elementos* de identificação, Machado buscava *relações e formas*. A feição nacional destas é profunda, sem ser óbvia.³³³

A observância da busca por uma expressão literária mesurada com relação aos indicadores nacionais, emancipando-lhes da obrigatoriedade da temática nacionalista convencionada pelo romantismo oficial, levaria Machado a prognosticar a imprecisão da temática indianista na literatura feita no Brasil. Segundo ele, o assunto merecia um refinamento cuidadoso, pois, antes de qualquer manifestação a respeito, era forçoso observar que, no decurso histórico nacional, os autóctones brasileiros foram vencidos pelo colonizador. Portanto, “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa nacionalidade literária.”³³⁴ A concepção de uma literatura de proeminência do elemento indianista seria, em decorrência lógica, um erro estético que inviabilizava uma literatura nacional. Dialogando abertamente com a negação da temática indianista por Varnhagen, Machado intercalava novamente suas sentenças adversativas para bem demonstrar a ineficiência do doutrinamento teórico; fosse este a favor ou contra uma estética precisa, era fundamental, ao florescer crítico, a capacidade de avaliação teórica que tivesse em consideração uma abordagem dialética da questão em juízo.

³³² NABUCO, 1872, p. 14, grifo nosso.

³³³ SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis. In: _____. **Que horas são?:** ensaios. São Paulo: Companhia Das Letras, 2002. p. 166, grifo do autor.

³³⁴ ASSIS, 1873, p. 107.

Na sua apreciação crítica, Machado posicionava-se de maneira equilibrada, verificando que, ainda que não configurassem como elementos da cultura brasileira, a representação indianista era válida e profícua ao fazer literário. Isto porque, em matéria de literatura, a criatividade deveria ser instigada pelas mais diversas fontes de referências culturais, pois “[...] tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe.”³³⁵ Desta maneira, não se poderia negar a relevância criativa transposta de todo o material colhido sobre os autóctones brasileiros, pelos historiadores da corte, como o era o próprio Varnhagen. O único erro estético no uso do elemento indianista “[...] seria constituí-lo como um exclusivo patrimônio da literatura brasileira [...]”³³⁶ Enquanto insumo à produção literária, o arcabouço de conhecimento das tribos brasileiras, restrito ao desenvolvimento criativo do homem de letras, não lhe sendo plausível a mera reprodução técnica, serviria como impulso à bonança das artes.

Esta é hoje uma opinião triunfante. Ou já nos costumes puramente indianos, tais quais os vemos n’*Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, ou já na luta do elemento bárbaro com o civilizado, tem a imaginação literária no nosso tempo ido buscar alguns quadros de singular efeito, [...] por exemplo, a *Iracema*, do Sr. J. de Alencar [...].³³⁷

Antevendo a interpretação desmesurada de uma passagem que beneficiasse os egos românticos, Machado novamente usa sua escrita de precisão minuciosa, aparando a possibilidade do excesso. Reconhece que a “opinião triunfante” já confirmara a importância dos costumes dos primeiros povos de uma região para inspiração poética, mas não deixa de mostrar pontualmente os bons exemplos. Note-se que são atribuídos a Gonçalves Dias os tais “costumes puramente indianos”, até então coerentes com a ideia do bom exercício poético. No entanto, Alencar, em contraste com Gonçalves Dias, ganha vulto de obra-maior pelos “quadros de efeito singular”. Sem preterir um a outro, por meio do uso de uma sintaxe lapidar, Machado alcança níveis sutis de comparação que direcionam as linhas mestras da composição literária, qual seja, uma literatura que, inspirada nos costumes sociais, expandisse, filtrada pela capacidade criativa do escritor.

Sob a alcunha da inspiração e originalidade, Machado pretendia diferenciar o estado “da atual literatura brasileira”, produzida sob a égide da desmedida idealização artística, centrada na representação singular e icônica da cor local. Nas suas palavras, seria um erro o

³³⁵ ASSIS, 1873, p. 107.

³³⁶ *Ibid.*, p. 107.

³³⁷ *Ibid.*, p. 107.

contínuo culto da opinião artística que, ao superestimar a peculiaridade local, suponha prestigiar a singularidade literária. Assim, somente com a expressão de uma literatura aberta à experiência criativa, a narrativa brasileira romperia com a fórmula de símbolos estanques que, condicionados ao clamor nacional, estariam limitados a uma interpretação local e restrita à condição espaçotemporal como afirma o escritor; “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea; é a que só reconhece espírito nacional nas obras que trataram de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.”³³⁸ O conceito crítico em tal pensamento não iria ao encontro e valoração da literatura nacional, sendo esta uma forma própria ao Brasil. Ao contrário, a insistência na reprodução de elementos dos costumes e da paisagem local apenas hipertrofiava a sua representação simbólica, destituindo-os da sua real significância. O conceito primário do elemento concebido teoricamente como símbolo nacional era exacerbado na sua relação com a real matéria local e, por isso, reduzido a um substrato cultural, dada a sua limitação expressiva se apenas submetida ao preceito literário de uma época. O “assunto local” apenas estaria fora desse claustro estético, servindo à produção literária nacional independente, quando da sua avaliação e reorganização pelo filtro crítico e criativo do escritor.

Na concepção machadiana, a literatura brasileira precisaria sobressair às limitações de fórmulas ou às demandas particulares e aflorar a universalidade textual. Isto é, mesmo partindo de um elemento local, a literatura deveria gerar criativamente uma linguagem pluralista capaz de integrar o ser humano. A literatura não poderia privar a leitura de uma obra ao seu próprio território, ou ao pertencimento nacional, mas deveria elevar a coadunação de assuntos que diriam respeito a humanidade. Por meio dessa perspectiva, Machado de Assis despontava para uma dialética local e universal na qual o autor explicita seu pendor crítico-literário que, rompendo com esquemas canônicos, tinha como objetivo não negar a literatura que vinha sendo produzida no Brasil. Ao contrário, seu objetivo era revisar essa literatura aproveitando-lhe o que poderia servir à composição de obras de tendência intemporal e universal. Com a finalidade de concluir sua exposição, Machado indagava o seu leitor ao citar obras da literatura inglesa que não se assentavam sobre o primado da cor local, mas, nem por isso, deixavam de ser reconhecidas como clássicos mundiais.

Mas, pois que isto vai ser impresso em terra americana e inglesa, perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* não é o mesmo autor da Golden Legend, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor

³³⁸ ASSIS, 1873, p. 107.

admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.³³⁹

Dito isto, Machado recupera a mesma linha argumentativa do seu artigo “O ideal do crítico” – analisado em seção posterior – que colocava em questão de prioridade no universo artístico a discussão sobre a carência de uma crítica brasileira.

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e se eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destino que a esperam.³⁴⁰

A inexistência de uma crítica legítima representava uma grande perda para a literatura brasileira, pois, em decorrência da própria conjectura social do país, um Estado de formação recente, a crítica literária não havia se desenvolvido como almejava Machado. Havia, no muito, um grupo de homens letrados que se arriscavam no universo da crítica, mas seguindo o paradigma encetado pela convenção nacionalista, criando um círculo estético vicioso que apenas fazia brilhar a temática gestada pelo cenáculo do romantismo nacionalista. Por meio desse sistema de caráter duvidoso “[...] predominavam opiniões apressadas, imaturas, pouco pensadas ou declaradamente errôneas.”³⁴¹ A crítica como almejava Machado de Assis estava longe ser um procedimento reflexivo e independente do senso comum daqueles que estavam absorvidos pela estética da literatura romântica, como observa-se pelo exame da reação da imprensa ao seu próprio romance de estreia.

O pedido de franqueza [de Machado na advertência de *Ressurreição*] parece ter sido atendido pela crítica que, em linhas gerais, manifestou desagrado e estranheza com tudo aquilo que rompia com as convenções dos “livros da imaginação”, modo como Lívia, a protagonista do livro, define a literatura romântica.³⁴²

Da poesia ao romance, o conceito de cor local dominava o espírito dos literatos brasileiros que, diante de um romance cuja concepção textual era distinta do postulado romântico oficial, agia com estranheza à possibilidade de rever liames e/ou conceber novos liames narrativos. Não seria surpreendente, então, que “os nomes que principalmente seduzem

³³⁹ ASSIS, 1873, p. 107

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 107.

³⁴¹ BAPTISTA, 2003, p. 66.

³⁴² GUIMARÃES, 2004, p. 137.

a “[...] mocidade [da década de 1870] são os do período romântico [...] [que] ainda são aqueles com que o nosso espírito se educou, os Vitor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlands, os Nervals.”³⁴³ A escola francesa, como havia servido de modelo à geração de Gonçalves de Magalhães, servia ainda, trinta e sete anos depois, de panteão à leva de literatos temporãos deste movimento. Investidos do mesmo pendor da nacionalidade de outrora, buscavam na forma “mais apreciada”³⁴⁴ da sua geração, o romance, “[...] a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações.”³⁴⁵ Costumes que se diferenciavam apenas com relação à sua localidade, mantendo a mesma linha expressiva do corolário dos elementos de pertencimento e consolidação da Nação. Além de criticar precisamente a visão desse peculiar romantismo brasileiro, ainda afeito à estética do grupo da *Niterói*, a fala de Machado de Assis reverbera na própria estética romântica europeia. Para ele, o desenvolvimento da literatura na Europa havia avançado em tantas outras perspectivas, permitindo múltiplas possibilidades de escrita que, na década de 1870, já não se fazia sentido a continuação de linhas ou movimentos teóricos tão precisos.

Logo, a predileção da “mocidade” pela “página instrutiva”³⁴⁶ dos romances de costume era resumida tecnicamente pelo crítico nas seguintes palavras: “Há boas páginas, como digo, e creio até que um grande amor a esse recurso da descrição, excelente, sem dúvida, mas (como dizem os mestres) de mediano efeito, se não avultam no escritor outras qualidades essenciais.”³⁴⁷ Como faz ao longo de todo o seu artigo, Machado vale-se de estruturas sintáticas adversativas que, em um primeiro momento, tecem o elogio e asseguram a validade da estética em questão, para, em seguida, subtrair-lhe a essência absoluta, a fundamentação de um enunciado de rigidez conceitual. A flexibilização do seu acordo com a teoria descritiva dos costumes visava esclarecer que tal procedimento estético seria válido apenas como acessório na técnica narrativa, não como centro de gravidade, a “substância”³⁴⁸ do romance.

A fórmula da prosa aceita no Brasil partia do postulado nacionalista, repleto de um espetáculo da natureza que, segundo Machado, resultava em boas páginas pitorescas, mas não lhe mereciam total mérito em decorrência da sua abstração da realidade social. “Esta casta de

³⁴³ ASSIS, 1873, p. 107.

³⁴⁴ Ibid., p. 107.

³⁴⁵ Ibid., p. 107.

³⁴⁶ Ibid., p. 107.

³⁴⁷ Ibid., p. 107.

³⁴⁸ Ibid., p. 107.

obras conserva-se aqui no puro domínio da imaginação, desinteressada dos problemas do dia e do século, alheia às crises sociais e filosóficas.”.³⁴⁹ A abstração do literato brasileiro face ao universo humano e social proporcionava a feitura de uma literatura condenada à representação estanque de elementos concebidos em nível extraliterário a partir de um acordo acadêmico. Portanto, a pretensão desses escritores em alçar uma literatura nacional não reverberaria em uma herança profícua ao universo da literatura brasileira.

Pontualmente, é imprescindível assinalar que a estética perseguida por Machado de Assis, na esteira da sua própria conceituação crítica em “Notícia...”, não aderiria ao movimento realista que florescia na Europa. O realismo exigido por Machado era a representação factual dos elementos da realidade social, mas, sem com isso, trazer para o centro de interesse do texto narrativo outra perspectiva doutrinária. Sobretudo, a técnica realista servia-lhe como uma ferramenta pontual que repercutia no temperamento das suas personagens.

As dissimulações do espírito ou da alma humana, propriamente, captava-as com extraordinária finura, quase sempre através daquele tipo de microrrealismo psicológico que, na literatura universal, encontrou em Cervantes e Shakespeare os seus mais sagazes intérpretes, um e outro inexcedíveis na arte de produzir efeitos excepcionais com o pormenor imprevisto ou simplesmente gradativo, em determinado momento.³⁵⁰

O “microrrealismo” machadiano pautava uma proposta estética que, já empregada outrora por autores clássicos da literatura ocidental, não se limitava à metodologia descritiva, quase científica, impulsionada pelas correntes filosóficas do fim do século XIX. A apologia da modernidade, que se anunciava pelo progresso das ciências e, por conseguinte, das artes, não permitia, segundo a visão crítica de Machado de Assis, a reflexão e a discussão dos novos preceitos sociais do tempo. Observa-se que Machado não se deixava envolver de maneira panfletária pelas teorias do seu tempo e, na polêmica reação a *O primo Basílio* (1878) de Eça de Queirós, manifestava-se claramente sobre o tema.

Não peço, decerto, os estafados retratos do romantismo decadente; pelo contrário, alguma coisa há no realismo que pode ser colhido, em proveito da

³⁴⁹ ASSIS, 1873, p. 107.

³⁵⁰ GOMES, Eugênio. O microrrealismo de Machado de Assis. In: _____. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 53.

imaginação e da arte. Mas sair de um excesso para cair no outro, não é regenerar nada: é trocar o agente da corrupção.³⁵¹

A dialética disposta nessa concepção crítica de Machado de Assis reforça o entendimento da forma romance que ele discute em “Notícia...” como dependente do “puro domínio da imaginação”. Reivindicando certa realidade dos escritores do seu tempo, o crítico procurava demonstrar a necessidade de equilíbrio estético na feitura do romance, que, do seu condicionamento ao retrato de costumes, proporcionava um vasto quadro de personagens lacrimosas. Via de regra, o comportamento dessas personagens, desprovidas de psicologia, do conflito íntimo, da relação de contrariedade com o espaço social onde se inscreviam, fundamentavam valores morais que iam ao encontro da solidificação da paisagem nacional e da moralização do homem brasileiro. Sem a particularidade do caráter individualizado, as personagens do romantismo oficial não ultrapassavam a caracterização de títeres que versejavam sobre sentimentos vãos, alienadas em uma quimera de sensações que lhes eram exteriores, moldadas por meio da extravagância teórica do escritor. Ao fim e ao cabo, suas representações criavam um eixo de sustentação para muita “página instrutiva”.

No tocante ao aspecto sentimental do romance, a noção de realidade machadiana cumpria, com seu papel de equilíbrio, torner de vivacidade as personagens do universo romanescos, proporcionando-lhes o realce de caráter. Por meio dele a narrativa poderia ganhar fôlego criativo e sair do seu estado letárgico, proveniente da supervalorização da imaginação em detrimento dos aspectos íntimos da personagem. Para Machado, a construção figurativa do caráter psicológico do ser humano seria o elemento primordial da narrativa, pois, por meio dele, o reflexo dos sentimentos, das paixões, da moral humana, fariam ruir o romance episódico de leitura didática, tão caro ao romantismo nacionalista.

Pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos que podem satisfazer à crítica; alguns há, porém, de merecimento incontestável. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores.³⁵²

A constatação dessa dificuldade no âmbito da produção narrativa não significava afirmar que a “mocidade” estivesse aquém da capacidade criativa almejada pelo crítico. Ao contrário, ele mesmo procurava demonstrar que, no processo das artes brasileiras, faltavam

³⁵¹ ASSIS, Machado de. Literatura realista. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 119, 30 abr. 1878, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=238562&pasta=ano%20187&pesq=>>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

³⁵² ASSIS, 1873, p. 107.

mais paixão e entrega pela arte, e neste entendimento estaria explicitamente incluído o desapego à estética oficial, à literatura de gabinete. Faltava, assim, apenas o apuro crítico que corrigisse os defeitos e excessos das obras. Afinal, alguns romances da época já sinalizavam com certos elementos de potencial técnico. Na forma poética, segundo Machado, o nome de Castro Alves pertencia à eternidade e seus versos serviriam “[...] de incentivo às vocações nascentes.”.³⁵³ Contudo, no mesmo viés idílico de tantos romancistas, *grosso modo*, a nova geração de poetas incorria no mesmo erro doutrinário.

Faltava-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens na obscuridade do pensamento. A imaginação, que há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza.³⁵⁴

Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais.³⁵⁵

Se a grande parte dos romancistas e poetas vinculava-se ao postulado romântico iniciado pela *Niterói*, criando uma literatura local, ainda que diminuta em qualidade, o cenário teatral para Machado estava em uma situação crítica, pois nada existia. Em três sucintos parágrafos, o autor parece apenas resumir o resultado amargo da sua discussão crítica do seu texto “Ideias sobre o teatro” de 1859. Nesta época, alarmado pelo papel moralista do censor e pela falta de qualidade dos dramas representados na corte, Machado bradava o seu inconformismo com a decadência cênica. Em “Notícia...”, quatorze anos depois, ele denuncia a catástrofe da arte dramática, porque, “[...] o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão [...]”³⁵⁶. Raras foram as peças de qualidade encenadas nesse intervalo de tempo entre seus dois artigos, sendo o cenário dramático dominado pela “[...] cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores [...]”³⁵⁷.

No arremate de “Notícia...”, Machado volta-se novamente aos aspectos locais a fim de discutir o valor e uso da língua portuguesa em expressão literária. Pela sua abordagem, a rivalidade entre escritores que se apoiavam em uma linguagem pura e os que se permitiam a liberdade do solecismo francês era nula. Não haveria em ambas as posições um fundamento

³⁵³ ASSIS, 1873, p. 108.

³⁵⁴ Ibid., p. 108.

³⁵⁵ Ibid., p. 108.

³⁵⁶ Ibid., p. 108.

³⁵⁷ Ibid., p. 108.

que estruturasse a valorização da literatura nacionalista a qual clamavam. Fortemente instruídos por preceitos do tempo, tal qual eram em se tratando da composição “criativa”, esses escritores descartavam um elemento fundamental ao reconhecimento de uma literatura independente como almejava Machado: as peculiaridades da linguagem local e a nuance popular. Enquanto os literatos que seguiam o movimento romântico, na marcha pelo nacional, ignoravam reais índices locais que delineavam a mescla da sociedade brasileira, Machado buscava trazê-los para o centro de interesse da discussão literária, afastando-se da valorização do pitoresco idealizado. A língua, instrumento motor do literato, não deveria ser a representação fiel do postulado gramatical, inflexível e estático, nem a captura em amplo espectro do colorido popular. Enquanto elemento de relevância para a literatura, ela deveria ser depurada da linguagem do povo, aperfeiçoada pelo senso crítico do escritor em função de uma linguagem própria à literatura brasileira.

Como anunciava-se desde o início de “Notícia...”, Machado de Assis acreditava que apenas a reflexão criteriosa sobre as artes renderia uma literatura independente dos excessos estéticos determinados pelas doutrinas do tempo, possibilitando-se a ascensão de uma faceta literária distinta, não nacionalista, mas nacional. Desvencilhar-se-ia assim da busca obtusa do *status* de nação por meio da literatura para, enfim, erguer-se uma cultura literária dotada de expressividade criativa própria. A literatura concebida por meio desse conceito não seria um instrumento social e/ou imitação estanque de uma estética que, como qualquer outra, seria esmaecida pelo tempo. Nesta perspectiva, o declínio da apologia da cor local – força centrípeta que aglomerava os predicativos de costumes, paisagem, cores nacionais etc. – representaria a possibilidade de se encontrar na realidade brasileira, permeada pelas vicissitudes sociais e na sua relação intrínseca com homem, a força motriz do legítimo estofado literário. Desviado do seu ângulo de imitação técnica, o literato brasileiro deveria compreender que “igualar as criações de espírito com as da matéria”,³⁵⁸ por meio de uma escrita automatizada, no “prurido de escrever muito e depressa”,³⁵⁹ não seria fazer arte; o mais importante seria a análise e a reflexão de uma realidade global, o “farto manancial de inspiração” que incentivaria a transposição de valores diversos no sentido criativo.

Nesse contexto, a metáfora “instinto de nacionalidade”, não sendo um abrigo aos elementos extraliterários, das doutrinas e preceitos do tempo, representava a motivação íntima dos homens de letras em manifestar-se artisticamente, independentemente de prerrogativas

³⁵⁸ ASSIS, 1873, p. 108.

³⁵⁹ Ibid., p. 108.

técnico-teóricas. Estas serviriam apenas de estruturas mediadoras de um processo amplo que, na conjuntura literária brasileira, dependeria mais da capacidade criativo-reflexiva do artística. No argumento de Machado de Assis, o duo reflexão e criatividade remete, em certa medida, à própria concepção schlegeliana de arte enquanto um sistema filosófico. Assim, “[...] quando Schlegel diz: ‘Em todo bom poema tudo deve ser propósito e tudo instinto’, nega tanto o *sturm und drang* quando a Ilustração [...]”,³⁶⁰ como também opõe-se à rigidez conceitual concebida sob o ponto de vista do puro idealismo.

O “instinto de nacionalidade” machadiano, então, parece estreitar-se com o “instinto” schlegeliano que compreende um jogo lúdico entre emoção e razão na produção criadora. No entanto, deve atentar-se ao fato de que a teoria de Schlegel confluiria na composição textual fragmentaria cujas partes em oposição irônica gerariam a obra-de-arte que, pelo seu próprio processo de constituição fracionada, romperia com a utopia da precisão conceitual, permitindo assim ao artista pressentir a proximidade com a transcendência dos sentidos. Já em “Notícia da atual literatura brasileira”, Machado de Assis buscava a depuração da composição literária por meio da análise crítica do artista situada entre realidade social e imaginação criadora. O seu instinto seria o impulso interior do literato, motivação íntima em busca de uma expressão própria, que libertasse a produção literária brasileira do jugo doutrinário de uma época, mas sem lhe negar o que convinha em contribuição técnica. Para Machado, “nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.”³⁶¹ O procedimento requerido por Machado de Assis desestabilizava o programa nacionalista ao decretar a fragilidade e ruptura dos limites impostos pela estética romântica praticada no Brasil oitocentista.

³⁶⁰ SCHLEGEL apud ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. **Texto/contexto:** ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 153.

³⁶¹ ASSIS, 1873, p. 108.

2 A NATUREZA DESROMANTIZADA DOS PRIMEIROS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS

2.1 Prefácios: a advertência do não fazer romântico.

Primeiro romance publicado por Machado de Assis, *Ressurreição*³⁶² veio a público em 1872 na forma de livro, contrariamente aos três posteriores romances do autor publicados inicialmente sob a forma de folhetim. Por meio da prerrogativa de produzir um romance pensado e editado sem as demandas de espaço e de tempo das notas de rodapé dos jornais, Machado buscava um novo horizonte para a sua carreira de homem de letras ao projetar-se, via prosa de ficção, no mesmo caminho dos já célebres Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar, expoentes no contexto da prosa literária brasileira à época. O ofício de romancista viria a proporcionar-lhe um novo mecanismo em busca da renovação do cenário das letras nacionais que, segundo Machado de Assis em “Notícia da atual literatura brasileira”, estaria fatigado pelo esgarçado romantismo local.

Ressurreição mostrou-se ousado para a época tal qual a pretensão, nítida e declarada, do escritor em avançar e mesmo exceder as convenções estéticas dos seus compatriotas que, muitas vezes, eram seus confrades. As proposições angariadas por Machado de Assis reverberavam desde o prefácio à primeira edição de *Ressurreição*. Ao estabelecer o texto de abertura do romance, Machado, em preciso momento, ironiza o tipo de paratexto praticado nos romances brasileiros. A percepção dessa fissura na “advertência” machadiana revela, em um primeiro momento, a relação de distância guardada pelo autor face à estética romântica. Todavia, essa contrariedade autoral era opaca aos olhos dos leitores e críticos contemporâneos do escritor habituados e educados sob o signo da linearidade retórica do prefácio, no caso brasileiro, apelativo e em tom de modéstia, que, por sua vez, era uma deturpação do uso romântico europeu.

Há de se notar que o uso do prefácio na historiografia literária remonta ao período clássico. Na epopeia, o paratexto que antecedia o poema a ser narrado, “a invocação”, era um recurso retórico de preparação para criação artística. Evocando a musa, a deusa inspiradora da capacidade argumentativa, Calíope, o poeta almejava conquistar a eloquência necessária à sua

³⁶² ASSIS, Machado de. **Ressurreição**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007a [1872], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm>. Acesso em: 15/04/2015.

produção textual. A musa pagã representava o alicerce da crença na cultura clássica sendo a referência cultural a qual o homem, consciente das suas limitações enquanto ente criador, reverenciava almejando progredir com seu projeto mundano. Por meio do paratexto da epopeia clássica depreende-se uma relação de dependência do homem aos valores de suas crenças em uma divindade. Em outro termo, a “invocação” da epopeia demonstra a subordinação autoral à inspiração divina. Já a recepção do leitor, como se conheceria a partir da idade moderna, não reverberava sobre o expediente criativo. Ao contrário, no universo greco-latino a literatura punha-se em relação de superioridade ao leitor, ministrando-lhe informações sobre os percalços e feitos de determinados comportamentos e situações vividos por personagens de caráter deificado.

Na idade moderna, acompanhando o próprio desenvolvimento do mercado editorial, o paratexto sofreu adaptações até tomar forma e sentido de um texto de prescrição estética. Antevendo a temática ou a perspectiva estética de uma obra literária, o prefácio introduzia o leitor moderno à proposta conceptual cujo texto desenvolvia. O prefácio assumiria então a relevância da voz autoral não apenas desvinculada da submissão e/ou inspiração divina, como também, alheia à doutrina estética neoclássica. Na nova concepção paratextual, a voz autoral interpunha-se entre a semântica do texto literário e o público leitor, desvelando-o ou mesmo instruindo-o sobre a obra em questão. Espaço para uma estratégia autoral com relação ao público leitor, “[...] o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores [...]. Mais do que uma fronteira estanque, trata-se de um limiar [...] que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder”.³⁶³ O prefácio moderno, assim, valorizava a importância autoral, pois, ao intervir na compreensão do leitor, reforçava-se a concepção de liberdade autoral preconizada na ênfase da argumentação, justificação e explicação dos conceitos arregimentados no texto que subvertia o cânone estético.

Eu, nós, vós: o prefácio é, tendencialmente, um discurso na primeira pessoa do singular. Nele, o autor expõe-se, propõe-se e impõe-se, como autor, e como tal tipo de autor, ele constitui dele mesmo uma imagem o mais próximo do que ele acredita ser sua verdade (esquema de intencionalidade),

³⁶³ GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 9-10.

ou de sua estratégia. Neste sentido, o “texto prefacial”³⁶⁴ é plenamente um discurso de autoridade.³⁶⁵

De grande notoriedade na Era Moderna e para o romantismo, o prefácio da peça *Cromwell*, de Victor Hugo, assentou as bases do romantismo francês no início do século XIX. No percurso dos preceitos de liberdade expressiva que viriam moldar a estética romântica, Hugo escreveu o seu prefácio na intenção de estabelecer, antes de tudo, a defesa de sua peça de teatro que rompia com os esquemas neoclássicos.

Contra a nova repartição dos gêneros, que figura claramente na carta dos teatros, submetida às leis em vigor sobre a especialização dos repertórios e o respeito aos privilégios, *Cromwell*, precedido de um prefácio que diz a necessidade inelutável do advento do novo drama, é uma máquina de guerra, uma teoria dos atos.³⁶⁶

Contrário ao cânone neoclássico, o prefácio de Hugo manifesta de maneira assertiva as prerrogativas estéticas de sua peça teatral que, distendendo longamente o tempo de encenação exigido por uma tragédia comumente encenada na época, aglutina elementos diversos como: encenação histórica, comédia, melodrama e tragédia. Nestas circunstâncias, o seu extenso prefácio era-lhe um meio de impor-se esteticamente no cenário artístico. Antevendo a recepção e a reação conservadora de seu drama, seu prefácio foi redigido como libelo da nova tendência estética a qual Hugo empenhava-se detidamente a esclarecer. Dentre tantos pontos abordados no seu prefácio, a exploração e o desenvolvimento de conceitos como a função e a importância do grotesco e do sublime na composição literária, opunham-se radicalmente à supremacia do equilíbrio estético neoclássico, declarando o seu entendimento intelectual como uma nova verdade artística. Evidentemente, seu prefácio era um mecanismo de defesa

³⁶⁴ Atualmente, a crítica literária francesa trabalha com duas acepções a fim de definir o paratexto: *préface* (prefácio) e o neologismo *préfaciel* (“texto prefacial”). A primeira indica o prefácio tradicionalmente conhecido como o paratexto que imediatamente antecede o texto principal de uma obra literária, o segundo, um conceito novo cujo princípio flexibiliza a relação posicional do paratexto com relação à matéria principal. Desta maneira, o *préfaciel* pode estar condito em um subtítulo, em uma epígrafe, em uma nota de rodapé, em um anexo etc.

³⁶⁵ GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. **Littérature**: les manifestes. Paris, Armand Colin, n. 39, p. 14, 1980. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/23801888?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 2 maio 2017. Grifo nosso; tradução nossa do original: “Je, nous, vous: La préface est, tendanciellement, un discours à la première personne du singulier: l’auteur s’y expose et s’y propose, et s’y impose, comme auteur, et comme tel type d’auteur; il constitue de lui-même une image au plus près de ce qu’il croit être sa vérité (schéma de l’intentionnalité), ou de son intérêt stratégique. En ce sens le préfaciel est pleinement un discours de maîtrise”.

³⁶⁶ NAUGRETTE, Florence. Publier Cromwell et sa préface: une provocation fondatrice. **Groupe Hugo**: Université Paris Diderot – Paris 7, p. 14, 2002. Disponível em:

<<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/DOC/02-03-08Naugrette.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2017. Tradução nossa do original: “Contre la nouvelle répartition des genres, que figure clairement la carte des théâtres, soumise aux lois en vigueur sur la spécialisation des répertoires et le respect des privilèges, *Cromwell*, précédé d’une préface qui dit la nécessité inéluctable de l’avènement du drame nouveau, est une machine de guerre, une théorie en actes”.

do seu trabalho, como também, um canal de comunicação direta com o público leitor para o qual ele manifestava seu desacordo e posicionamento crítico e sua concepção estética ao que fazia outros escritores. “Eis aqui, nas páginas que se vão seguir, as observações que lhes poderiam opor [público e crítica]; eis aqui sua funda e sua pedra [do autor]; mas outros, se querem, arremessá-las-ão na cabeça dos Golias *clássicos*”.³⁶⁷

Se o prefácio de Victor Hugo, solidificando as bases do romantismo francês ao mesmo tempo em que servia ao autor como desagravo à rejeição de seu drama, compunha um paratexto arredo e subversivo, os equivalentes brasileiros dele apenas usufruíam da sua função conativa. Em 1836, nove anos após a publicação de *Cromwell*, Gonçalves de Magalhães, inaugurando o romantismo brasileiro, abria o seu volume de poesias justamente com um prefácio centrado no seu destinatário, no apelo ao público leitor, justificando a sua escolha como aspecto estético da arte literária. Afirma ele: “Pede o uso que se dê um prólogo ao livro, como um pórtico ao edifício [...]”.³⁶⁸ Tendo em consideração a presença neoclássica na obra de Magalhães, é visível esta influência na sua assertiva. No entanto, não se pode negar que seu projeto literário, ao menos em teoria, surgia a partir de fontes francesas para as quais o prefácio representava o manifesto de desagrado e inconformismo estéticos. Mais importante que apenas identificar o uso e a reiteração da importância do prefácio por Magalhães é notar adequação do seu paratexto aos propósitos da estética brasileira que se pretendia fundar. Nele, Magalhães não se manifesta em tom arredo, contrário ao cânone vigente. Ao contrário, o seu discurso assume o posicionamento paternal do homem que, sem definir conceitos, pretende convencer seu interlocutor por meio da explicação casuística da nacionalidade, do amor à pátria, da devoção à Deus, conseqüentemente, apelando à empatia do seu leitor, seu compatriota.

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

³⁶⁷ HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris: Alexandre Houssiaux Libraire-Éditeur, 1856. v.1, p. 5 (Œuvres Complètes de Victor Hugo). Disponível em: <https://books.google.com/books?id=_Oc5AAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PP9#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 11 maio 2017. Tradução nossa do original: “Voici, dans les pages qui vont suivre, les observations qu’il pourrait leur opposer; voici sa fronde et sa pierre: mais d’autres, s’ils veulent, les jeteront à la tête des Goliath *classiques*”.

³⁶⁸ MAGALHÃES, 1836a, p. 1.

Vai, nós te enviamos, cheio de amor pela Pátria, de entusiasmo por tudo o que é grande, e de esperanças em Deus, e no futuro.³⁶⁹

No lugar da ruptura, de deixar a funda e a pedra nas mãos daqueles que quisessem dela fazer bom uso, Magalhães propunha uma aliança social coroada pelo discursivo emotivo; aquele inaugurado pelo pré-romantismo e que, excedido a sua essência, ocuparia os espaços vagos pela falta de um sistema literário independente no Brasil. Recurso pelo qual se tentava cativar e cooptar o público leitor.

Na progressão da estética romântica brasileira, muitos escritores continuaram a valer-se do prefácio como maneira de aproximar-se do seu minguado público leitor a fim de instruí-lo sobre a matéria narrativa e, desta maneira, ganhar-lhes a confiança e a fidelidade. Para muitos autores, o paratexto literário era o espaço onde se poderia definir os princípios da narração para se interpor um limite claro entre a pessoa e a moral do escritor e a das suas personagens, criando, por vezes, a sensação de verossimilhança do enredo, sem com ele estar diretamente envolvido. Caso exemplar desse postulado, *Lucíola*,³⁷⁰ romance de José de Alencar, é iniciado com o prefácio em formato de missiva que, endereçada a uma pessoa oculta, pelo narrador-remetente G.M., cumpre o papel de estabelecer a realidade dos fatos a serem narrados. Na posição de testemunho da história, ele afirma que o livro conta o drama de uma mulher que vive como “o lampiro noturno que brilha de uma luz tão viva no seio da treva e à beira dos charcos”,³⁷¹ incitando a curiosidade e o interesse do seu propenso leitor. Desvinculado moralmente da veracidade dos fatos pela distância que guarda com relação à história a ser narrada, o escritor resguarda a sua dignidade social e aguça o interesse do público leitor para a matéria do romance que se anuncia pelo viés da concupiscência.

A síntese subjetiva dos anseios e tato social do escritor, no caso José de Alencar, resplandece como um procedimento técnico comum ao seu trabalho de romancista e ganha contornos mais intensos sobretudo nos seus três romances urbanos que se prestam a narrar o “perfil de mulher”. Em *Diva* (1864),³⁷² o narrador-remetente presta-se a esclarecer logo nas primeiras linhas que o perfil feminino do romance fora “tirado ao vivo”³⁷³ e que “[...] a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta.”³⁷⁴ Já em *Senhora* (1875),³⁷⁵

³⁶⁹ MAGALHÃES, 1836a, p. 8-9.

³⁷⁰ ALENCAR, 1862.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 4.

³⁷² ALENCAR, José de. *Diva*: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Livreiro Editor, 1864. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176600#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

³⁷³ *Ibid.*, p. 5.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 5.

Alencar dirige-se abertamente “ao leitor”, desvinculado do recurso narrador-personagem, recuperando e insistindo na ideia segundo a qual a pessoa autoral não coaduna com a narrativa ali apresentada: “Este livro, como os dois que o precedem [*Lucíola e Diva*], não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.”.³⁷⁶

O expediente do prefácio, ou ainda, da página de abertura intitulada “ao leitor”, permitia ao romancista a possibilidade de abrir um canal de comunicação com o seu público, que, no limite, reverberava na suposta intimidade autor-leitor. O estreitamento dessa relação, proveniente do âmbito textual à margem da matéria narrativa, servia ao escritor como púlpito ao orador que, certo da sua eloquência, intencionava despir-se da sua retórica com o intuito de obter, pela humildade aparente, o aplauso do público. Para além do intento autoral em isentar-se de possíveis atritos entre a exposição da matéria narrativa e a moral e os costumes da “boa família brasileira”, o discurso de abertura romanesco apelava à compaixão do leitor para com o romance. Com o propósito de alcançar o benemérito com relação à composição da técnica narrativa, muitos escritores valiam-se de uma linguagem apelativa, versada no excessivo pórtico da humildade.

A disposição comunicativa com o leitor foi elaborada e aprimorada ao longo do século XIX durante o desenvolvimento do romance brasileiro e é flagrante notar a sua presença desde *A moreninha*.³⁷⁷ Nesta narrativa, Macedo expõe seus temores enquanto debutante na arte do romance e também o seu “atrevimento”³⁷⁸ ao ousar nomear como romance “algumas páginas escritas”³⁷⁹ por si, que, supostamente, não foram movidas pelas “[...] três poderosas inspirações que tantas vezes soem amparar as penas dos autores: glória, amor e interesse [...]”.³⁸⁰ Todavia, adiante no seu prefácio, Macedo, comparando seu romance a uma filha travessa, clama a paciência do leitor, pois, como todo pai zeloso, também “acha sempre graças e bondades na querida prole”.³⁸¹ Em tom apelativo e clemente, o escritor convoca literalmente a piedade do público leitor para com os “senões, maus modos e leviandades”³⁸² da narrativa, que, como uma filha ingênua e inexperiente merece a compaixão que ele ali

³⁷⁵ ALENCAR, José de. *Senhora*: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Livreiro-Editor do Instituto Histórico, 1875. v. 1. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00181310#page/2/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

³⁷⁶ *Ibid.*, paginação irregular.

³⁷⁷ MACEDO, 1844.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 5.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 6.

³⁸² *Ibid.*, p. 7.

implora. Somente após esse vasto e lamurioso discurso, Macedo pede, em tom humilde, o conselho do leitor na sentença: “[...] se, lhe notarem **graves** defeitos de educação, que provenha da ignorância do pai, rogo que não deixem passar por alto; acusem-nos [...]”.³⁸³ Além de pedir o conselho do leitor, a sentença hipotética do autor deixa entrever a sua autoconfiança com relação ao seu texto, pois não é a qualquer defeito ou deslize autoral que lhe devem ser atribuídos, somente os graves, se houver! Isto é, o discurso melindroso estabelecido desde o início do prefácio assume, nessa passagem, um tom assertivo, como o do pai que, crendo piamente na inocência do filho, guarda certa censura face ao comentário alheio. Em outras palavras, ao pedir o julgamento do público leitor, a saber, um público minguido e restrito, Macedo elabora cuidadosamente seu discurso e, comparando a sua obra a um filho, o apelo de ordem emotiva tende a dissimular a vaidade típica dos autores evocada na abertura do seu prefácio.

A glória, o amor e o interesse dos escritores, citados no início do texto, supostamente afastam-se da sua imagem enquanto homem de letras, pois, no lugar do livro, produto social consagrado à sabedoria do indivíduo, ele recria imageticamente, valendo-se ainda da sua predisposição criativa, o sentido do objeto por meio da afetividade paterna. Desta maneira, ele tencionaria os sentidos emotivos do leitor, que, comovido, poderia assumir um ponto de vista terno e complacente com relação à peralta filha do escritor, sua narrativa. Articulando esquemas metafóricos de personificação, Macedo busca dissimular a vaidade pessoal citada no início do seu prefácio com a finalidade de cooptar a aceitação e aclamação de *A moreninha*. Um ano após a publicação, “temendo vê-la cair a cada instante no abismo do esquecimento”³⁸⁴, Macedo recorre aos “corações angélicos”³⁸⁵ das senhoras leitoras no prefácio do *O moço loiro* (1845)³⁸⁶, romance “irmão”³⁸⁷ de *A moreninha*, “[...] um franguinho infante, que medroso dos camaradas corre a acolher-se no colo materno [...]”³⁸⁸ das senhoras que o apadrinham. Promovendo a sua nova narrativa na esteira do sucesso de *A moreninha*, Macedo novamente enveredava no discurso afetado que tendia a eclipsar o júbilo de romancista aos olhos do leitor.

³⁸³ MACEDO, 1844, p. 7, grifo nosso.

³⁸⁴ Id. Joaquim Manuel de. **O moço loiro**. Rio de Janeiro: Typographia de Carlos Haring, 1845. v. 1, p. 5. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01066710#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

³⁸⁵ Ibid., p. 5.

³⁸⁶ Ibid., p. 5.

³⁸⁷ Ibid., p. 5.

³⁸⁸ Ibid., p. 8.

Ao longo da produção do romance romântico no Brasil, o prefácio narrativo enquanto um recurso literário de promoção livresca mostrou-se presente e atrelado à condição de uma linguagem hiperbólica que servia de vestíbulo à questionável despretensão autoral, seguindo, a meio passo, a tendência romântica europeia da inspiração do gênio artístico. Neste contexto, Alencar, em *O guarani*,³⁸⁹ alega que seu livro seria apenas um “[...] ensaio de romance nacional [...] filho de uma inspiração do momento [...]”³⁹⁰, mas que, ao fim e ao cabo, possuía notas explicativas de “[...] algumas coisas que muitos não conhecem, por serem especialíssimas do interior do Brasil [...]”³⁹¹, revelando-se o apuro do trabalho do escritor em contraste com a sua pretensa modéstia.

Atento a esse uso do prefácio no universo do romance brasileiro, Machado de Assis, na sua tentativa de criar uma literatura inovadora, mas sem negar a herança literária brasileira, também recorre ao uso do prefácio. Não obstante, assim como faria em todos os seus romances, ele revisaria o conceito e a prática estética que lhe antecedia. Para isso, Machado de Assis debruçar-se-ia sobre o procedimento paródico ao longo de sua carreira a fim de reestabelecer a sua própria noção de uma literatura nacional.

Como o uso criativo e não convencional dos gêneros, esse uso da paródia cresceu ao longo dos anos 1870, e chegou a um clímax nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Papéis avulsos*. Roberto Schwarz já mostrou que o romance contém uma segunda paródia de Alencar, dessa vez, de *Lucíola*. Novamente, isso mostra uma mistura curiosa e original de respeito e zombaria; Alencar tinha uma importância enorme para Machado, e a sua morte, no fim de 1877, na idade de 48 anos, levou Machado à posição de chefe da literatura nacional. Curiosamente, essa transformação não o acanhou: parece até que declanchou um surto de ousadia, na forma das “fantasias” meio loucas de *O Cruzeiro*. Cada paródia tem uma certa individualidade, uma espécie de necessidade, também, no seu contexto machadiano e da carreira do autor.³⁹²

Em *Ressurreição*, a paródia é usada como recurso técnico já a partir da sua “advertência” que espelha criticamente o expediente romântico prefacial. Por meio de uma articulação semântica discreta e irônica, Machado de Assis apara as arestas excessivas do diálogo entre autor e leitor. O ponto de vista assumido na “advertência” do seu romance de

³⁸⁹ ALENCAR, José de. **Guarany**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diario, 1857. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00177500#page/1/mode/lup>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

³⁹⁰ Ibid., p. 1.

³⁹¹ Ibid., p. 1.

³⁹² GLEDSON, John. Machado de Assis e a crise dos quarentas anos. **Machado de Assis em linha**. São Paulo, Universidade de São Paulo/FFLCH, ano 4, n. 8, p. 20, dez. 2011. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero08/num08artigo02.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

estreia demonstra a sinceridade do escritor ao afirmar que o livro lhe fora inspirado pela “[...] benevolência com que foi recebido um volume de contos e novelas [...]”³⁹³, seus *Contos fluminenses* publicados dois anos antes, em 1870. Na contramão do texto afetado e pleno de recursos linguísticos empolados, Machado declara, de maneira contida, o seu sucesso no campo da narrativa curta como inspiração à sua nova aventura, o romance. Em suas palavras, o livro seria um “ensaio”, uma experiência na qual ele lançava-se e a partilhava “despretensiosamente” com a “crítica” e o “público”, esperando deles a “justiça que merecer”.³⁹⁴ Comparado à prática do prefácio romântico nacional, as primeiras linhas da advertência machadiana rompem com a sistemática de uma escrita de medidas circunstanciadas a angariar a clemência do leitor impondo-se objetivamente à linguagem cerimoniosa. Sem delongas, Machado parte para o segundo parágrafo do seu texto em que seu ponto de vista sobre a formulação do prefácio reforça sua aversão ao excesso autoral “despretensioso”, reverberando, ainda, uma reflexão irônica sobre seu próprio diálogo com o leitor.

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos, que trazem os olhos no pó da sua humildade, e o coração nos píncaros da sua ambição. Quem só lhes vê os olhos, e lhes diz verdade que amargue, arrisca-se a descair no conceito do autor, sem embargo da humildade que ele mesmo confessou, e da justiça que pediu.³⁹⁵

Em um discurso imbricado, antes de estabelecer seu posicionamento crítico e assertivo, Machado aproxima-se do leitor, no caso, da crítica, afirmando compartilhar com ela a desconfiança da modéstia dos prólogos. Posicionando-se ao lado daquele que será seu censor, Machado assume, discretamente, a possibilidade de como um crítico, ele-mesmo, censurar o que era elaborado como prólogo romanesco contrito que, por via sentimentalista, visava comover e convencer o público leitor sobre a beleza de um texto de dissimulada modéstia. O seu alinhamento com a crítica desconfiada, permite-lhe, doravante, mudar o tom do discurso, até então sério e dissertativo, para um tom subjetivo e de escárnio, ao assumir, em primeira pessoa do singular, a faceta da carola que, diante da imagem bestial, benze-se para fugir ao infortúnio, protegendo-se ao abrigo divino.

³⁹³ ASSIS, 2007a, não paginado.

³⁹⁴ Ibid., não paginado.

³⁹⁵ Ibid., não paginado.

Nessa alteração do ponto de vista, Machado passa a metaforizar a visão de um leitor comum que, impregnado pela sua fé, seus valores pré-estabelecidos por um código sociocultural, não faz mais que se chocar com o ultraje da subversão da norma vigente. Não obstante, na composição do prefácio dos romances românticos brasileiros, a norma vigente era o posicionamento autoral de dissimulada modéstia, “dos arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita”.³⁹⁶ Consequentemente, ao acionar o elemento de choque cultural, dado pelo tom de escárnio da velha carola que por meio da ação automatizada benze-se três vezes, Machado ironiza a saturação dos prefácios românticos ao mesmo tempo em que desmitificada a ideia de uma crítica avessa a esse tipo de produção.

Ao fim e ao cabo, o autor de *Ressurreição*, no início da sua “advertência”, punha-se a censurar a crítica literária brasileira à qual, muitas vezes, ele houvera repudiado a abordagem literária, a exemplo da sua pungente crítica ao trabalho de censor em “Ideias sobre o teatro”.³⁹⁷ Desgostoso com a condução do procedimento crítico literário no Brasil, já em “O ideal do crítico”³⁹⁸ Machado manifestava sua ambição face à produção crítica que, além de manter certa condescendência para com os escritores nacionais simpatizantes do romantismo oficial, muitas vezes exercia apenas um papel edulcorante. Segundo ele, à “crítica dominante”³⁹⁹ faltava um aparato técnico fundamentado na interpretação narrativa como meio de fomento à reflexão e à discussão literária. Em lugar do postulado intelectual, havia uma crítica exercida por “incompetentes”⁴⁰⁰ que praticavam um julgamento estéril “que abate por capricho ou levanta por vaidade”.⁴⁰¹ Em outras palavras, a falta de profissionalismo na arte dramática e literária brasileiras provocava-lhe aversão, pois a literatura deveria nutrir-se da excelência performática do escritor e da avaliação fecunda de uma crítica “independente”.⁴⁰²

[No que concerne a este caso] [...], se o crítico, na manifestação dos seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há de cair frequentemente na contradição, e os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem.⁴⁰³

Na continuidade do prefácio de *Ressurreição*, em seu terceiro parágrafo, Machado retorna ao tom contido e direto que noticia o seu atrevimento ao enfrentar a “boa e sisuda

³⁹⁶ ASSIS, 2007a, não paginado.

³⁹⁷ Id., 2008, v. 3, 1026-1034.

³⁹⁸ Ibid., v. 3, p. 1101-1104.

³⁹⁹ Ibid., p. 1102.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 1101.

⁴⁰¹ Ibid., p. 1102.

⁴⁰² Ibid., p. 1102.

⁴⁰³ Ibid., p. 1103.

crítica”,⁴⁰⁴ advertindo-lhe, como já anunciara a nomeação do seu prefácio, do caráter singular e sincero da advertência. Como houvera ironizado anteriormente o valor e o posicionamento da crítica de segmento padronizado e parcial, agora, o escritor pretendia atrair o olhar daqueles que, com seriedade e imiscuídos em discutir conceitos narrativos, pudessem receber a proposta de um “gênero novo”.⁴⁰⁵ Menos irônico, mas não menos perspicaz, Machado provocava sutilmente a classe crítica com a intenção de estabelecer um diálogo com os homens de letras. Sua motivação era atrair aqueles capazes de desvencilharem-se do “julgamento estéril”⁴⁰⁶ e reagir de maneira intelectualizada à proposta estética avessa ao apelo sentimental que trazia o seu romance.

O que eu peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito, e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma cousa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia.⁴⁰⁷

À margem da afetação de estilo e do circunlóquio cortês, o romancista estreante decide enfrentar as prerrogativas culturais e estéticas do fazer romanesco em um golpe tão audaz como fora o seu ensaio sobre o ofício da crítica. Imponente, seu pedido de leitura estrita e sincera, mas balizada no dever crítico de instaurar uma discussão sobre a tópica do procedimento narrativo, enquadra-se dentro da dinâmica de pensamento literário o qual Machado de Assis preconizava desde o início de sua carreira como poeta. Experimentando as múltiplas possibilidades funcionais no universo literário, ele havia acumulado e revisto ideais cujos valores, por volta da década de 1870, não mais condiziam com a prática das letras brasileiras que remontavam, *grosso modo*, ao romantismo oficial.

Além de avançar ironicamente sobre a parcialidade da crítica local, estabelecida em uma confraria cujo valor crítico saudava-se e rejubilava-se pela relação pessoal entre autor e crítico, na “advertência” de *Ressurreição*, Machado toma para si o papel de crítico. Esta

⁴⁰⁴ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴⁰⁵ Ibid., não paginado.

⁴⁰⁶ Ibid., não paginado.

⁴⁰⁷ Ibid., não paginado.

posição assumida pelo escritor, em não lhe sendo algo estranho e não menos prestigiosa,⁴⁰⁸ dava-lhe voz para discorrer sobre a função do escritor na literatura. Partindo dessa premissa, o escritor-crítico põe-se a discutir os arroubos de temperamento da puerícia dos escritores. Pressupondo muito sobre si, a imaturidade dos jovens escritores relevaria a excessiva crença na capacidade moral e criativa, projetando-se indomavelmente a uma “confiança pérfida e cega”⁴⁰⁹ sobre si, suas certezas e suas convicções. Com a finalidade de sobressair a essa situação primária, contida e regida apenas pela emoção do espírito, aquele que com interesse em vir a ser um escritor deveria introduzir em seu temperamento o rigor da racionalidade adquirido com o tempo. Portanto, apenas com o tempo e a observação acurada, um escritor conseguiria sair do seu estágio de imaturidade, cujos esquemas produtivos estariam centrados no seu ego, na sua autoconfiança, que minariam a precipitação ou excesso de juízos estanques. Sem o filtro da razão, a reflexão subtraída da experiência de vida ao longo da linearidade temporal, o comportamento desmesurado e prematuro do escritor deixá-lo-ia em “perpétua infância”,⁴¹⁰ retido na sua incapacidade de operar e desenvolver conceitos variados e múltiplos.

Com esse argumento, Machado parece aproximar-se do conceito do romantismo alemão da literatura como sistema filosófico ao contemplar a reflexão do artista em detrimento da reprodução de arquétipos e modelos condensados pelo arbítrio do cânone. No entanto, o escritor do romantismo alemão evoca a liberdade de espírito e de expressão, sua

⁴⁰⁸ A essa altura de sua vida literária, Machado de Assis já gozava de prestígio, como homem das letras, figurando em meio a constelação de poetas e escritores de importância nacional como José de Alencar. A exemplo do reconhecimento público de Machado de Assis, pode-se citar a carta de José de Alencar, intitulada “Um poeta” e publicada no *Correio mercantil* de 22 de fevereiro de 1868, na qual o escritor de *O guarani* vem a público pedir ao “primeiro crítico brasileiro”, Machado de Assis, o acolhimento e apresentação ao círculo social fluminense do jovem poeta baiano Castro Alves. Reforçando esta atribuição honorífica confiada por Alencar a Machado, Faustino Xavier de Novais viria a fazer um pedido de leitura da obra de José Pereira da Silva, a Machado, no *Jornal do comércio* de 12 de abril de 1868. Além do seu pedido, Novais comenta no seu artigo editorial que a atribuição feita por Alencar houvera causado ciúme no cenário literário nacional, sendo visto como excessiva a atribuição crítica conferida a Machado de Assis sem, com isso, citar nomes ou determinar fontes. Segundo Sílvia Maria de Azevedo, especula-se que Joaquim Manuel do Macedo escrevera o panfleto satírico *Literatura pantagruélica. Os abestruzes no ovo e no espaço (Uma ninhada de poetas)*, publicação anônima, na qual se parodiava a correspondência entre Alencar e Machado, assim como a correspondência entre Novais e Machado. Ferido pela crítica negativa ao seu romance *O culto do dever*, um “mau livro”, Macedo suspostamente pretendia conspurcar a imagem do crítico Machado de Assis. Ainda que não seja possível identificar o autor de tal panfleto, a hostilidade do artigo apócrifo vem somar forças à relevância da figura de Machado de Assis no círculo literário nacional antes mesmo da sua estreia como romancista. Cf. AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis e a crítica às avessas. *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso*. São Paulo, LAEL-PUCSP, v.10, n. 1, p.44-56, Jan./Apr. 2015. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/20943>>. Acesso em: 27 set. 2015; ALENCAR, José de. Um poeta. *Correio mercantil*. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 53, 22 fev. 1868, Literatura, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217280/28769>>. Acesso em: 28 maio 2015.

⁴⁰⁹ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴¹⁰ Ibid., não paginado.

capacidade de produção criativa diretamente relacionada à perspectiva crítica de interpretação do mundo moderno envolto em revoluções e guerras. Já Machado faz um apelo de amadurecimento do artista nacional, submerso em uma perspectiva acrítica, do ponto de vista da produção narrativa, e da reprodução do saturado modelo sentimental-nacionalista. Ao propor o desenvolvimento e amadurecimento do escritor brasileiro, Machado está focado em desenvolver um cenário nacional maduro. Isto é, uma produção literária capaz de encontrar um caminho independente, o que não necessariamente vislumbrava uma literatura filosófica tal qual ao movimento romântico alemão inserido em um contexto sociocultural diverso do brasileiro.

A discussão proposta por Machado avança em direção ao sentimentalismo que tem origem no pré-romantismo europeu, mas que, no Brasil, foi decalcada ao limite, chegando ao cerne de uma poética lacrimosa de emoção superficial. Neste mesmo sentido, a aplicabilidade da concepção do gênio poético foi corrompida a ponto de acreditar-se na espontaneidade criativa como uma emanção quase mediúnica, afastando o artista da reflexão da sua produção. Supostamente inspirado exclusivamente pelo seu devir poético, o artista do romantismo oficial, finalmente, avançava com uma produção que se dispersava em traços comuns e pré-determinados.

Machado de Assis questionava essa fragilidade conceitual da produção literária brasileira elaborada como mera coerência a um modelo estético doutrinário o qual um jovem poeta presunçoso apenas fazia ecoar uma produção asséptica e utilitarista. Limitado pela sua vaidade pessoal, o artista deixava de consagrar-se ao pensamento, à análise crítica do seu trabalho a partir do estudo reflexivo do modelo estético em voga. Segundo Machado, “[...] quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isto mesmo nos esperte ambição, não já presunçosa, senão refletida.”⁴¹¹

Delegando ao escritor a possibilidade de romper um círculo vicioso a partir da sua conscientização enquanto um indivíduo passível de hesitação e do exercício de reflexão apurado e oposto ao clamor da genialidade artística, Machado dialogava com os românticos nacionalistas brasileiros. Porém, desta vez, sem atenuar ou ironizar o seu discurso, como fizera ao chamar a atenção da crítica no início da sua advertência. A referência ao grupo romântico oficial fica sugerida pela escolha estético-terminológica cujos valores refletem os

⁴¹¹ ASSIS, 2007a, não paginado.

anseios e posicionamento de tal movimento, impregnado na sentença: “talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias [...]”⁴¹². Machado está aqui questionando a supervalorização das qualidades “natas”⁴¹³ do escritor romântico em produzir uma obra sem a baliza da reflexão, do aprimoramento das suas habilidades pessoais e da revisão apurada de conceitos estéticos. Ademais, o uso da expressão “supremas audácias”⁴¹⁴ estabelece uma referência direta ao sentimento de confiança pessoal dos jovens escritores que Machado já houvera identificado como empecilho à formação da literatura de qualidade. No cômputo do seu julgamento crítico, Machado inicia o quinto parágrafo da “advertência” discutindo a necessidade do exame dos modelos literários versados e, conseqüentemente, da responsabilidade gerada na consciência do escritor pelos fatores de entendimento e apreensão “das leis do gosto e da arte”.⁴¹⁵ Ao final do parágrafo, em tom sarcástico, ele conclui que esse aprendizado é “[...] a lei das aptidões médias, a regra geral das inteligências mínimas.”⁴¹⁶

A polaridade escritor-crítico aparece na “advertência” de *Ressurreição* como uma problemática que limitava o fazer literário nacional ao reforçar convenções estéticas engessadas pela literatura creditada à genialidade intuitiva do escritor. Esta “genialidade” resumia-se à descrição dos costumes locais, das paisagens verdejantes, das emoções esgarçadas, da transposição imagética de símbolos e esquemas meramente pitorescos. Sob o jugo de uma crítica parcial e opressora, esses tópicos literários persistiam no cenário literário de maneira a valorizar a Nação-brasileira, em detrimento do texto literário independente, desvinculando-se de doutrinamentos extraliterários e/ou estéticos, portanto, criativo.

Na contramão do sistema em vigência, a crítica machadiana voltava-se contra a produção nacional de qualidade técnica e estética limitadas, fosse pelos seus aspectos de composição, fosse pelos seus aspectos de apreciação. A literatura era um caminho árido que, como veículo de expressão autoral, exigia meditação e ponderação em detrimento da ingênua genialidade sustentada por palavras laudatórias. Quanto a isso, Machado afirmava a sua maturidade intelectual face à produção nacional.

Eu cheguei já a esse tempo. Grato às afáveis palavras com que juízes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito. Cada dia

⁴¹² ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴¹³ Ibid., não paginado.

⁴¹⁴ Ibid., não paginado.

⁴¹⁵ Ibid., não paginado.

⁴¹⁶ Ibid., não paginado.

que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias – nobres e consoladoras, é certo, mas difíceis quando as perfaz a consciência.⁴¹⁷

A proposta machadiana de renovação dos ares da literatura brasileira, na tentativa de romper o círculo da estética romântica local, ligava-se, no âmbito conceitual, à proposição estética de *Medida por medida*, ou nas palavras de Machado, de “pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare”,⁴¹⁸ extraído do excerto da peça inglesa:

Nossas dúvidas são traidoras
E nos fazem perder o bem que muitas vezes poderíamos conquistar
Por medo de tentar.⁴¹⁹

Na argumentação de Machado, o mote shakespeariano preconizaria a essência da produção narrativa por deliberar sobre a dúvida, uma frágil circunstância do caráter humano que põe em duelo razão e emoção. Deste conflito nasce a hesitação do indivíduo que, emocionalmente apreensivo, desacredita os paradigmas sociais, o rigor das verdades absolutas e o próprio conceito de realidade e de subjetividade. A divergência aberta pela confluência do estado de espírito e das articulações racionais seriam a fundamentação da literatura capaz de reter a sua qualidade ao longo dos tempos. Não casualmente, a referência ao drama de Shakespeare reitera a consciência de Machado de Assis sobre a importância da produção literária nacional, mas de aporte e apelo universal, como discutido em seção posterior. Ressalta-se, no entanto, que a penetração da consciência crítica de Machado de Assis remonta, ao menos no caso das suas narrativas longas, à criação de *Ressurreição*. Antes mesmo da publicação do artigo “Notícia da atual literatura brasileira”, Machado já anunciava a sua propensão ao fazer literário de linguagem universal, ou avesso à ordem nacionalista. A literatura, na visão ambiciosa do jovem Machado, era a mescla de um fazer literário nacional, mas de alcance internacional, assim como fizera o norte-americano Longfellow e, sua mais recorrente referência, Shakespeare. Deste último, Machado tem predileção pela forma dramática que põe em relevo os conflitos humanos. Experimentando essa faceta temática, o ato dramático permitiria a Machado introduzir o jogo de oposições da psicologia humana no seu romance de estreia. A partir de *Ressurreição* a pretensão machadiana era desvencilhar-se da mera fruição de sensações do espírito e do direcionamento moral desencadeados pela lógica de composição do romance romântico nacional.

⁴¹⁷ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴¹⁸ Ibid., não paginado.

⁴¹⁹ SHAKESPEARE apud Ibid., tradução nossa do original: “Our doubts are traitors / And make us lose the good we oft might win / By fearing to attempt”.

A valorização do drama como argumento para a produção romanesca expande-se exponencialmente na contingência do prefácio de *Ressurreição*. Além do mote da peça shakespeariana escolhido pelo autor enquadrar de maneira metafórica o seu objetivo estético, a própria leitura paralela de *Medida por medida* mostra a amplitude e as considerações estéticas perseguidas pelo jovem Machado de Assis. O drama shakespeariano desmitifica a alegoria de comportamentos, pautada na convicção ficcional do estereótipo, ao pôr em cena atores sociais de certa fluidez moral. A labilidade de comportamento das personagens revela conflitos entre valores, interesses e desejos pessoais que desestabilizam a noção cartesiana de julgamento social dentro do espaço cênico. Além disso, o comportamento dessas personagens instiga o desenvolvimento de novas categorias de entendimento e julgamento do espectador que não foram preconcebidas por meio de valores culturais estanques.

[...] *Medida por Medida* pode, à primeira vista, e por influência do “dente por dente, olho por olho” do Antigo Testamento, fazer pensar em vingança; mas, em lugar disso, a solução de todos os problemas só poderá ser alcançada pelo comedimento, pelo bom senso, pelo repúdio a toda espécie de convicção ou comportamento extremo, que ações práticas e não sermões ou dissertações se encarregam de apresentar.⁴²⁰

A absorção da essência dramática e, por conseguinte, da vivência do corolário estético apresentado em *Medida por medida*, corroboram os ideais que Machado de Assis pretendia pôr em prática com relação à literatura brasileira. Neste caso, *Ressurreição* seria um ensaio que viria a dinamizar as prerrogativas literárias cujo diapasão seriam os conflitos existenciais das personagens, como afirma Machado: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.”⁴²¹ Franco e sem meios termos, arremata o seu prefácio deliberando o seu objetivo concreto com o “ensaio” de caracteres que viria apresentar ao público, concluindo a elucubração inicial contrária ao escritor e à crítica.

Objetivando criar um romance que pusesse em ação o pensamento de Shakespeare por meio da oposição de duas personagens, a partir de uma dada situação (no caso, o compromisso amoroso), Machado parecia estar afirmando a importância da concepção da personagem para o

⁴²⁰ HELIODORA, Barbara. *Medida por medida*. In: _____. *Falando de Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 209.

⁴²¹ ASSIS, 2007a, não paginado.

direcionamento do enredo/conflito. Ou seja, [...] Machado mostrava a força de ação da personagem na construção romanesca.⁴²²

O entendimento literário de Machado estava voltado para uma criação literária cujos aspectos internos suplantassem a mera reprodução técnica, direcionando o centro de interesse da narrativa para a estratégia de desenvolvimento da complexidade das personagens. Tolkendo os excessos esquemáticos sugeridos pelo cânone de uma época, o foco nas personagens permitiria ao autor desenvolver um enredo mais flexível. A possibilidade de usar a narrativa de análise do comportamento humano ressoaria na abertura da linguagem romanesca ao sentido universal. No primeiro plano de importância da narrativa, as personagens individualizadas, destituídas da mácula do tipo social, permitiriam a construção de comportamentos complexos que refletiriam a realidade humana. Neste aspecto, observa-se que Machado de Assis não tinha por aspiração negar movimentos ou teorias literárias. Ele partiria mesmo da revisão atenta e precisa de um vasto aparato literário, fosse ele nacional ou internacional, fosse ele anterior ou coetâneo ao autor. É por meio desse entendimento literário, da exigência do romance de análise, que o autor entrou em polêmica pública na imprensa brasileira ao declarar a debilidade da estrutura narrativa de *O primo Basílio* de Eça de Queirós. Isto porque, segundo Machado, Luísa, a protagonista do romancista português, não tinha expressão própria, manifestação psicológica que pudesse dar vigor ao enredo romanesco.

[...] a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.⁴²³

Como já havia declarado em “Notícia da atual literatura brasileira”, Machado de Assis entendia que apenas pelo romance de análise, no qual se reitera o postulado das “paixões”⁴²⁴ e “remorsos”⁴²⁵ das personagens, far-se-ia a literatura universal. Neste caso, se ele não via tais

⁴²² PEREIRA, Cilene Margarete. Os prefácios dos romances iniciais e o método de composição de Machado de Assis. *Crítica Cultural*. Palhoça, v. 8, n. 13, p. 88, 2013. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/1564/1186>. Acesso em: 11 fev. 2018.

⁴²³ ASSIS, Machado de. O primo Bazilio, romance do Sr. Eça de Queiroz. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 105, 16 abr. 1878, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=238562&pasta=ano%20187&pesq=>>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

⁴²⁴ Ibid., p. 1.

⁴²⁵ Ibid., p. 1.

qualitativos na obra de Eça de Queirós, seria com muito pesar que versaria sobre a situação brasileira. Nas suas palavras, “não faltavam a alguns de nossos romancistas qualidades de observação e análise”⁴²⁶ que apenas elevavam a retórica do romance de costumes em detrimento do romance de análise. Este exige do escritor “dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas não andam a rodo nem são a partilha do maior número.”⁴²⁷ Mesmo assim, Machado afirmava que no Brasil “a pintura de costumes, a luta de paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres”⁴²⁸ formariam uma galeria fecunda para a produção nacional. Isto é, a narrativa centrada na personagem não excluiria os elementos comuns à literatura feita até meados de 1870 no Brasil, mas era preciso revê-los, direcionando-se o sentido do romance para um diálogo fluído e universal.

No tocante ao seu objetivo, Machado mostra-se sensível e deliberadamente contrário ao procedimento literário oficial que, voltado à descrição de costumes locais e da representação do sentimentalismo, estava refém da causalidade narrativa como eixo da estrutura romanesca. As ações das tramas eram compostas em um crescendo capaz de capturar a atenção e a expectativa do público leitor para o desfecho heroico que, não raramente, (re)estabelecia e regulava os comportamentos das personagens e servia de meio pedagógico ao leitor. “Sob este aspecto, *Amância* [romance de Gonçalves de Magalhães] traz uma fórmula, muito usada no romantismo: o amor é um conjunto de complicações que põe os amantes à prova, a fim de melhor recompensá-los, ilustrando sempre o triunfo da virtude”.⁴²⁹ A proposta machadiana de “contraste de caracteres”⁴³⁰ viria desvincular-se da mera oposição de personagens tipos do romantismo-nacionalista brasileiro que, sustentado na oposição moral bem *versus* mal, mirava, a um só tempo, reter a atenção do leitor e promover o “bom comportamento” social. Como demonstra Silviano Santiago,⁴³¹ apesar de recorrer a um expediente romântico, a oposição de caracteres em *Ressurreição* torna-se uma “joia multifacetada”,⁴³² pois Machado não apenas opõe personagens para exaltar uma em vantagem de outra, mas, revitalizando esse recurso, desenvolve o conflito entre elas. Nestas condições, *Ressurreição* vinha a público como uma composição ensaística organizada em torno da

⁴²⁶ ASSIS, 1873, p. 107.

⁴²⁷ Ibid., p. 107.

⁴²⁸ Ibid., p. 107.

⁴²⁹ CANDIDO, 2000, v. 2, p. 111.

⁴³⁰ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴³¹ Cf. SANTIAGO, 2006.

⁴³² Ibid., 437.

representação dos enlevos das paixões humanas em detrimento do efeito de causalidade narrativa. Com esta finalidade, a exploração do recurso dramático permitiria ao escritor explorar a flexibilidade de comportamento das suas personagens tão logo expressando suas paixões, seus sentimentos recônditos, seus conflitos íntimos, os aspectos psicológicos diminutos da narrativa romântica brasileira.⁴³³ Portanto, a concepção dos caracteres contrastantes intensificava a objeção que Machado de Assis endereçava, no início da sua advertência, ao escritor e à crítica brasileiros, esteticamente estagnados no tempo, por vezes retidos pela sua própria vaidade.

A ironia da “advertência” de *Ressurreição* já destacava, então, a objeção de Machado de Assis ao projeto literário nacional constricto e alienado pelo sistema de confraria do romantismo oficial. Elemento onipresente ao longo de quase toda a sua obra, essa figura de linguagem, ainda que em seus primeiros romances seja deliberada por meio de uma perspectiva primaria de oposição de vocábulos ou situações confrontes, desestabiliza o rigor do entendimento do texto (literário ou paratextual), obrigando o leitor a reinterpretar a dinâmica semântica. Em se distendendo a discussão sob o aspecto da formulação do paratexto romântico e sua reformulação nas narrativas machadianas, evidencia-se o posicionamento crítico e irônico do autor com relação ao sistema no qual se sustentava o romantismo. Em seu segundo romance, *A mão e a luva* (1874), a “advertência”, mantendo a coerência crítica autoral, vista em todos os seus paratextos, distancia-se da prática romântica do “beija-mão” do leitor, cedendo espaço à explicação da composição do livro.

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres – o de Guiomar, sobretudo – foi o meu objeto

⁴³³ Sobre essa consideração a respeito das narrativas românticas do Brasil é importante salientar que seria José de Alencar, com seus romances *Lucíola* e *Senhora*, o primeiro romancista a ser considerado como aquele que esboçou certa noção psicológica na composição das suas personagens. Desta maneira, Antonio Candido identifica “sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido de pesquisa profunda” (Ibid., p. 193) nesses dois romances, estando esta reflexão crítica intrinsecamente ligada ao fato de a literatura romântica nacional ter sido fortemente marcada pela presença do personagem tipo, o estereótipo social, que funcionava como argumento para a descrição do meio social. No entanto, é importante ressaltar que os dilemas vivenciados por ambas as protagonistas dos romances de Alencar são concluídos, ao final das narrativas, como sendo fatores de ordem exterior às personagens e, assim, inviabilizando o recurso do romance centrado na valorização da análise psicológica como um fim estilístico independente.

principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis.⁴³⁴

O tom da explicação, em certa medida, dirige-se à piedade do leitor pela condição precipitada na qual a novela havia sido produzida. Isto porque Machado começa sua breve advertência de maneira sóbria e distanciada, apenas apontando questões de cunho técnico sujeitas à forma de impressão de sua novela. O ritmo da fala apenas muda na segunda sentença quando passa à explicação do processo de impressão e suas consequências à sua maneira de composição, como se, prevendo a insatisfação do público, desculpa-se pela precariedade ou faltas cometidas no enredo. Ao desenvolvimento das explicações, pode-se notar a aproximação autor-leitor que Machado logo rompe abruptamente ao lançar a pergunta: “Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?”⁴³⁵

Usando um expediente típico das suas narrativas, por meio do qual o narrador interrompe o curso da história para se dirigir ao leitor, o escritor desestabiliza a noção de insuficiência ou precariedade de *A mão e a luva*. Sua pergunta tende a conduzir o leitor a um questionamento que não se balize na extensão do romance, mas na real importância que deveria ter uma obra, já anunciada em *Ressurreição*, e a noção de contrastes de caracteres; isto é, a intrincada motivação íntima das suas personagens. A fórmula romântica do prefácio modesto e suplicante é novamente revista por Machado. Mas, dessa vez, partindo da indução dos princípios da tradição alcança certa semelhança com a prática de escritores coetâneos para imediatamente interrompê-la criando o anticlímax textual o qual ele termina em tom irônico:

Mas talvez estou eu a dar proporções muito graves a uma cousa de tão pequeno tomo. O que aí vai são umas poucas páginas que o leitor esgotará de um trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade, ou se lhe sobrar alguma hora que absolutamente não possa empregar em outra cousa – mais bela ou mais fácil.⁴³⁶

Irônico, porque após indagar o leitor sobre a real importância do conteúdo novelístico, Machado usa uma sentença adversativa que supõe a falácia estética autoral sentenciada pela própria instância autoral. Afinal, a resposta que o leitor poderia concluir de tal pergunta seria apenas “uma cousa de tão pequeno valor”.⁴³⁷ A resposta à pergunta alçada na advertência parece assumir pouca ou nenhuma importância para a apreciação do texto e, na esteira da

⁴³⁴ ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007b [1874], não paginado. Base de dados organizada por Marta de Senna. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/amaoealuva.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

⁴³⁵ Ibid., não paginado.

⁴³⁶ Ibid., não paginado.

⁴³⁷ Ibid., não paginado.

“advertência” de *Ressurreição*, Machado joga com a estrutura textual a fim de chamar a atenção do leitor para a criação literária de substância crítica. Finalmente, àqueles para quem a literatura consolidava um passatempo desprezível, cujos autores-leitores formavam um círculo de bajulação, *A mão e a luva* seria sorvida em um trago, se, para estes, não houvesse nada “mais belo ou mais útil”⁴³⁸ a fazer, ou ler. A derrisão do seu romance contraposta à própria escolha vocabular que, destacada graficamente na “advertência” por um hífen, reforça a crítica machadiana, pois há nesse “rebaixamento voluntário” uma referência ao raso contexto crítico da época. Se admirador da criação de pouco apuro feita por e para iguais, o leitor poderia ter interesse em “outra cousa, mais bela ou mais útil”.⁴³⁹ Além de novamente ironizar a situação desse determinado público, ao afastar-se do corolário romântico brasileiro, Machado de Assis flerta com o prefácio de Victor Hugo no quesito crítico. Como também pode ser observado na “advertência” de *Ressurreição*, seu paratexto tem essa preocupação de critério reflexivo da produção literária, mas sem com isso seguir o mesmo horizonte hugoano de pretender elevar e consolidar novos padrões estéticos, ou, para usar uma expressão machadiana, doutrinários.

O cumprimento de regras precisas que definissem em minúcias o padrão estético nunca foi um conceito bem visto por Machado de Assis. As doutrinas do tempo, modernidade de uma temporalidade presente que pretendendo se desvincular do passado lhe negava qualquer mérito, não inovariam o cenário cultural. Alienadas na soberba do novo como superioridade criadora, seus propagadores limitavam-se à simples adoração teórica como também fizeram os seus predecessores. Admirados pelo brilho da modernidade, julgavam erguer uma doutrina triunfante que, correspondendo apenas às necessidades momentâneas do contexto cultural, seriam deglutidas pelo tempo. Faltava a esses escritores e críticos a percepção reflexiva dos limites teóricos e canônicos no intento de se extrair um aprendizado criativo que, evitando a repetição dos velhos e a presunção dos novos – novamente aqui usando termos machadianos – soerguessem a literatura nacional.

Portanto, destaca-se nos dois únicos prefácios de Machado de Assis a incumbência de reagir à produção literária nacional. Na sua tentativa de levar adiante a criação de uma literatura desfeita de determinações específicas, o autor de *Ressurreição* e *A mão e a luva* não mais voltava a repisar o terreno dos prefácios românticos, ao menos de maneira objetiva. Em

⁴³⁸ ASSIS, 2007b, não paginado.

⁴³⁹ Ibid., não paginado.

seus dois posteriores livros, *Helena* (1876)⁴⁴⁰ e *Iaiá Garcia* (1878)⁴⁴¹, a voz autoral inscrita do paratexto prefacial não tem espaço gráfico, não havendo qualquer tipo de discussão ou esclarecimento ao leitor. Ao contrário do que se poderia inferir, a eliminação do prefácio machadiano nesses romances não representaria um sinal de descrença do autor com relação ao entendimento do seu leitor, mas poderia ser compreendido como uma nova revisão do próprio conceito prefacial machadiano. Isto porque, em seu quinto romance, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880),⁴⁴² Machado de Assis volta ao uso do paratexto e, desta vez, subdividindo-o em duas partes de ironia cáustica: a dedicatória, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas memórias póstumas”⁴⁴³ e o prefácio, que intitulado “ao leitor”, e não mais “advertência”, recupera explicitamente a prática romântica de interlocução com o público. No entanto, seu paratexto “ao leitor” é um libelo de uma metalinguagem que termina em puro deboche: “Mas eu ainda espero angariar as simpatias de opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é que contém cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”.⁴⁴⁴

O processo de composição do prefácio em Machado de Assis circunscreve-se no próprio postulado crítico do autor de se elaborar uma literatura crítica e independente. Para tanto, o seu procedimento decorre, já no prefácio do seu romance, do recurso da paródia, ou a revisão da tradição. Fazendo uso desse artifício narrativo, em um primeiro momento, Machado de Assis recria em seus romances a estrutura do paratexto romântico “ao leitor”, aproximando-se deste para em seguida ironizá-lo. Em segundo momento, reinventa a estrutura paratextual romântica, deixando evidente tal referência “ao leitor”, do qual pretende “angariar as simpatias”, incorporando no prefácio a dimensão do texto literário como observa-se no romance *Brás Cubas*. Nele, tanto a dedicatória quanto o prefácio não correspondem ao ideal de prefácio como um elemento exterior à narrativa de ficção. No romance, a ficcionalização atinge um grau absoluto no qual o autor-defunto, livre de qualquer prerrogativa social dada sua condição, assume a responsabilidade de escrever suas memórias, isto é, a narrativa, e,

⁴⁴⁰ ASSIS, Machado de. **Helena**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007c [1876], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/helena.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

⁴⁴¹ Id. **Iaiá Garcia**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007d [1878], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/iaiajarcia.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

⁴⁴² ASSIS. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007e [1880], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

⁴⁴³ Ibid., não paginado.

⁴⁴⁴ Ibid., não paginado.

também, os paratextos que a precedem. Nesta condição, a autoria do livro, em seu todo, não seria atribuída ao autor real, Machado de Assis, mas ao ente-falecido, o protagonista da narrativa Brás Cubas. A distância que Machado de Assis assume face à sua criação, aprimoramento narrativo da sua maturidade, proporcionar-lhe-ia um novo mecanismo apurado de crítica ao romantismo ao mesmo tempo em que criava uma inovação técnica para o meio literário.

O retorno da perspectiva prefacial integrada ao ponto de vista do autor apenas reintegrava os romances de Machado de Assis quando das suas reedições elaboradas sob o aval do escritor. No caso das obras escolhidas para este estudo, apenas *Ressurreição* em 1905 e *A mão e a luva* em 1907 foram contempladas com um novo prefácio, e, no caso de específico de *Helena*, seu único prefácio data de 1905. De qualquer maneira, todos esses novos paratextos, produzidos anos após as primeiras edições dos romances ganharam uma composição outra do escritor. Machado de Assis no momento da releitura de sua obra redigiu textos concisos e objetivos, respondendo mais a uma questão editorial póstuma que a uma demanda estética ou de reservas pessoais. Na posição de prefaciador editorial, informa ao leitor, *grosso modo*, sobre a supressão ou alteração textual. A notação mais próxima ao prefácio do já caduco romantismo, a aproximação do autor-leitor, reaparece diminuta e desprovida de sentidos figurados para recompor a ideia da larga distância temporal que se guarda entre o contexto da primeira edição das obras com relação às suas reedições. Escritas no início do século XX, a preocupação do autor nas suas reedições era apenas evitar o estranhamento do novo público leitor diante de uma forma literária “antiga”. Portanto, no prefácio de *Helena*, Machado de Assis diz: “Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco.”⁴⁴⁵

A forma romanesca que buscava a compreensão das particularidades do sujeito face aos seus conflitos externos, na época das reedições, já havia cedido espaço para o realismo-naturalista que buscava expressar a realidade tal qual ela era dada a ver, como se capturada por meio de uma câmera fotográfica. Este, por sua vez, já havia cedido espaço para o universo místico e decadentista dos simbolistas e, em ambos os casos, forma e expressão textual diferenciavam-se mais expressivamente do estilo machadiano nos seus primeiros romances. Ainda na nova advertência de *Helena*, o autor conclui essa tese ao afirmar que “cada obra

⁴⁴⁵ ASSIS, 2007c, não paginado.

pertence ao seu tempo”⁴⁴⁶ e que, revendo as páginas deste romance, ouvia “[...] um eco remoto [...], eco de mocidade e fé ingênuas.”⁴⁴⁷

O pertencimento a outra época remonta à diferença entre presente e passado, este sendo uma época na qual a mocidade de Machado de Assis fazia acreditar que a literatura brasileira poderia tornar-se independente ao desenvolver um modelo próprio e desvinculado da estereotipia nacionalista. Da época em que redige seu prefácio editorial, o autor ainda vislumbra, por meio da passagem das gerações que se precedem, a mesma rotina doutrinária estética que insistia em instaurar ciclos canônicos pensados exteriormente às condições da produção literária. Do conceito autoral machadiano à época da escrita dos seus primeiros romances, pode-se considerar ainda o afastamento do escritor do romantismo oficial, ou mesmo do realismo europeu, em prol do ingênuo ideal da psicologia das personagens, o contraste de caracteres, como relevância primordial para a narrativa. A dedução desse entendimento das palavras do autor pode ser concluída na leitura em conjunto dos prefácios das reedições. Assim, afirma ele no novo paratexto de *Ressurreição*: “Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.”⁴⁴⁸

Para muitos críticos contemporâneos, esse seria o excerto de confirmação, ou a sentença de morte, da sua “fase romântica”. Porém, nada nessa curta e precisa passagem afirma ou revela a aderência e a concordância de Machado de Assis com a estética romântica a qual ele tanto contestou. Conectado com a dimensão editorial dos seus outros prefácios redigidos no século XX, esse trecho apenas contribui para o seu entendimento do processo literário brasileiro ainda afeito às regras e às demandas circunscritas a determinados grupos estéticos. Deste fato, seu comentário aponta a própria idiossincrasia das novas e “modernas” estéticas literárias moldadas sob o signo da autossuficiência, apenas reproduzindo valores estanques e comportamentos dos movimentos antecessores. Ademais, no prefácio adicional de *A mão e a luva*, Machado de Assis adiciona uma explicação que corrobora de maneira pontual a respeito do que ele entende por “primeira fase da minha vida”⁴⁴⁹:

Os trinta e tantos anos decorridos do aparecimento desta novela à reimpressão que ora se faz parece que explicam as diferenças de composição

⁴⁴⁶ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁴⁴⁷ Ibid., não paginado.

⁴⁴⁸ Id., 2007a, não paginado.

⁴⁴⁹ Id., 2007b, não paginado.

e de maneira do autor. Se este não lhe daria agora a mesma feição, é certo que lha deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa.⁴⁵⁰

A fase da vida do escritor, sua experiência humana, não é então atribuída ou coadunada a qualquer doutrina literária. A mudança notada em sua vida após trinta anos de trabalho e reflexão literária reproduz o mesmo agudo espírito crítico machadiano. A passagem do tempo mostrava-lhe a “diferença na composição”⁴⁵¹ tal qual o leitor contemporâneo observa ao ler romances machadianos. Há neles, evidentemente, incursões e aprimoramento da técnica narrativa como, por exemplo, o próprio afastamento do autor com relação à história narrada, caso citado anteriormente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porém, reforce-se aqui que não há ruptura e criação de um novo padrão estético entre este romance e os que o antecederam, mas a lapidação da forma narrativa, a “diferença de composição”.⁴⁵² No seu excerto, Machado de Assis esclarece ao leitor que essa diferença na sua maneira de escrever sofreu mudanças e ainda assim “pode servir a definir a mesma pessoa”.⁴⁵³ Mesmo na sua maturidade, Machado não cedia ao doutrinamento teórico em voga no entre séculos e não se alinhava com o primeiro segmento crítico científico positivista da literatura brasileira formado pela tríade Sílvio Romero (1851-1914), Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911) e José Veríssimo Dias de Matos (1857-1916).⁴⁵⁴ Machado de Assis não afirma haver uma progressão em etapas do seu conceito estético, mas um aprimoramento da sua técnica de narração. Neste sentido, esses prefácios redigidos na maturidade do autor apenas emolduram as suas ideias, princípios e estilo já determinados à época das redações das suas primeiras edições.

2.2 Ressurreição

A expressão contida e reduzida da paisagem em *Ressurreição* corrobora para o entendimento do romance como uma estratégia discursiva mista cuja disposição imagética faz convergir o conceito de natural e social representando o estado intermediário de uma vida meio urbana, meio silvestre. Neste processo, a natureza figurativa de belezas e atrativos

⁴⁵⁰ ASSIS, 2007b., não paginado.

⁴⁵¹ Ibid., não paginado.

⁴⁵² Ibid., não paginado.

⁴⁵³ Ibid., não paginado.

⁴⁵⁴ Destaca-se que, nessa tríade, Sílvio Romero, um positivista fervoroso, era contrário à obra de Machado de Assis, e Araripe Júnior, quem escrevia sob a mesma influência teórica, mas em tom ameno, chegaria a rever suas críticas contrárias à escrita de Machado de Assis. Já José Veríssimo, apesar de se opor a Romero, ainda assim tinha ressaibos da ideologia do século e era um admirador da obra do seu amigo Machado de Assis.

imperiosos, na narrativa machadiana, foi condensada e reduzida a um elemento pontual e de interação semântica com o desenvolvimento do enredo. Com significação própria, a expressão paisagista do romancista não se fundava como um “mero quadro rígido”⁴⁵⁵ e fazia-se presente de maneira sutil no enredo narrativo. Sua técnica minimalista expressa a reutilização e a revisão do postulado estético do romantismo oficial fazendo “uso criativo e consciente”⁴⁵⁶ da paródia. Este recurso que “[...] é relativamente comum no romance como gênero, muitas vezes como uma maneira de lidar com a herança imediata do romancista, e com frequência envolve muito mais que sátira destrutiva. [...] Basta pensar em Cervantes para constatar sua importância como um todo.”⁴⁵⁷

Em Machado, a recorrência da paródia como uma maneira de reinterpretar e/ou reescrever a tradição literária seria uma das soluções encontrada pelo autor como maneira de superar o ranço da literatura de cunho nacionalista. No intuito de promover a literatura brasileira, mas de alcance universal, Machado seguia seu conceito de aproveitar do velho e do novo em literatura aquilo que renderia argumento para a sua criação. A paródia, nesse caso, era-lhe um elemento eficaz ao permitir a revisão da tradição sem necessariamente desprezá-la ou depreciá-la; um vigoroso mecanismo que o escritor iria aplicar em toda a sua obra, como afirma John Gledson: “A paródia parece ser um elemento constitutivo do desenvolvimento criativo e do método de Machado. Ao longo dos anos, deparei-me com outros casos fascinantes e diferentes de paródia e ‘reutilização’ na ficção de Machado [...]”.⁴⁵⁸ De qualquer maneira, a atenção da crítica oitocentista voltou-se para a obra romanesca de Machado em busca da representação arquetípica da paisagem brasileira a qual, justamente, o escritor revisava criticamente privilegiando a centralidade da personagem nas suas narrativas.

No contexto do movimento romântico oficial, o trabalho da incipiente crítica dos oitocentos fundamentava-se excepcionalmente no uso e potencialização da paisagem local como mecanismo fecundo ao fazer literário. A representação pictórica da cor local no plano narrativo moldurava, com uma coloração auriverde, os acontecimentos e enveredava a história de amor e de aventura. Concebida de uma maneira doutrinária, essa acepção estética limitava a percepção de outros componentes narrativos que poderiam solidificar a literatura brasileira. Avesso à essa produção literária, como também à doutrina do tempo, Machado de Assis lançar-se-ia na escritura das narrativas longas a partir da década de 1870 com o intento

⁴⁵⁵ BASTIDE, 1940, p. 7.

⁴⁵⁶ GLEDSON, 2001, p. 20.

⁴⁵⁷ Id., 2008, p. 169.

⁴⁵⁸ Ibid., 169.

manifesto de não seguir a tradição dos costumes e da cor local. Não obstante, centrado no ideal de uma narrativa produzida sob a reflexão crítica, ele não ignoraria o incipiente legado literário brasileiro, ao contrário, dele aproveitaria símbolos, arquétipos e estruturas, criando um diálogo questionador e instigante desses elementos. Nesta perspectiva, ele imporá um afastamento do nacionalismo romântico composto e sustentado sobre a natureza, o amor e a moral. Ousando dar um passo descompassado com relação ao sistema literário vigente, seus críticos coetâneos, Sílvio Romero e Araripe Júnior, posicionavam-se de maneira áspera e dura à sua literatura, contrária, nas palavras dos dois críticos, à continuidade da literatura nacional.

Machado de Assis [...] não tem grande fantasia representativa, ou antes não possui quase essa faculdade. Em seus livros de prosa, como nos versos, falta completamente a paisagem, falham as descrições, as cenas da natureza, tão abundantes em Alencar, e as da história e da vida humana, tão notáveis em Herculano e no próprio Eça de Queiroz.⁴⁵⁹

A suposta ausência de paisagem bradada por Romero também aborrecia Araripe Júnior para quem Machado de Assis produzia uma literatura, “[...] cuja excentricidade punha o [...] gosto artístico, o [...] chateaubrianismo intransigente, em verdadeiro estado de desespero.”⁴⁶⁰ A opinião de ambos os críticos ressoava a exigência da paisagem figurativa como símbolo da “boa literatura”. A suposta falta do espaço físico no romance machadiano, o desprestígio de todo o acervo natural da riqueza verdejante brasileira, desmereciam a qualidade técnica de um autor estruturado nas sutilezas de uma escrita arguta.

A observação dessa característica tão intrínseca ao estilo machadiano, sua escrita precisa e hábil, fora apresentada pelo sociólogo francês Roger Bastide em seu artigo “Machado de Assis, paisagista” de 1940, no qual o desenvolvimento do tema paisagem na obra machadiana assumiria papel preponderante.⁴⁶¹ Segundo Bastide, evitando exotismos ou descrições excessivas, com um estilo descritivo econômico – ou ainda “microrrealista”⁴⁶² como diria Eugênio Gomes –, Machado de Assis sabia dosar em exata medida a representação da paisagem local que aferia um efeito preciso sobre o desenvolvimento do enredo romanesco e sobre a compreensão das personagens. A capacidade do escritor em saber condensar uma imagem a ponto de transmutá-la em qualitativo narrativo, valia ao estilo machadiano a

⁴⁵⁹ ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 122.

⁴⁶⁰ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Jr.** Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, v. 2. p. 291-292.

⁴⁶¹ Cf. BASTIDE, 1940.

⁴⁶² Cf. GOMES, 1958.

habilidade de ser um dos maiores representantes do paisagismo na literatura brasileira e ocupava intensamente a obra do escritor. Ao contestar a visão da crítica oitocentista, Bastide ainda afirma:

[...] reputo Machado de Assis um dos maiores paisagistas brasileiros, um dos que deram à arte da paisagem na literatura um impulso semelhante ao que se efetuou paralelamente na pintura, e que qualificarei, se me for permitido usar uma expressão “mallarmeana”, de presença, mas presença quase alucinante, de uma ausência.⁴⁶³

O argumento de Bastide, ao retomar a fortuna crítica de Machado de Assis por meio de uma leitura apurada da paisagem brasileira, instiga à leitura romanesca do escritor com um olhar mais atento e dedicado ao código paisagem, mas não como pretendia a idealização romântica brasileira. Coadunando o meio natural e o espaço urbano, a paisagem no romance machadiano não figura a nostalgia do passado, o elo perdido entre o homem e sua condição primitiva. Não raramente, essa dimensão figurativa servia ao romancista como meio de ironizar clichês do movimento romântico oficial e demonstrar o conflito íntimo das suas personagens inseridas em um quadro paisagístico urbano e sitiado pela diversidade de fatores sociais.

Na esteira do projeto crítico e estilístico de Machado de Assis, no prefácio do romance *Ressurreição*, a pintura da paisagem local adere à perspectiva crítica do autor que tencionava reverberar as manifestações íntimas da sua personagem face à vida social. A análise de contrastes proposta no seu primeiro romance perpassa, além da perspectiva do uso da dramaticidade cênica, a revisão e a adaptação da técnica romântica da cor local. Em dose diminuta, a paisagem ganhava novo espectro literário e passava a desempenhar um duplo papel interpretativo no primeiro livro do romancista, como também, nos seus romances posteriores.

Iniciado em narração panorâmica, *Ressurreição*, em seu primeiro capítulo, compõe a figuração do cenário no qual vive o protagonista da trama, Félix, no intento de estabelecer uma relação espelhada entre a natureza da personagem e o ambiente social delimitado pela paisagem descrita pelo narrador.

Naquele dia – já lá vão dez anos! – o Dr. Félix levantou-se tarde, abriu a janela e cumprimentou o sol. O dia estava esplêndido; uma fresca bafagem

⁴⁶³ BASTIDE, 1940, p. 1.

do mar vinha quebrar um pouco os ardores do estio; algumas raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes, se destacavam no azul do céu.⁴⁶⁴

A respeito dessa passagem, Silviano Santiago⁴⁶⁵ já havia observado a predisposição plástica do contraste pretendido por Machado de Assis na advertência de *Ressurreição*. Em busca da exposição do conflito psicológico da alma de seus personagens, Machado sobrepôs no discurso narrativo a dimensão metafórica das artes plásticas por meio do jogo de associações entre clima e cor. “No primeiro é uma brisa marítima que quebra os ardores do verão; no outro, é o branco que se destaca sobre o azul do céu. O quadro estático do *calor* e do *azul*, monótono mesmo, é destruído pela intromissão do *frio* e do *branco*.”⁴⁶⁶ Ao final, a sinestesia proveniente do fluxo imagético evocado na paisagem, pintada pelo narrador, seria o reflexo da própria condição de Félix: um homem de espírito ambíguo, com faces distintas.

A paisagem descrita na cena inicial de *Ressurreição* localiza e recria o espaço físico onde vive o protagonista, informando o leitor das condições e, também, do espaço social onde gravita Félix. Da janela do seu quarto, ele avista o esplendor do dia que se abre sobre a cidade. Reduzindo a superabundância de elementos naturais da paisagística do romantismo oficial, o narrador focaliza unicamente o início do dia como um evento de grandiosidade da natureza, permitindo, por meio desse adensamento, averiguar o momento de contemplação e júbilo da personagem. Ao cumprimentar a claridade solar, Félix parece deixar-se invadir pelo calor tépido e pela luz radiante do esplendor da manhã, dando a ideia de haver uma integração entre homem e natureza, um fluir orgânico entre a subjetiva do indivíduo e a beleza do amanhecer. Despida das paisagens febris do romantismo oficial, cuja flora e fauna brasileiras rendiam imagens de extraordinária singularidade, a descrição do narrador em *Ressurreição* aborda de maneira equilibrada e meticulosa o uso dos elementos do mundo natural. Ao brilho do sol integram-se a “fresca bafagem do mar”⁴⁶⁷ que equilibra a sensação térmica do verão tropical; as “raras nuvenzinhas brancas, finas e transparentes, se destacavam no céu azul”⁴⁶⁸ que, descritas no diminutivo e plasticamente em contraste com o azul do céu, ampliam a delicadeza e bucolismo da paisagem contemplada pela personagem.

Nesse ambiente de contemplação da natureza bucólica e acolhedora, o regozijo de Félix alinha-se imageticamente, em um primeiro instante, ao princípio estético de Rousseau.

⁴⁶⁴ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴⁶⁵ Cf. SANTIAGO, 2006.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 447, grifo do autor.

⁴⁶⁷ ASSIS, op. cit., não paginado.

⁴⁶⁸ Ibid., não paginado.

A natureza traria ao protagonista do romance o reconforto íntimo, a harmonia inspiradora que reaproximaria o homem moderno da sua condição primitiva. No entanto, na sequência da descrição paisagista, Machado de Assis usa de sutilidade textual a fim de pôr em xeque a valorização da natureza como uma possibilidade de fuga da existência do homem: “Chilreavam na chácara vizinha à casa do doutor algumas aves afeitas à vida semiurbana, semissilvestre que lhes pode oferecer uma chácara nas Laranjeiras.”.⁴⁶⁹ Se no início do parágrafo o autor fazia uma referência à natureza como fonte de inspiração espiritual, agora ele indica que parte dela estava fora do alcance de Félix e sob o domínio e as circunstâncias da organização humana, na chácara do vizinho. Afinal, se o sol brilha para todos, alcançando janelas, varandas e portas de toda e qualquer casa, a orquestra de aves que regiam o esplêndido dia de Félix pertenciam ao espaço do outro, da propriedade privada. Como parte do universo da convenção social dos jardins privados, ou a vizinhança, as aves perdem a caracterização inata de seres selvagens, borrando a pintura romântica do início do romance.

Pelo detalhe mínimo e incisivo na descrição da paisagem, Machado tende a operar o princípio irônico de oposição simétrica de imagens. O sol no seu esplendor natural reflete a liberdade e o acalento humano, enquanto as aves indicam o sentido oposto. O contraste dos elementos da natureza prefigura ainda na exposição do narrador que, objetivamente, afirma haver dois modos de vida: o semiurbano e o semissilvestre. Para Silviano Santiago, a sutileza desses dois matizes estaria diretamente ligada à necessidade do narrador em caracterizar a personalidade indecisa de Félix.⁴⁷⁰ Insistindo nessa caracterização do protagonista, a natureza descrita pelo narrador avança gradativamente na compreensão da tópica romanesca, sendo a localização da sua casa no bairro das Laranjeiras um determinante da sua postura. A referência topográfica⁴⁷¹ indica o *status* do homem abastado que, querendo isolar-se e

⁴⁶⁹ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴⁷⁰ Cf. SANTIAGO, 2006.

⁴⁷¹ Sobre esse tema, o historiador Nireu Cavalcanti argumenta que o bairro das Laranjeiras sempre foi um reduto de importantes famílias da sociedade carioca, estando dividido em 17 chácaras no final do século XVIII. “[...] o bairro começou a ser ocupado pela importante e rica família ‘paulista’ do Ouvidor Cristóvão Monteiro. A ela se sucederam ao longo dos séculos, muitas outras famílias importantes, como a dos Lisboa, Velasco, Roxo, Torre, Frontin, Pereira Passos, Teixeira de Freitas, Moura Brasil, e tantas outras de nobres (aqui viveram a Princesa Isabel e o Conde d’Eu, no atual Palácio Guanabara, e a filha de Pedro I e da Marquesa de Santos: a Condessa de Iguaçú), comerciantes, profissionais liberais, militares graduados (General Andréa, Beaurepaire Rohan, Almirante Delamarre, etc.) e políticos, que deram ao bairro a fama de ser um recanto de aristocratas da cidade do Rio de Janeiro. Ficaram famosos os saraus, os bailes nas mansões como a da Condessa de Haritoff ou os concertos no Clube Laranjeiras, em que vinham tocar músicos famosos como Alberto Nepomuceno”.

CAVALCANTI, Nireu. Laranjeiras, berço do Carioca. www.bairrodaslaranjeiras.com.br. Rio de Janeiro, Cultura e Turismo: História do Bairro. 2005. Disponível em:

<<http://www.bairrodaslaranjeiras.com.br/principal/historia.shtml>>. Acesso em: 17 out. 2015.

preservar-se das moléstias e da decadência do centro do Rio de Janeiro,⁴⁷² abrigava-se, provavelmente, em algum dos raros palacetes das Laranjeiras, em meio ao lustre da sociedade fluminense.

A condição “semiurbana, semissilvestre”⁴⁷³ adviria, assim, da inserção da habitação de contornos burguês no recorte do quadro silvícola. Cercados por uma paisagem moldada segundo as necessidades do homem de posses, a oposição entre as duas terminologias, antes de refletir a própria personalidade de Félix, alude ao empobrecimento da “paisagem-só-natureza”⁴⁷⁴ do romantismo. Em meio à condição social do homem, ela não seria capaz de vencer os obstáculos criados pela sociedade moderna cada vez mais determinada pelo modo de vida urbano, dos indivíduos movidos pelos seus interesses sociais e inseridos em uma cultura capaz de domesticar e de reduzir o sublime da natureza. Reiterando essa tese, observa-se que Félix via a paisagem da janela de sua casa, fechado no ambiente social e não em meio à pureza e à liberdade oferecidas por uma imagem campestre. A possível relação livre entre homem e natureza apenas tem alguma ressonância no decorrer da narrativa quando o protagonista suspeito da traição da amada foge para a Tijuca, para a sua casa “afastada do caminho”.⁴⁷⁵ Neste momento, a narrativa volta a recuperar o ideal romântico de um paraíso longe da cidade e de seus conflitos sociais, em uma existência instigadora da transcendida do poeta moderno. Em contiguidade figurativa, soma-se a essa retomada conceitual a adesão do próprio *leitmotiv* do romantismo oficial, a natureza nacional exuberante que, por relação de oposição semântica à natureza domesticada da casa das Laranjeiras, constituiria um lugar “selvagem”.

A referência à tópica romântica brasileira não aparece de maneira explícita no romance, pois Machado de Assis apenas se contém em nomear o sítio onde fica a casa “afastada do caminho”⁴⁷⁶ de Félix: a Tijuca. No entanto, a nomeação do espaço geográfico no qual o protagonista refugia-se do conflito e da impertinência social representa uma localidade que já no século XIX ocupava a imaginação e encantamento dos homens. Para alcançar o entendimento dessa relação da “natureza selvagem” proposta pelo autor, faz-se necessário, então, reconstituir a própria história de uma das regiões mais conhecidas da cidade do Rio de Janeiro.

⁴⁷² Cf. CAVALCANTI, 2005.

⁴⁷³ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁴⁷⁴ SÜSSEKIND, 2000, passim.

⁴⁷⁵ ASSIS, op. cit., não paginado.

⁴⁷⁶ Ibid., não paginado.

A Tijuca, como referenciada por Machado de Assis em *Ressurreição*, não coincide em exata delimitação territorial à denominação geográfica do bairro da Tijuca dos dias atuais. Por conta de uma questão de nomenclatura toponímica, ainda não muito precisa no século XIX, é difícil localizar com exatidão onde se situava a casa de campo, ou casa secundária do protagonista do romance, mas se pode afirmar que se tratava dos arrabaldes da Floresta da Tijuca. A imprecisão do bairro ou da localidade da sua casa em relação aos logradouros contemporâneos decorre do fato de, na atualidade, a cidade do Rio de Janeiro possuir três logradouros derivados da palavra tijuca (em tupi antigo *ty* “água” e *îuk* “podre”): Barra da Tijuca, Parque Nacional da Floresta da Tijuca e o bairro Tijuca. Com maior precisão, tem-se ainda que o Pico da Tijuca (Floresta da Tijuca), bem como o Morro Dois Irmãos, a Pedra da Gávea, a Pedra Bonita, o Morro do Elefante, a Pedra do Andaraí, o Morro do Sumaré e o Morro do Corcovado, estão localizados na formação serrana e montanhosa geologicamente denominada Maciço da Tijuca. Partilhando parte dessas precisões topográficas, seria comum, no século XIX, encontrar o emprego da palavra tijuca a fim de definir uma vasta área geográfica, como indica o *Guia do viajante no Rio de Janeiro*, escrito em 1882.

Tijuca: Arrabalde que se estende do Andaraí Pequeno [o atual bairro Tijuca] até à barra da Tijuca, por entre elevadas serras e todo montanhoso. Do Andaraí Pequeno parte uma magnífica e larga estrada de rodagem, que, dando-lhe fácil e cômodo acesso, sempre ótima, se dirige até ao lugar conhecido pelo nome de *Cachoeira*, pouco adiante dos hotéis White e Jourdain. Esta estrada é percorrida pelas diligências da serra, as quais, partindo do ponto terminal dos bondes do Andaraí Pequeno, chegam até à entrada dos dois referidos hotéis. Na subida gasta uma diligência de 45 a 50 minutos. A serra da Tijuca, tão poeticamente decantada por nacionais e estrangeiros, goza da merecida fama de possuir um clima muito saudável e puro.⁴⁷⁷

Na atualidade, algumas dessas áreas gozam de reconhecimento internacional por serem pontos turísticos. Já no senso comum da população carioca, o mesmo de muitos turistas, a Floresta da Tijuca é conhecida por ser a maior floresta do mundo em meio a uma aglomeração urbana. Mais importante que adentrar nas especificidades técnico-geológicas que desmentem esse mito, é o entendimento dessa lenda popular em torno da Floresta da Tijuca, que ajuda a compreender a indicação da toponímia no romance machadiano.

⁴⁷⁷ CABRAL, Alfredo do Valle. **Guia do viajante no Rio de Janeiro:** acompanhado da planta da cidade, de uma carta das estradas de ferro do Rio de Janeiro, Minas e São Paulo e de uma vista dos Dois Irmãos. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1882. p. 353, grifo do autor. Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=cGYvAQAAMAAJ&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 31 maio 2017.

Se, como afirma o *Guia do viajante no Rio de Janeiro*, a serra da Tijuca era “decantada por nacionais e estrangeiros”,⁴⁷⁸ ao menos do ponto de vista do cidadão comum, este encantamento pelos benefícios e beleza da Tijuca era uma novidade do modo de vida da alta sociedade nativa. Retrocedendo-se ao início do século XIX, a então floresta virgem da Tijuca não atraía o interesse ou a atenção da sociedade local. Foi após a chegada da colônia de artistas francesas em 1816 que a Tijuca, e bem precisamente a Floresta da Tijuca, teria Nicolas-Antoine Taunay como um dos seus primeiros e ilustres moradores. O pintor francês lá arrendaria terras e construiria sua casa ao pé da cachoeira imortalizada na sua pintura *Cascatinha da Tijuca* (Figura 6), atualmente conhecida como Cascata Taunay. Nessa época, a região do Maciço da Tijuca era pouco povoada, sendo seus habitantes formados por proprietários rurais estrangeiros envolvidos na produção de café, como também, na produção de carvão.⁴⁷⁹ Sobre esta paisagem agrícola, oposta à visão da floresta tropical, a viajante inglesa Maria Graham (1785-1842) testemunha em seu diário:

19 de dezembro — Passei a cavalo, ao lado de Langford, por um dos pequenos vales ao pé do Corcovado. [...] Além destas, as plantações de café estendem-se até bem alto na montanha, cujos cumes pitorescos limitam o cenário. As casas de campo não são aqui nem grandes nem luxuosas, mas são decoradas com varandas e têm geralmente uma bela escadaria até a casa de residência do dono, junto à qual estão, ou os paióis, ou as casas dos escravos.⁴⁸⁰

A vista do Maciço da Tijuca descrita por Graham apenas atesta um fator histórico decorrente do processo do desenvolvimento do território brasileiro, a devastação da mata nativa e da paisagem, ou a cor local. Por meio de um ponto de vista mais pictórico da tela de Taunay, a paisagem da Floresta da Tijuca surge aos olhos do espectador com contornos mais definidos, refletindo as consequências da devastação da floresta nativa pela exploração do homem já no início do século XIX.

⁴⁷⁸ CABRAL, 1882, p. 353.

⁴⁷⁹ Cf. CAVALCANTI, Nireu Oliveira; SCHLEE, Mônica Bahia; TAMMINGA, Kenneth. As transformações da paisagem na bacia do rio Carioca. **Revista USP: Paisagem e meio ambiente: ensaios**. São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 24, p. 267-284, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/86346/89014>>. Acesso em: 31 maio 2017.

⁴⁸⁰ GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil: e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. Tradução Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. p. 177-178. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/diario-de-uma-viagem-ao-brasil-e-de-uma-estada-nesse-pais-durante-parte-dos-anos-de-1821-1822-e-1823>>. Acesso em: 31 maio 2017.

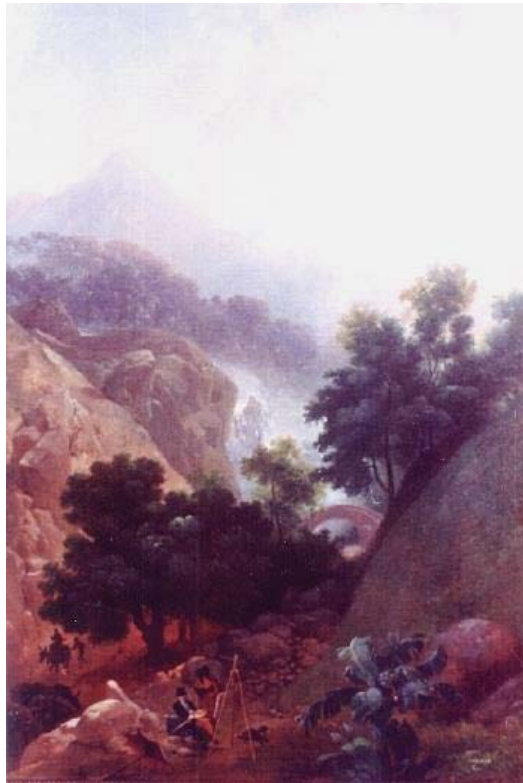


Figura 6 - TAUNAY, Nicolas-Antoine. **Cascatinha da Tijuca**. (1816~1821). Pintura, óleo sobre tela, 54 cm x 37cm

No quadro de Taunay, a Floresta da Tijuca não sumariza a visão de encantamento do estrangeiro que ignora a interferência humana da paisagem local e as figuras humanas representadas na tela estão em harmonia com a representação da paisagem pela proporção espacial da tela, estando a natureza à medida do homem. Na pintura, à esquerda do quadro, uma muralha rochosa, possivelmente proveniente da erosão do solo, despida da beleza verdejante da floresta, ocupa uma ampla proporção da tela. Em primeiro plano, a figura de um pintor, sitiado em um terreno de terra batida e formações rochosas, retrata uma bananeira, árvore não nativa da Floresta da Tijuca, indicando, assim, a alteração da biodiversidade local. Soma-se a isso, a representação dos escravos admirando a pintura elaborada pelo artista no quadro evoca o trabalho rural e a exploração econômica da região. A floresta, por sua vez, representada de maneira diminuta, em decorrência da expectativa de uma floresta tropical, apenas apresenta mata mais densa em um terceiro plano distanciado, por onde escoam as águas da cascata. Esta aparece esfumada por entre a luz brumosa extraída de maneira clássica das cores de um céu diluído da intensidade cromática da tonalidade do esperado azul tropical, mas, nesta técnica quase monocromática, sobressai o traço do pintor à paisagem. Segundo Lilia Moritz Schwarcz, Taunay reclamava do excesso de cores e da luz brilhante do

Brasil, que contrariavam as normas e procedimentos da pintura neoclássica praticada pelo pintor.⁴⁸¹

Em resumo, pelo quadro de Taunay, pode-se depreender a falta de valor social-figurativo da floresta, da paisagem local, que apenas servia a propósitos econômicos. Mesmo deturpada pela ação humana, a *avant-garde* da sua representação seria elaborada pela arte pictórica estrangeira. Dos exploradores da Floresta da Tijuca aos seus admiradores, como no caso de Taunay, os homens que subiam a montanha até meados do segundo quartel do século XIX, eram estrangeiros que, *grosso modo*, partiram dos seus países em busca de melhores condição de vida, ou de exploradores e viajantes curiosos do exotismo tropical. Em um ou outro caso,

As contínuas expedições e missões estrangeiras durante o século XIX, e a eventual permanência de estrangeiros que optavam frequentemente por habitar as encostas do Maciço da Tijuca (Graham 1990) foi, aos poucos, disseminando entre a classe dominante um outro tipo de relação com a natureza tropical local, a par e passo, ainda que com menor destaque, do processo de penetração na cultura local dos hábitos e valores das classes marginalizadas.⁴⁸²

Mais interessante ainda é observar a atuação do romantismo em favor da consagração da paisagem brasileira agindo conscientemente e permanentemente pelo ideal que seria esse “outro tipo relação com a natureza tropical”⁴⁸³. Neste fim, a Floresta da Tijuca aos olhos de Manuel de Araújo Porto-Alegre é recriada de uma maneira monumental, ainda intocada pelo homem, como se pode verificar na sua tela de 1833, pintada em Paris, *A grande Cascata da Tijuca* (Figura 7).

⁴⁸¹ Cf. SCHWARCZ, 2008.

⁴⁸² CAVALCANTI; SCHLEE; TAMMINGA, 2007, p. 272-273.

⁴⁸³ Ibid., 272.



Figura 7 – PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Grande Cascata da Tijuca. 1833. Pintura, óleo sobre tela, 65cm x 812cm

Com ideal e perspectiva opostos à tela de Taunay, Porto-Alegre representa uma floresta mágica, densa e rica em detalhes do exotismo da cor local. Em plano único, a paisagem sobrepõe-se à presença humana. A mata e a própria cascata radiam uma forte vibração de cores e formas, abstraindo-se a deterioração histórica da Floresta Tijuca pela incursão humana. No idílio romântico do pintor, sobrecarregam-se e interpõem-se plantas, flores e aves – destacando-se no canto direito da tela uma bromélia sobre um rochedo – que adornam a correnteza das águas cristalinas da cascata. Aos seus pés (lado esquerdo da tela, no canto inferior), depois de um delicado arco-íris, homens de sobrecasaca e cartola são servidos por um escravo enquanto (à direita deles) um jovem também de sobrecasaca e cartola parece reproduzir a cascata em seu caderno. A idealização romântica de Porto-Alegre operava o seu mecanismo de nacionalização do país, propondo a elevação da cor local, mesmo que, no caso da Floresta da Tijuca, esta já estivesse deturpada pela ação dos proprietários rurais e não fizesse parte do interesse ou do estilo de vida da elite urbana do Rio de Janeiro.

Berço do Rio Carioca, a mais importante fonte de abastecimento de água do Rio de Janeiro até meados do século XIX, a Floresta da Tijuca foi vastamente desmatada a ponto de interferir no ecossistema da cidade, provocando crises de abastecimento de água. Para fazer

face às dificuldades decorrentes do avanço da lavoura de café e extração de carvão na Floresta, o império brasileiro passou a desapropriar gradativamente a partir de 1840 as fazendas na Floresta da Tijuca a fim de assegurar o leito do rio.⁴⁸⁴ Como medida reativa e pontual, a total desapropriação da área e seu reflorestamento começou a ser executado a partir do decreto imperial de 1861. Além de representar uma ação de utilidade pública, há de se observar a coincidência do projeto de nacionalização imperial ligado ao fator da cor local, mas então em um projeto que recuperou a vegetação desmatada com uma fauna não necessariamente nativa. Os primeiros anos desse projeto ficaram sob a responsabilidade do major Manoel Gomes Archer (1821-1900 *circa*), no alto do morro, e de Thomaz Nogueira da Gama (1838-1900 *circa*), o projeto das Paineiras. A partir de 1874, a administração da Floresta da Tijuca ficou a cargo de Gastão Luís Henrique de Robert d'Escragnolle, ou barão de d'Escragnolle (1821-1886). Com o auxílio do paisagista francês Auguste-François-Marie Glaziou (1828-1906), ele deu o contorno estético da Floresta com a introdução de lagos, pontes, chafarizes etc., tornando-a em um reduto social para a população fluminense.

A história da Floresta da Tijuca, partindo da sua atração pelos estrangeiros que chegam no Rio de Janeiro, passando pelo seu desmatamento e reconstrução paisagística, contribui na compreensão e na interpretação do romance *Ressurreição* ao estabelecer a dinâmica conceitual, ou lugar imagético e social-cultural da Floresta da Tijuca na realidade do século XIX. O pouco interesse da população urbana e brasileira na Floresta, lugar inóspito, rural e degradado, determina a localidade da casa da personagem machadiana. Casa secundária, ela não seria uma fazenda isolada do universo urbano, em meio à mata nativa envolta na aura de mistério e de beleza como idealizava o romantismo. A casa de Félix situava-se muito provavelmente no bairro do Andaraí Pequeno, atual Tijuca, onde desde 1862 a modernidade chegava por meio de transporte público, o bonde. Fora do caminho do centro urbano onde se localizava a corte brasileira e todos os atores sociais que ao redor dela gravitavam, Félix apenas teria uma morada intermediária, e um pouco mais afastada, entre o burburinho da metrópole e o rangido das remanescentes árvores aos pés da encosta da floresta. Intermediária como a sua própria vida, suas casas não demarcam um limite definido entre a vida social e a vida reclusa. Ambas expressam apenas o desejo de tranquilidade do homem urbano, mas sem negar os seus enleios sociais, visto que, do ponto de vista histórico, as casas nas encostas do morro da Tijuca eram grandes propriedades rurais com fins

⁴⁸⁴ Cf. CAVALCANTI; SCHLEE; TAMMINGA, 2007.

lucrativos ou, no máximo, moradas de aventureiros estrangeiros. Historicamente, esses moradores da Floresta foram desapropriados progressivamente entre as décadas de 1840 e 1860, época provavelmente na qual se transcreve a narrativa machadiana. Nestas circunstâncias, não havia nessa paisagem uma acomodação dos ideais românticos de liberdade espiritual do homem em sintonia com a natureza, ou da magnificência da flora e fauna brasileiras. A paisagem natural observada pelos moradores da Tijuca, usando aqui a toponímia terminológica do século XIX, era a mesma, se não muito semelhante, das Laranjeiras: lugares com uma vida semiurbana, semissilvestre.

A reversão da imagem romântica proposta por Machado de Assis, de maneira muito sutil, apenas nomeando Tijuca como o local onde sua personagem busca refúgio, ganha maior percepção quando se faz a leitura do romance *Sonhos d'ouro* de José de Alencar. Obra coetânea de *Ressurreição*, ambas publicadas em 1872, pela Livraria Garnier, indicando assim o início da liberdade autoral dos cordões oficiais, o romance alencariano aborda a história de amor entre os jovens Ricardo e Guida. Ricardo é um recém-formado advogado da cidade de São Paulo que, em busca de melhor oportunidade de vida a fim de quitar uma dívida de sua mãe, viúva, vai morar na capital do império. Pintor, Ricardo flana pela Floresta da Tijuca em busca de temas para suas telas quando a rica Guida, filha de um banqueiro local, cruza o seu caminho. A aproximação dos jovens, respaldada nas relações sociais em comum, faz crescer o amor entre eles em meio ao cenário idílico da Floresta da Tijuca.

O sol ardente de fevereiro dourava as lindas serranias da Tijuca. Que formosa manhã! O céu arreava-se do mais puro azul; o verde da relva e da folhagem sorria entre as gotas de orvalho, cambiando aos toques da luz. Flocos de nevoa, restos da cerração da noite, cingiam ainda os píncaros mais altos da montanha, como pregas de véu flutuante, ao sopro da brisa, pelas espaldas das lindas amazonas, que durante o verão costumam percorrer aquelas amenas devesas.⁴⁸⁵

A linguagem adjetivada de Alencar, mantendo a linearidade estética do movimento romântico, recria textualmente a Floresta da Tijuca nos moldes do quadro de Porto-Alegre. O sol brilha e aquece de maneira intensa uma selva furta-cor na qual figuram uma variação extasiante de referências e de contornos de uma natureza vasta e poética. Dela, o escritor fundamenta-se para criar um ambiente mágico e encantando no qual o amor sobressai

⁴⁸⁵ ALENCAR, José de. **Sonhos d'Ouro**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. p. 1, v. 1. Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=uLEpAAAAYAAJ&pg=PR4#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

imperioso ante as adversidades da vida e da sociedade, mas pela qual a exaltação extravasa perceptivelmente o limite da realidade deixando entrever certo traço do romantismo oficial.

Ocupando uma posição privilegiada no texto narrativo de *Sonhos d'ouro*, a fauna e a flora tropical da Tijuca por vezes assumem uma função paratextual, desvinculada de sentido estrito com o fluxo narrativo e/ou com o comportamento das personagens. O romance é encetado pela passagem citada anteriormente e, na sua sequência, o narrador passa à descrição de Ricardo que apenas caminha pela floresta, admirado da sua beleza, como se fosse ele mesmo um viajante colecionador de imagens. O entendimento do reflexo do romantismo oficial ganha forma e lugar ao explicitar-se a elevação da teoria crítica em detrimento da narrativa e da própria realidade, arcabouço narrativo.

Ricardo saíra no [seu cavalo] *Galgo* a passeio. Tomando para o lado da cascatinha, que as chuvas dos últimos dias tinham enriquecido, lembrou-se o moço de subir até a Floresta, um dos mais lindos sítios da Tijuca. O nome pomposo do lugar não é por ora mais do que uma promessa; quando porém crescerem as mudas de árvores de lei, que a paciência e inteligente esforço do engenheiro Archer tem alinhado aos milhares pelas encostas, uma selva frondosa cobrirá o largo dorso da montanha, onde nascem os ricos mananciais.

Viva imagem da loucura humana! Refazer à custa de anos, trabalho e dispêndio de grande cabedal, o que destruiu em alguns dias pela cobiça de um lucro insignificante! Aquelas em costas secas e nuas, que uma plantação laboriosa vai cobrindo de plantas emprestadas, se vestiam outrora de matas virgens, de árvores seculares, cujos esqueletos carcomidos às vezes se encontram ainda escondidos n'alguma profunda grotta. Veio o homem civilizado e abateu os troncos gigantes para fazer carvão; agora, que precisa da sombra para obter água, arroja-se a inventar uma selva, como se fosse um palácio. Ontem carvoeiro, hoje aguadeiro; mas sempre a mesma formiga, abandonando a casa velha para empregar sua atividade em construir a nova.

Ricardo pensava pouco mais ou menos nesse sentido, enquanto ganhava a ponte da Cascatinha, com intenção de subir até a Floresta. Mas essas preocupações se desvaneceram completamente diante do quadro arrebatador que se oferecera a seus olhos.⁴⁸⁶

A pretexto do passeio a cavalo do protagonista, Alencar aproveita para inserir uma longa descrição da fauna da Tijuca sem relacioná-la à vida ou ao comportamento de Ricardo e, como afirma o narrador, o jovem “pensava pouco mais ou menos”⁴⁸⁷ nas questões da mata local. A Tijuca ocupava-lhe a mente apenas como um aspecto social da realidade brasileira, um curto instante alheio ao espírito da personagem. A notação alencariana tangendo o realismo narrativo importa para dentro do romance elementos concretos da realidade

⁴⁸⁶ ALENCAR, 1872, p. 61-63, v. 1.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 63-64.

brasileira. A referência ao trabalho de reflorestamento da Floresta da Tijuca sob a administração do major Manoel Gomes Archer, neste caso, traz o sentido de realidade ao romance. Ela evoca um fato social do império brasileiro, mesmo que Alencar superestime a importância simbólica da paisagem da Tijuca na sociedade fluminense, o que viria acontecer apenas após as mudanças paisagísticas implementadas pelo barão d'Escragnolle. De qualquer maneira, a menção ao trabalho do major Archer circunstancia o enredo do romance em um momento preciso da vida social brasileira, reforçando a projeção de realidade da narrativa. Ademais, essa absorção da realidade pelo autor também funciona como panfleto nacionalista ao ressaltar o louvável feito do major, indiretamente o do próprio imperador, em combater a ganância predatória que devastou o pitoresco patrimônio nacional.

O alinhamento da literatura alencariana à atitude imperial em favor desse patrimônio brasileiro afirma, como ação reflexo, o próprio reconhecimento histórico da situação calamitosa da Floresta da Tijuca. No entanto, essa manifestação literária em favor da recuperação da floresta devastada encerra um discurso pontual para, em parágrafo subsequente, recuperar-se a narrativa romanesca em um nexos misto de realidade e idealização no qual vive a personagem romance.

Branco lençóis de espuma se desdobravam pelas escarpas do rochedo, como as pregas de alvo manto flutuando sobre as espaduas de Agar, a africana. A vegetação se debruçando de um e outro lado, derrama sobre a cachoeira uma sombra doce, que torna mais negra a pedra, e mais cândida a espuma.

A Cascatinha da Tijuca, porém, prima pela graça; não é esplendida, é mimosa; em vez da pompa selvagem respira uma certa gentileza de moça elegante; bem se vê que não é uma filha do deserto; está a duas horas da corte, recebe frequentemente diplomatas, estrangeiros ilustres e a melhor sociedade do Rio de Janeiro.⁴⁸⁸

A selva nativa devastada, novamente, assim como no início do romance e em vários outros momentos da narração, sofre um processo de embelezamento por parte do autor. Criticadas as maleficências predatórias dos homens civilizados e a exaltação do recurso de reflorestamento da Tijuca, Alencar assume um posicionamento, senão contraditório, de um entusiasmo nostálgico ao recriar imageticamente uma paisagem paradisíaca, reforçando seu pendore nativista. Ainda que aos pés da Cascatinha da Tijuca houvesse algum extrato de vegetação nativa, como registra a pintura de Taunay cinco décadas antes da publicação de *Sonhos d'ouro*, a descrição do escritor, no mínimo, declara o todo pela parte do pitoresco local. Afinal, os trabalhos de recuperação da Tijuca eram, à época do livro, como o próprio

⁴⁸⁸ ALENCAR, 1872, p. 63-64, v. 1.

autor registra, um salvaguardar incipiente cujos resultados estavam no campo da expectativa, do imaginário dos homens que nela trabalhavam sob “a imagem da loucura humana”⁴⁸⁹ na tentativa de recriar a paisagem silvestre. A antecipação dos resultados desse trabalho hercúleo no romance confluía de maneira positiva ao símbolo nacional estruturados em torno da cor local. Na continuidade do idílio paradisíaco, da “paisagem-só-natureza”⁴⁹⁰ romântica, a vegetação da Tijuca dava o contorno de beleza e charme da cascata pelo qual o protagonista do romance é tomado de assalto. Na mesma perspectiva do viajante estrangeiro deslumbrado pelas belezas vegetais dos trópicos, Ricardo deixa-se encantar por tal majestática beleza. Mesmo que a sua representação exceda na descrição da cor local, Alencar intencionava relevar, por meio dela, o despertar do sentimento do seu protagonista.

A ressalva do autor, com relação à essa paisagem, apenas informa que a cascata não representa um recanto de beleza selvagem, mas algo delicado e gracioso como a beleza de uma jovem. Em duplo sentido, esse espelhamento de imagens resumia o ideal romanesco do livro apontando a disposição de Ricardo pelo amor da jovem Guida – sem com isso haver um desenvolvimento da psicologia do protagonista depurada da vida no meio silvestre –, como também nutria a ideia de aproximação entre o leitor e as belezas naturais da Tijuca. A este respeito, Alencar recorre novamente ao expediente da realidade social informando que diplomatas, estrangeiros ilustres e a nata da sociedade fluminense já frequentavam esse refúgio semiurbano. Em uma leitura a contrapelo das intenções de Alencar, isso demonstra ainda o início do *status* social da Tijuca – desmitificando a ideia de reclusão e idílio romântico ostentados pelo autor – pelas próprias relações e intrigas desenvolvidas na narrativa na casa secundária da rica Guida, situada aos pés da Floresta da Tijuca, no Andaraí.

A insistência de Alencar na configuração de um ambiente romântico no qual a natureza brasileira envolve a trama romanesca restringe-se, à Floresta, apenas à concepção da existência de uma flor amarelo-ouro cuja beleza atraía a atenção dos dotes artísticos, ou a sensibilidade romântica de Ricardo, que a nomeia de sonhos d’ouro. A beleza excepcional da “flor agreste”⁴⁹¹, a qual o narrador não sabe informar se os especialistas da época já haviam catalogado, funciona como um ponto de intersecção do primeiro encontro do casal Ricardo e Guida e seu desenlace afetivo. O despertar amoroso de Guida nasce ao ver a reação contemplativa e apaixonada de Ricardo face à flor que nasce na Floresta da Tijuca.

⁴⁸⁹ ALENCAR, 1872, p. 63.

⁴⁹⁰ SÜSSEKIND, 2000, *passim*.

⁴⁹¹ ALENCAR, *op. cit.*, *passim*.

A linda amazona, que vinha ao passo do animal, descobriu o solitário passeador e pressentiu nele algum desses eternos sonhadores que se chamam poetas ou artistas: gente por quem as mulheres têm o mesmo fraco dos meninos pelas bolhas de sabão; coisa para se ver um instante, enquanto brilha.⁴⁹²

Quando o viu beijar com ardor, uma e muitas vezes, a pequena flor agreste, não se pôde conter, e deixou escapar-se a risada harmoniosa, que ainda se desfolhava em sua boca travessa, como uma rosa desabrochada naquela manhã.⁴⁹³

Não é a flor amarela, com sua condição agreste e singular, que protagoniza o despertar dos sentimentos de Guida por Ricardo como afirma o narrador – em itálico no excerto anterior. A jovem rica e de temperamento pueril deixa envolver-se pelo temperamento onírico inerente aos artistas como afirma o narrador. Mas, se por um lado a onisciência do narrador declara o amor como uma verdade narrativa, por outro, ela evidencia que este amor do casal era determinado pela conjunção da mocinha travessa e do rapaz sonhador. Especificamente na descrição de Ricardo, Alencar faz uso de uma referência clara ao movimento romântico francês ao utilizar a imagem do solitário passeador ou, em uma semântica mais franca, do caminhante solitário de Rousseau. Deste decalque, Ricardo representa a síntese conceitual da definição do artista como homem avesso às relações sociais. Seu gênio artístico libera-o das questões sociais – as dificuldades financeiras que são apresentadas secundariamente na narrativa – e o conduz pela Tijuca em busca da inspiração da natureza silvestre literariamente reconstruída pelo autor. Reafirmando a ilusão romanesca, a reação de Ricardo diante da flor amarela transpassa a ideologia rousseauiana de interação homem *versus* natureza e migra para uma descrição mais folhetinesca, quando a personagem beija, acaricia e faz declarações à flor amarela. É exatamente observando essa atitude de Ricardo, seu comportamento ingênuo e excêntrico, que o riso e o encantamento de Guida são despertados, como se fosse ela um menino vendo uma mágica e furta-cor bolha de sabão. Isto é, ela se encanta pela natureza moral de Ricardo, que, por sua vez, envolve-se pela jovem norteador pela admiração dos atributos da mocinha romântica com alvura, delicadeza, faceirice e graça. Surpreendido por Guida na floresta, Ricardo vislumbra-a como uma “estátua de Diana”⁴⁹⁴ (Na mitologia romana era a deusa da luz e do mundo selvagem, conhecida também como deusa da caça e da lua ciosa da sua virgindade) romântica e, na descrição do narrador, mesclando-se a referência romântica francesa e a paisagem local.

⁴⁹² ALENCAR, 1872, p. 22.

⁴⁹³ Ibid., p. 23.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 19-20.

Eis o quadro original que Ricardo viu de relance. O vulto da moça, esclarecido por um raio do sol coado entre a folhagem, se estampava no fundo azul, com vigor de colorido e animação de tons admiráveis. Através da nevoa sútil que há pouco envolvia seu espírito, o desenhista podia supor um instante que via uma paisagem de Lacroix [*sic*] através da ilusão diáfana de um diorama.⁴⁹⁵

No encaicho da criação “da grande nacionalidade brasileira”⁴⁹⁶, segundo o próprio Alencar no prefácio do romance, ele “[...] deita laivos de cores diferentes, que juntas e diluídas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados [...]”⁴⁹⁷, “traço de várias nacionalidades adventícias”.⁴⁹⁸ Nesta concepção, agregando valores de outras culturas para criar a brasileira, o autor sincretiza e redimensiona a integridade de conceitos estéticos como na aproximação da relação de Rousseau e a natureza, ou ainda do romantismo alemão. Em *Sonhos d’ouro* é flagrante a similaridade da flor amarela com a flor azul do romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen* (1800) escrito por Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, ou Novalis (1772-1801). Neste romance, o protagonista da narrativa, Henrique, em busca do sentido da vida, sonha caminhar por rochedos onde se depara com uma singular flor azul.

Inebriado de êxtase, porém com todos os sentidos atentos, ele nadou vagarosamente seguindo a flutuante correnteza, fluía do tanque para dentro da rocha. Algo como um doce sono apossou-se dele... Voltou a si sobre um macio gramado à beira de uma fonte que jorrava para o alto parecendo consumir-se no ar. Alguma distância erguiam-se rochedos azul-escuros com veios coloridos; a luz diurna que o cercava era mais clara e agradável do que de costume, o céu era de um azul quase negro estava totalmente limpo. Entretanto, o que o atraiu com toda a intensidade foi uma grande flor azul-celeste que se encontrava bem próximo à fonte e que o tocava com suas folhas largas e resplandecentes. Em torno dela havia incontáveis flores de todas as cores, e seu delicioso perfume impregnava o ar. Ele nada via além da flor azul e por longo tempo ficou contemplando-a com indizível ternura. Por fim, quando quis acercar-se dela, subitamente ela começou a mover-se e alterar-se; as folhas ficaram mais resplandecentes e comprimiram-se com carinho à haste em crescimento, a flor inclinou-se em sua direção, e as pétalas contentaram um colarinho azul, descerrado, no qual pairava um delicado semblante.⁴⁹⁹

A flor do sonho de Henrique metaforiza a atração do homem pelo infinito do universo e da vida os quais ele não pode alcançar e/ou compreender dada a finitude da sua existência. Portanto, a flor azul, magnífica e única na sua forma, domina a atenção e interesse de

⁴⁹⁵ ALENCAR, 1872, p. 21-22.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. XV.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. XV.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. XV.

⁴⁹⁹ NOVALIS apud VOLOBUEF, 1998, p. 130-131, tradução da autora.

Henrique que, tentando uma aproximação, apenas vê o distanciamento do seu objeto de desejo. A retração da flor azul ante o movimento do protagonista espelha a aspiração humana pelo conhecimento, gerando, com isso, um movimento reflexivo sobre a vida. Atraído por um objeto irreal e evasivo, fruto da sua disposição onírica, a personagem põe-se em questionamento sobre a simbologia de uma imagem abstrata na realidade palpável, mas real na sua dimensão subjetiva. O atrito entre objetivo e subjetivo, real e onírico desencadeia a reflexão sobre a metafísica da vida. A partir disso, Henrique distende o sentido enigmático dos seus sonhos aproximando a imagem da flor azul e da sua amada Matilde que, assim, não figura no romance como certeza, exaltação ou reprodução do sentimento afetivo, mas como uma postura reflexiva da relação do universo subjetivo e da existência humana. “Que extraordinária relação haverá entre Matilde e essa flor?”⁵⁰⁰ A temática do romantismo de Novalis deixaria um forte lastro estético sobre o romantismo, sendo a imagem da flor azul disseminada amplamente no universo literário ocidental.

Não seria, então, surpreendente verificar a similaridade entre a flor de Novalis e a flor de Alencar. A deste autor resume um elemento contingencial do amor entre os protagonistas do romance, nada informando sobre condições metafísicas, existenciais ou psicológicas de ambos. A flor amarela serve a Alencar como artifício de memória sentimental decalcado de uma “paisagem-só-natureza”⁵⁰¹ e por isso a sua adoração e devoção pelo protagonista Ricardo. No cômputo da intriga e lances folhetinescos de *Sonhos d’ouro*, a flor é também um elemento de ativação da memória afetiva de Guida. De volta à sociedade fluminense na sua casa no Flamengo, a jovem vive no seu íntimo o sentimento afetivo por Ricardo dada sua impossibilidade de consumação, ao menos até este momento da narrativa, ao ver as mudas de sonhos d’ouro plantadas pelo seu jardineiro. Usando o recurso de reforço positivo da cor local em *Sonhos d’ouro*, associando intriga sentimental e natureza, Alencar seguia os princípios do romantismo oficial ao elaborar uma narrativa mitológica que recriava a própria condição vegetal da Tijuca.

Destarte, o uso narrativo que Machado de Assis faz da Tijuca, em *Ressurreição*, reelabora o plano simbólico e o próprio entendimento da cor local romântica, fazendo jus ao seu argumento crítico em “Notícia da atual literatura brasileira”. A estética da cor local ainda em voga na década de 1870, como revela *Sonhos d’ouro*, é revista por Machado, mesmo que ele não explicita questões historicamente intrínsecas da sociedade brasileira como no caso do

⁵⁰⁰ NOVALIS apud VOLOBUEF, 1998, p. 140, tradução da autora,

⁵⁰¹ SÜSSEKIND, 2000, passim.

desflorestamento da Floresta da Tijuca. Isto porque no procedimento estético machadiano a paisagem deveria ser reduzida à condição de elemento narrativo que compunha a dramaticidade da vida das personagens. Contrariando o princípio estético de muitos romancistas, Machado de Assis pretendia esvaziar a dramaticidade cênica da natureza local, mitigando o pitoresco da paisagem romântica de vegetação descomunal e luxuriante, sempre em plano de igualdade com o enredo do romance. Portanto, desde *Ressurreição*, o autor subverte o procedimento romântico ao determinar um novo lugar e sentido para a paisagem local. A natureza que para o romantismo brasileiro integrava a narração na qualidade de “protagonista” da narrativa, ocupando papel de destaque e primazia sempre estando em primeiro plano textual. No romance machadiano, ela assume um caráter de coadjuvante como elemento de suporte ao desenvolvimento do enredo ou caracterização das personagens.

Parte integrante e diminuta da composição de *Ressurreição*, a natureza é evocada no romance a fim de melhor definir o comportamento do protagonista, fosse pelo seu nexos psicológico, ou pelo nexos social. Mas, para alcançar essa compreensão, o leitor precisaria muito mais do que fazer uma leitura superficial do texto, precisaria estar atento ao jogo de imagens estabelecidos entre a dimensão semiurbana e semissilvestre e sua interação semântica com relação à intervenção do narrador e às falas das personagens. Como o narrador já havia declarado o estado intermediário da vida de Félix nas Laranjeiras e sua pretensa reclusão na moradia na Tijuca, ignorando-se aqui o viés histórico que poderia ser abstraído pelo leitor durante a leitura da narrativa, ele deixa uma sugestão semiaberta da atmosfera romântica que envolvia a vida de Félix. Será somente no momento do encontro de Félix e Lívia, no baile da casa do amigo comum coronel Moraes, que o protagonista define a simbologia deixada semiaberta pelo narrador.

- [...] Olhe [Lívia], os meus dous pólos estão nas Laranjeiras e na Tijuca; nunca passei destes dous extremos do meu universo. Confesso que é monótono, mas eu acho felicidade nesta mesma monotonia.

Lívia entrou a combater isto que lhe parecia um insigne paradoxo, mas sem que nenhuma de suas palavras mostrasse a mais leve sombra de pedantismo. Tinha uma maneira natural e simples de dizer as cousas menos vulgares deste mundo. Sabia exprimir as suas ideias em frase elegante, mas despreziosa.⁵⁰²

A Tijuca, que no início da narrativa prefigurava um lugar de sugestivo escopo romântico na menção do narrador, na qual a paisagem representaria o refúgio do homem

⁵⁰² ASSIS, 2007a, não paginado.

desgostoso do trato social, é definida, pelo protagonista, como um elemento contingente da sua vida. A Tijuca, assim como as Laranjeiras, indica um mesmo *habitat* e hábito social. Uma e outra localidade apenas representavam o limite semissocial do homem enfadado dos grandes deslocamentos, das grandes mudanças, dos grandes transtornos e enfrentamentos sociais. A monotonia da constância diária lhe fazia bem, evitando-lhe a fadiga do imprevisível. O seu universo social era reduzido e limitado pela seguridade da constância e certeza do que lhe era próximo, como metaforicamente representam as suas duas casas, duas posses onde ele mantinha-se em território seguro sem se indispor com os percalços de uma vida em sociedade.

O limite intermediário com o qual trabalha o autor para definir a personalidade de Félix opera um delicado processo de comparação de referências e citações e, por este ângulo de leitura, a pretensão de isolamento social do protagonista é reduzida, ou meticulosamente precisa. A casa da Tijuca, estando mais afastada da vida na sociedade imperial, teria certo enlevo de tranquilidade, mas não significaria a negação do burburinho social, do isolamento romântico. Afinal, Félix mantém um círculo social ativo, participando como convidado, ou como uma das “pessoas mais íntimas e familiares”⁵⁰³ do baile oferecido pelo coronel Morais; baile no qual Félix ainda afirma à Lívia seu desinteresse pela aventura da vida. No gancho do entrecortado diálogo das personagens pela reprodução do consciente de Lívia, por meio da onisciência narrativa, a afirmação de Félix soa paradoxal. A autoridade do narrador reproduz um pensamento de Lívia demonstrando, no plano do trato social, a elegância e o comedimento da viúva ao guardar para si seus pensamentos, mas, no plano subjetivo, afirmando o caráter dúbio de Félix. O procedimento de afastar e aproximar imagens e clichês elaborados pelo narrador, ainda que ele já tenha determinado o caráter dual do protagonista do enredo no primeiro capítulo, integra a narrativa projetando não um tipo romântico, o homem sonhador e apaixonado, mas o sinuoso caráter de Félix. Prefaciando o primeiro diálogo entre Félix e Lívia, no baile do coronel Morais, o narrador onisciente afirma o interesse do médico pela viúva, mas circunstanciando a motivação romanesca do protagonista.

Dentro de pouco tempo a conversa entre o médico e a viúva foi perdendo a frieza cerimoniosa do começo. Passaram a falar do baile, e Lívia manifestou com expansiva alegria as suas excelentes impressões, sobretudo porque, dizia ela, vinha da roça, onde tivera uma vida reclusa e monástica. Falaram naturalmente da viagem que ela pretendia fazer. Confessou ela que era um desejo antigo e várias vezes diferido.⁵⁰⁴

⁵⁰³ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁵⁰⁴ Ibid., não paginado.

A atração de Félix pela jovem viúva era então um fato dado e exponencial visto que Livia possuía a graça do expressar-se alegremente, cobrindo uma tópica da feminilidade reproduzida ao largo pela literatura romântica, como no exemplo de Guida de *Sonhos d'ouro*, ou, mais evidente, de Carolina em *A moreninha*. Não obstante, na descrição do narrador, essa referência tem seu valor drasticamente reduzido, pois, sobre esse aspecto romantizado, pesariam nas considerações de Félix a origem “reclusa e monástica”⁵⁰⁵ de Livia. Entre o temperamento faceiro e a origem provinciana esta última “qualidade” de Livia sobressaia aos olhos receosos de Félix, pois, por meio dela, ele presumia o caráter introvertido em desalinho com comportamento em sociedade. Isto é, a origem e a educação campesina de Livia implicariam um temperamento feminino avesso à sociedade de corte, da agitação, do lustre e, sobretudo, da socialização fugaz que abalavam a frágil personalidade do médico. Racionalmente, Félix prefere o comportamento reservado e modesto da mulher amada, garantindo-lhe conscientemente a integridade do seu espírito inseguro e suspeito. Porém, subconscientemente, seu sentimento era folhetinesco, deixando-se guiar pelo romanesco. O seu despertar afetivo pela jovem viúva cresce sobre o terreno cediço do seu caráter moral.

A leitura mais atenta de *Ressurreição* revela ainda uma sofisticada negação da identidade romântica do livro quando – em cena premonitória do não enlace afetivo dos protagonistas, ainda no baile do coronel Morais – o narrador permite que as personagens assumam o ponto de vista da narrativa, criando-se a dinâmica necessária para a ratificação do romance de contraste de caracteres.

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

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

– E sou – disse ela reclinando-se molemente no sofá –; andorinha curiosa de ver o que há além do horizonte. Vale a pena comprar o prazer de uma hora por alguns dias de enfado.

– Não vale – respondeu Félix, sorrindo –; esgota-se depressa a sensação daquele momento rápido; a imaginação ainda pode conservar uma leve lembrança, até que tudo se desvanece no crepúsculo do tempo. Olhe, os

⁵⁰⁵ ASSIS, 2007a, não paginado.

meus dous pólos estão nas Laranjeiras e na Tijuca; nunca passei destes dous extremos do meu universo. Confesso que é monótono, mas eu acho felicidade nesta mesma monotonia.⁵⁰⁶

Enquanto o narrador atesta o interesse crescente de Félix por Livia, explicando as motivações íntimas do médico, o diálogo travado entre as personagens moldura a percepção do interesse afetivo pelo viés da realidade social, do flerte nos bailes da sociedade imperial. Desse diálogo furtivo, Livia mostra-se enquanto sujeito, seus desejos e ânsia de conhecimento, sua necessidade de evadir os limites da sua zona de conforto ao querer desbravar os limites geográficos da sua existência. A jovem de origem campesina, que na expectativa de Félix seria avessa à sociedade, pacata e imbuída de um temperamento provinciano, revela-se outra, ou revela-se como sendo uma mulher de personalidade, destemida e disposta a galgar o imprevisível como uma andorinha ganha o céu. Sua alma, flutuando pelos sonhos de realizações concretas, ambições objetivas como conhecer outras paisagens contrasta como o modelo de feminilidade do romantismo brasileiro.

As paisagens sociais distantes que despertam o interesse de Livia não se reduzem aos encantos de Paris, ou da influência da França na cultura brasileira. A ambição da jovem caminha em direção de outros destinos, Itália e Alemanha, transgredindo o limite geográfico da natureza local. Em sendo um produto espontâneo do indivíduo em busca da aventura da vida, das emoções subjetivas, ela demonstra ter personalidade intrépida distinta da jovem pueril, divinizada pelo romantismo oficial, em busca da mera realização amorosa que a alçaria ao ápice da felicidade e/ou do *status* social na condição de casada e do lar. A viuvez lhe garante um *status* social singular na sociedade oitocentista. Rica, jovem, independente e experiente no amor, ela subverte o estereótipo social feminino, que, se por um lado desencadeia a atração e o sentimento de Félix, por outro, perturba-lhe a alma. Afinal, Livia tem planos e sonhos que não condizem com a ingenuidade feminina. A partir das margens do Arno e do Reno, ela anseia lembrar da Baía de Guanabara (Rio de Janeiro), demonstrando seu desejo pela experiência sensível de saudade do seu microcosmo fluminense. Pondo em prática o seu conceito crítico de “Notícia da atual literatura brasileira”, Machado restabelece a tópica da paisagem ao mostrar a ambição de Livia em desbravar fronteiras e, sem negar sua origem, descobrir novos horizontes que lhe reavivem a alma. A saudade de Livia, reestruturada da distância física e saudosista dos primeiros poetas românticos brasileiros,

⁵⁰⁶ ASSIS, 2007a, não paginado.

metaforicamente, indica, em sentido restrito, a disposição da jovem viúva para a experiência do novo e desconhecido, com seus imprevistos e incômodos, que tanto perturbam Félix.

À fala de Livia, Félix percebe não a mulher amada, uma deusa diáfana, ou estátua de Diana na descrição de José de Alencar para a sua protagonista em *Sonhos d'ouro*. Em situação inversa, ele vê em Livia um caráter oposto ao seu, pois a jovem viúva está aberta a contratempos de uma expedição em terras estrangeiras pelo prazer frugal de “algumas horas por alguns dias de enfado”,⁵⁰⁷ presumindo-se assim sua disposição às tormentas da paixão. Já na visão de Félix, os prazeres ostentados pela viúva não valiam a pena por serem frugais e não compensariam o martírio da sua conquista. Pelo diálogo travado entre ambos, depreende-se a incompatibilidade de temperamentos que sufocariam o amor ou uma relação do futuro casal, porque Félix opõe-se insistentemente à ideia de viver uma aventura a qual o tempo encarregar-se-ia de apagar, provando temer as consequências do temperamento da jovem viúva. Não obstante, na sequência do diálogo, a despeito da sua negação subliminar do enlace afetivo, é evidente o conflito íntimo da personagem, pois, gradativamente, ele mostra-se não apenas envolvido por Livia como ainda deixa entrever sua disposição à aventura sentimental.

O prelúdio de uma valsa chamou a atenção dos dois para o baile. Félix convidou-a para valsar; ela desculpou-se, dizendo que se achava cansada.

–Vi-a valsar quando entrei – disse Félix –, e afirmo que poucas pessoas valsarão tão bem. Creia na sinceridade do elogio, porque eu não os faço nunca.

A moça aceitou este cumprimento com ingênua satisfação.

– Gosto muito da valsa – disse ela –. Não admira: é a primeira dança do mundo.

– Pelo menos é a única dança em que há poesia – acrescentou Félix –. A quadrilha tem certa rigidez geométrica; a valsa tem todo o abandono da imaginação.

– Justamente! – exclamou Livia, como se Félix lhe tivesse reunido em poucas palavras todas as suas ideias a respeito daquele assunto.

– Demais – continuou o doutor, animado pelo entusiasmo da viúva –, a quadrilha francesa é a negação da dança, como o vestuário moderno é a negação da graça, e ambos são filhos deste século que é a negação de tudo.

– Oh! – murmurou ela sorrindo.

E o protesto não foi só com os lábios, foi também com os olhos - uns olhos aveludados e brilhantes, feitos para os desmaios de amor. Félix começou a sentir-se bem ao lado daquela moça e, esquecendo de boa vontade a festa em que só aparentemente figurava, ali se demorou longo tempo com ela, alheio

⁵⁰⁷ ASSIS, 2007a, não paginado.

aos comentários estranhos, todo entregue ao capricho do seu próprio pensamento.⁵⁰⁸

O comportamento de Félix reflete socialmente um estrato moral modular entre o semirromântico e o semicético, ao passo da sua escolha de vida entre o semiurbano e o semissilvestre. O temperamento indeciso guia-o sobremodo na vida e no amor. Portanto, sua atração por Lívia trabalha pela manutenção do prolongamento do instante com a jovem viúva. A valsa, que o médico insiste em ter com ela, sela o envolvimento afetivo entre o casal e, novamente sob o signo intertextual do flerte, introduz um diálogo impregnado do subtexto amoroso. Firmando ser a valsa “a primeira dança do mundo”,⁵⁰⁹ na qual há “todo o abandono da imaginação”⁵¹⁰ e não o ritmo geométrico, ou melhor, previsível da quadrilha, Félix sinaliza ter compreendido a alma de Lívia, seu gosto pela aventura, pela imaginação, pelo desconhecido e, metaforicamente, pela própria aventura romântica. Em um rompante de pura afeição pela viúva, ele entrega-se incertamente à valsa dos seus sentimentos, pela fascinação, pela face romanesca da viúva. Desde então, a presença de Lívia, no baile, causava-lhe êxtase: “entregue aos caprichos do seu próprio pensamento”,⁵¹¹ “alheio aos comentários estranhos”⁵¹². Alçando-se emocionalmente para fora do ambiente do baile, ficando “longo tempo com ela”,⁵¹³ isolados dos outros convivas, os temores de Félix desmancham-se rarefeitos do seu íntimo, como se o amor paixão lhe tivesse, de assomo, minado suas questões interiores, situação contradita pelo narrador.

Uma hora depois o baile, a viúva, a dança, tudo se lhe desvaneceu do espírito, graças a um sono tranquilo e profundo, como essas nuvens douradas do ocaso que a noite absorve ou dissipa.⁵¹⁴

No dia seguinte partiu Félix para a Tijuca, onde tinha uma casa de recreio e refúgio; regressou duas semanas depois. Durante esse tempo nada soube do que ocorrera na cidade: não leu jornais nem abriu cartas de amigos.⁵¹⁵

A reiteração do postulado do próprio Félix – para quem os prazeres fugazes são esgotados pelo tempo – pelo narrador contrapõe-se à cena idílica do envolvimento romântico no baile. Analgésico para a noite extravagante, o sono dissipa seu arroubo sentimental e, a distância da casa da Tijuca, cortada a comunicação de jornais e cartas que reafirmam a ideia

⁵⁰⁸ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁵⁰⁹ Ibid., não paginado.

⁵¹⁰ Ibid., não paginado.

⁵¹¹ Ibid., não paginado.

⁵¹² Ibid., não paginado.

⁵¹³ Ibid., não paginado.

⁵¹⁴ Ibid., não paginado.

⁵¹⁵ Ibid., não paginado.

do falso isolamento romântico, dão-lhe a certeza de não reviver o episódio recente. Se a noite de sono houvera lhe apaziguado o espírito da sua ébria noite sentimental, a fuga para Tijuca e o corte de comunicação apenas reforçam a sua débil natureza moral diametralmente oposta à de Lívia. De qualquer maneira, esse primeiro contato com a viúva apenas lhe causara o excitação momentâneo dos sentimentos, mas lhe deixando uma marca indelével na memória. Em consequência da sua vida semiurbana, semissilvestre, que permeava a vida social, essa marca logo ganharia contornos mais largos e cores mais vivazes. Conquistando aos poucos o espírito de Félix, sem idealizar a perfeita conexão de almas como faz Alencar em *Sonhos d'ouro*, ela teria de se haver com o caráter do médico.

Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas, e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava.⁵¹⁶

Félix, sem dúvida, tem o traço marcado do homem sonhador. A todo momento, no conforto do seu lar “pequeno burguês”, no solilóquio do seu tempo livre, divaga de si para si sobre a sua vida. Devaneio esse espelhado do romantismo, mas que na composição do perfil do médico representa a desfiguração do *éthos* romântico. O estado mental da personagem não perscruta a reflexão da condição da existência humana, não reitera a transcendência da alma, não reproduz o comportamento do herói titânico, ou ainda, não reafirma o estereótipo do herói medieval, como é Peri em *O guarani*, nem o herói de alma pura e apaixonada, como é Ricardo em *Sonhos d'ouro*. Interessado na complexidade psicológica das personagens, por meio do qual se teria um arcabouço criativo mais amplo e rico, Machado de Assis cria uma personagem de caráter dual que, temerosa da sua tranquilidade social, procura o quanto antes se desvencilhar das suas relações afetivas.

Assim, antes de conhecer Lívia, Félix tem um relacionamento com Cecília de quem se desvencilha no segundo capítulo do romance, “Liquidação de ano velho”,⁵¹⁷ subsequente ao capítulo inicial “Dia de ano-bom”,⁵¹⁸ ou, o ano novo. Já por meio da aproximação de capítulos e títulos, o narrador ratifica a predisposição de Félix a descartar os incômodos da

⁵¹⁶ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁵¹⁷ Ibid., não paginado.

⁵¹⁸ Ibid., não paginado.

sua vida como se fossem eles apenas uma contingência social, um acaso datado pelo tempo. Sem refletir profundamente sobre si, ele prefere apenas viver o estágio intermediário de uma semivida, como sugere a paisagem admirada a partir da sua casa secundária. Neste sentido, seus relacionamentos seriam semestrais, pois, segundo a personagem, “Não há ternura que vá além de seis meses; ao cabo desse tempo, o amor prepara as malas e deixa o coração como um viajante deixa o hotel; entra depois o aborrecido – mau hóspede.”⁵¹⁹ Pela sua fala, ressalta-se o tom de tédio provocado pelas suas relações. Mornas e sem atrativos passionais, elas desfigurar-se-iam em um estado pesaroso como o hóspede do hotel, ou da dama que se instalava na sua ordinária vida semiurbana, semissilvestre.

Félix não enfrenta a sociedade, suas relações ou a vida, assim como ao refletir a sua existência, ao admirar a paisagem semiurbana que o cerca, apenas vaga de uma memória a outra sem se ater a elas. Embebido com “os olhos no horizonte”⁵²⁰, através da sua janela, ele fica “[...] largo tempo imóvel e absorto, como se interrogasse o futuro ou revolvesse o passado [...]”⁵²¹, para, no instante seguinte, com “[...] um gesto de tédio, e parecendo envergonhado de se ter entregue à contemplação interior de alguma quimera [...]”⁵²² voltar “rapidamente à prosa”⁵²³ da sua vida mediana. No enalço do seu devaneio vago e inconsistente, como também é o seu temperamento, Félix adere acriticamente, e com muita facilidade, à leitura da narrativa de ficção como suporte aos seus atos.

Aquele dia, aurora do ano, escolhera-o o nosso herói para o caso de seus velhos amores. Não eram velhos; tinham apenas seis meses de idade. E contudo iam acabar sem saudade nem pena, não só porque já lhe pesavam, como também porque Félix lera pouco antes um livro de Henri Murger, em que achara um personagem com o sestro destas catástrofes prematuras. A dama dos seus pensamentos, como diria um poeta, recebia assim um golpe moral e literário.⁵²⁴

Para liquidar o ano velho, ou a dívida de amor para com Cecília, ele prefere pôr termo à imatura relação fugindo do porvir afetivo e, neste caso, como denuncia o narrador, apenas descartando-a motivado menos pelo enfado que pela leitura de *Uma vítima da felicidade*:

⁵¹⁹ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁵²⁰ Ibid., não paginado.

⁵²¹ Ibid., não paginado, grifo nosso.

⁵²² Ibid., não paginado.

⁵²³ Ibid., não paginado.

⁵²⁴ Ibid., não paginado.

*conto fantástico*⁵²⁵ (1851) do escritor Louis-Henry Murger (1822-1861).⁵²⁶ O conto francês, denominado ironicamente fantástico, discorre sobre a vida do conde Félix Vauxchamps. Homem casado e vivendo a serenidade de uma vida aristocrática, mas que vive atormentado pela suspeita que um mal iria abater-se sobre ele, rompendo o seu destino de homem feliz. Mesmo sem atribuições sociais ou pessoais, sem nada que possa abalar a sua felicidade, Vauxchamps está prestes a dar fim a sua vida quando sua esposa, condessa Celeste, decide agir em prol da (in)felicidade do marido. Em conluio com um amigo do casal, ela decide fabricar uma traição conjugal, produzindo uma carta de amor que atestava ao conde “sua primeira real infelicidade”⁵²⁷, convencendo-o então de “[...] que ele é o mais infeliz dos homens.”⁵²⁸

Em estrutura de *mise en abyme*, Machado de Assis recorre ao conto francês para denunciar a fraqueza de espírito de sua personagem. O espelhamento do comportamento de Félix no seu homônimo francês não possui em exata medida o mesmo temperamento. Enquanto o conde, vítima da bonança aristocrática, da felicidade de nunca ter sofrido um abalo na vida, busca desesperadamente encontrar a infelicidade que ele supõe estar a sua volta, Félix, em *Ressurreição*, foi encontrado por essa tal felicidade. “[...] na ocasião em que parecia esquecido de Deus e dos homens, caiu-lhe nas mãos uma inesperada herança, que o levantou da pobreza.”⁵²⁹ Nestas condições, quando o narrador informa que Félix termina o relacionamento com Cecília por um golpe de literatura, ele caçoa do comportamento da personagem, sendo suas motivações píffias, influenciadas pela leitura superficial do livro de Henry Murger.

Por meio dessa caracterização de Félix, Machado de Assis ridiculariza a contínua elevação do simples apelo à imaginação pela literatura nacional, apontando o seu efeito perverso sobre o leitor que, habituado com a leitura sentimental não consegue refletir criticamente, assumindo incoerentemente ficção por verdade. O devaneio de Félix, representa a superexposição do indivíduo de temperamento volúvel ao excesso imaginativo legado pelo

⁵²⁵ MURGER, Henry. Une victime du bonheur: un conte fantastique. In: _____. *Scènes de la vie de jeunesse*. Paris: Michel Lévy Frères Livraires-Éditeurs. 1851. p. 291-326. Disponível em: <<https://books.google.ca/books?id=aptTAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

⁵²⁶ Henry Murger é mundialmente conhecido pelo seu livro *Scènes de la vie de bohème* (1851) “Cenas da Vida Boêmia” que, adaptado para libreto por Giacomo Puccini em 1896, tornar-se-ia uma das óperas mais conhecidas da modernidade sob o nome de La Bohème.

⁵²⁷ MURGER, op. cit., p. 325, tradução nossa do original: “[...] leur premier malheur réel.”

⁵²⁸ Ibid., p. 326, tradução nossa do original: “[...] qu’il est le plus malheureux des hommes.”

⁵²⁹ ASSIS, 2007a, não paginado.

romantismo. O comportamento de Félix é também diretamente influenciado pela leitura folhetinesca, instigando-lhe sua predisposição a esquivar-se do desconhecido, das situações que poderiam tirá-lo da sua zona de conforto, contrariamente ao seu homônimo do conto francês. A semelhança entre a personagem de Machado de Assis e a de Henri Murger aponta para um paralelismo limitado que apenas na mente da personagem machadiana possui coincidência factual de incidentes. Isto porque, Félix precisa achar um subterfúgio para ratificar suas teorias, satisfazendo o seu inconsciente, e pôr fim à relação com Cecília. Em situação paralela, ele agiria da mesma maneira na relação com Lívia. Quando da posse de uma carta anônima que acusa a traição de Lívia, Félix afasta-se da amada, pois o escrito apócrifo, instigando-lhe as suspeitas de outrora, dava-lhe a certeza da dúvida. “A alma deixava-se ir ao sabor de uma desconfiança nova, que as circunstâncias favoreciam e justificavam.”⁵³⁰ Isto é, “A decisão do narrador foi proporcionar um clima de indecisão ideal para o aparecimento do personagem indeciso. Não querendo tomar a responsabilidade da decisão ele a transferiu para o subalterno. Sua ambiguidade se cristaliza na dicotomia.”⁵³¹

Vilão de si mesmo, Félix é uma personagem incongruente que ama, mas teme a relação afetiva, que mantém relações sociais, mas se esquivava da sociedade. Por isso, quando decide assumir seu amor paixão por Lívia, é surpreendido pela ação da mulher que supostamente deveria representar a alma romântica do romance. Lívia confirma a sua posição de superioridade à pueril mocinha romântica que se deixa vencer pelo amor. Racionalizando a sua relação com Félix, ela resume a personalidade inconsistente do médico, sua desconfiança como um obstáculo intransponível mesmo quando havia amor.

– Ainda assim o irá perseguir esse mau gênio, Félix; seu espírito engendrará nuvens para que o céu não seja limpo de todo. As dúvidas o acompanharão onde quer que nos achemos, porque elas moram eternamente no seu coração. Acredite o que lhe digo; amemo-nos de longe; sejamos um para o outro como um traço luminoso do passado, que atravesse indelével o tempo, e nos doure e aqueça os nevoeiros da velhice.⁵³²

Por meio da descrição do narrador e das falas das personagens, representa-se o rebaixamento do herói romântico, bem como a elevação de uma heroína não convencional e mais complexa. Já em Félix, nada no seu temperamento ou comportamento reforçam os estereótipos do homem de natureza inspirada, sonhadora, que dá livre expansão ao fluxo sentimental. Afinal, todas as suas relações afetivas são desfeitas por convicção pessoal, ou

⁵³⁰ ASSIS, 2007a, não paginado.

⁵³¹ SANTIAGO, 2006, p. 446.

⁵³² ASSIS, op. cit., não paginado.

pelo estigma da desconfiança no outro. Neste sentido, a relação espacial da paisagem insinuada pelo narrador logo na abertura do romance, evoca, pela metáfora de uma vida domesticada, a necessidade da constância na vida de Félix em universo semiurbano, semissilvestre ao abrigo da superexposição da vida em sociedade e de todos os seus conflitos. Revisando o uso da paisagem romântica em *Ressurreição*, e mesmo nos romances que o precedem, Machado de Assis buscava elaborar uma expressão narrativa própria a partir do arcabouço literário brasileiro. Da eleição dos seus recursos técnicos, a paródia indica um dos fatores de constatação dos elementos do romantismo oficial nas suas narrativas que, sem a precisão do seu sentido, podem colaborar na denominação “romântica” de seus primeiros romances.

2.3 A mão e a luva

Escrito em 1874, dois anos após *Ressurreição*, o romance *A mão e a luva* foi publicado no jornal *O Globo* entre 26 de setembro e 3 de novembro de 1874, tendo sido editado em livro ainda em novembro do mesmo ano pela Gomes de Oliveira & C., Tipografia do Globo. Seguindo o mesmo procedimento crítico-composicional de *Ressurreição*, o segundo romance de Machado de Assis pretendia representar o contraste de caracteres à descrição de costumes e da natureza. Ainda assim, o autor não eliminou a presença da paisagem no seu romance. À diferença de *Ressurreição*, em *A mão e a luva* a paisagem local cumpre um papel específico de diálogo irônico e paródico com o romantismo oficial. Praticamente reduzida à caracterização do herói romântico no ápice do seu delírio febril de amor não correspondido, a paisagem descrita na narrativa recupera elementos precisos da paisagem no Rio de Janeiro, mas sem detalhá-lo em especificidades locais. Cada vez mais reinventando o conceito de flora e fauna românticos, Machado de Assis passava a mesclar a paisagem vegetal com elementos sociais a ponto de fazer erigir a paisagem como conceito independente e aberto a perspectivas descritivas amplas que englobariam o universo urbano do Rio de Janeiro. Estruturalmente menos intrincado que o seu primogênito, *A mão e a luva* descreve tipos sociais e personagens mais complexos que, quando confrontados, descaracterizam o enredo de amor romântico, ou do amor puro e sublime.

O romance, com uma narrativa simplificada, resume-se à história de amor, ou, à decisão matrimonial que a humilde e órfã Guiomar tem de assumir. Protegida e amparada

financeiramente por sua rica madrinha (baronesa), a jovem frequenta uma escola para moças de propriedade de uma tia do estudante de direito Estêvão, que lhe amava piamente com devoção mesmo não sendo correspondido. Após a morte da sua filha, a baronesa decide trazer para perto de si a afilhada estreitando os laços afetivos entre ambas. Ciosa do futuro de Guiomar, que afetivamente ocupa o lugar da falecida filha, a baronesa toma por tarefa cuidar do matrimônio da afilhada, que, geniosa, parece não ter pretendente de sua escolha. É na tessitura desse enredo romântico-paternalista que a governanta inglesa, Mrs. Oswald, assume o papel de vilã da narrativa e, agindo em prol de interesses pessoais, manipula as duas mulheres no sentido de casar Guiomar com Jorge, o sobrinho da baronesa. Contrariada e humilhada pelo sistema de favor que exige dela uma atitude de servilismo e, sobretudo, não se sentindo atraída por um ou outro pretendente, Guiomar sente-se sufocada pela sua situação social que se estreita gradativamente. Este cenário apenas se alivia no momento em que seu vizinho, amigo íntimo de Estêvão, Luís Alves assume parte na condução da sua história pessoal, mudando o seu curso.

Apesar de centralizar a história do romance, a personagem de Guiomar somente ganha densa participação na narrativa a partir do terceiro capítulo. Levando-se em consideração que antes de constituir-se como um livro, *A mão e a luva* fora uma publicação seriada, pode-se inferir a estratégia autoral em aguçar e manter a curiosidade das suas leitoras, afinal, por vezes, o narrador dirige-se diretamente a elas. Este princípio e objetivo claro do folhetim, capturado do melodrama, isolados da globalidade da tessitura narrativa poderiam indicar a adesão de Machado de Assis à simplicidade da fórmula literária de consumo fácil. Acrescentando a isso as tópicas amor e matrimônio, poder-se-ia assimilar o romance, como todos os anteriores a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pelo viés dos “ressaios românticos”⁵³³ apontados por José Veríssimo que, assim, seriam entendidos e concebidos pelo nexos romântico. Especificamente em *A mão e a luva*, o traço folhetinesco é evidente, havendo de um capítulo a outro o gancho de suspense do enredo, que, devido à ironia desenvolvida pelo narrador, acaba perdendo seu peso e importância enquanto recurso técnico.

Destarte, Machado de Assis dedica os dois primeiros capítulos à personagem do então jovem estudante de direito Estêvão. À primeira impressão, sobretudo para um leitor de folhetim, familiar com a versão seriada das narrativas, *A mão e a luva* apresenta uma situação sentimental, criando a expectativa de se tratar de um romance de fortes cores românticas. Isto

⁵³³ VERÍSSIMO, 1969, p. 287

porque, nesses capítulos, na descrição e nas falas de Estêvão pesam valores e conceitos do romantismo lacrimajante da trama romântica. Machado recorre ao uso da paródia do jovem melancólico e/ou apaixonado-sonhador romântico, apontando a discrepância entre a imagem deste perfil romântico e a realidade social. Neste caso, a paródia do jovem romântico não presume a mera zombaria de um elemento romântico, mas a revelação do limite da estética e procedimento narrativos. Assim, “Cada paródia tem uma certa individualidade, uma espécie de necessidade, também, no seu contexto machadiano e da carreira do autor.”⁵³⁴ A narrativa de *A mão e a luva* é, então, iniciada a partir dos questionamentos íntimos de Estêvão que, apaixonado por Guiomar sem ser correspondido, lamenta suas dores afetivas a seu amigo Luís Alves, travando-se um dos poucos diálogos no romance.

- Mas que pretendes fazer agora?
- Morrer.
- Morrer? Que idéia! Deixa-te disso, Estêvão. Não se morre por tão pouco...
- Morre-se. Quem não padece estas dores não as pode avaliar. O golpe foi profundo, e o meu coração é pusilânime; por mais aborrecível que pareça a idéia da morte, pior, muito pior do que ela, é a de viver. Ah! Tu não sabes o que isto é?
- Sei: um namoro gorado...
- Luís!
- ...E se em cada caso de namoro gorado morresse um homem, tinha já diminuído muito o gênero humano, e Malthus perderia o latim. Anda, sobe.⁵³⁵

A carga de drama sentimental imposta por Estêvão no pesar de uma desilusão amorosa desencadeia a mais profunda essência do romantismo oficial. A temática da morte por amor lucubrada por Estêvão e Luís recria o melancólico ambiente literário da época na qual transcorre a narrativa. Note-se que, nesse romance, Machado de Assis opta por determinar o espaço temporal da narrativa, em 1853, na mesma época em que o movimento romântico brasileiro gozava de força e vitalidade na figura dos jovens escritores como Gonçalves Dias. A este propósito, Machado de Assis dialoga com o célebre poema “Se se morre de amor!”, escrito em 1852, desse poeta romântico por meio da resposta de Luís Alves à Estêvão, em “Não se morre por tanto pouco”. Tomando-se Estêvão como o jovem apaixonado capaz até mesmo da morte, a resposta de Luís responde ao devaneio afetivo do amigo, mas também, aos poetas românticos sustentado pelo ideal de amor do poema de Gonçalves Dias.

Se se morre de amor!

⁵³⁴ GLEDSON, 2011, p. 20.

⁵³⁵ ASSIS, 2007b, não paginado.

Meere und Berge und Horizonte zwischen den
Liebenden – aber die Seelen versetzen sich
aus dem staubigen Kerker und treffen sich im
Paradiese der Liebe.
SCHILLER. Die Räuber.

[Mares, montanhas e horizontes entre os
Amantes – mas as almas saem
do calabouço empoeirado e encontram-se no
paraíso do amor.
SCHILLER. *Os bandoleiros*]⁵³⁶

Se se morre de amor! – Não, não se morre.
Quando é fascinação que nos surpreende
De ruidoso sarau entre os festejos;
Quando luzes, calor, orquestra e flores
Assomos de prazer nos raíam n'alma,
Que embelezada e solta em tal ambiente
No que ouve, e no que vê prazer alcança!

Simpáticas feições, cintura breve,
Graciosa postura, porte airoso,
Uma fita, uma flor entre os cabelos,
Um quê mal definido, acaso podem
N'um engano d'amor arrebatá-los.
Mas isso amor não é; isso é delírio,
Devaneio, ilusão, que se esvaece
Ao som final da orquestra, ao derradeiro
Clarão, que as luzes no morrer despedem:
Se outro nome lhe dão, se amor o chamam,
D'amor igual ninguém sucumbe à perda.

Amor é vida; é ter constantemente
Alma, sentidos, coração – abertos
Ao grande, ao belo; é ser capaz d'extremos
D'altas virtudes, té capaz de crimes!
Compreender o infinito, a imensidade,
E a natureza e Deus; gostar dos campos,
D'aves, flores, murmúrios solitários;
Buscar tristeza, a soledade, o ermo,
E ter o coração em riso e festa;
E a branda festa, ao riso da nossa alma
Fontes de pranto intercalar sem custo;
Conhecer o prazer e a desventura
No mesmo tempo, e ser no mesmo ponto
O ditoso, o misérrimo dos entes:
Isso é amor, e desse amor se morre!

Amar, e não saber, não ter coragem
Para dizer que amor que em nós sentimos;
Temer qu'olhos profanos nos devassem
O templo, onde a melhor porção da vida

⁵³⁶ Tradução nossa.

Se concentra; onde avaros recatamos
Essa fonte de amor, esses tesouros
Inesgotáveis, d'ilusões floridas;
Sentir, sem que se veja, a quem se adora,
Compreender, sem lhe ouvir, seus pensamentos,
Segui-la, sem poder fitar seus olhos,
Amá-la, sem ousar dizer que amamos,
E, temendo roçar os seus vestidos,
Arder por afogai-a em mil abraços:
Isso é amor, e desse amor se morre!

Se tal paixão porém enfim transborda,
Se tem na terra o galardão devido
Em reciproco afeto; e unidas, uma,
Dois seres, duas vidas se procuram
Entendem-se, confundem-se e penetram
Juntas – em puro céu d'êxtases puros:
Se logo a mão do fado as torna estranhas,
Se os duplica e separa, quando unidos
A mesma vida circulava em ambos;
Que será do que fica, e do que longe
Serve ás borrascas de ludibrio e escarnio?
Pôde o raio n'um píncaro caindo,
Tornai-o dois, e o mar correr entre ambos;
Pôde rachar o tronco levantado
E dois cimos depois verem – se erguidos,
Sinais mostrando da aliança antiga;
Dois corações porém, que juntos batem,
Que juntos vivem, – se os separam, morrem:
Ou se entre o próprio estrago inda vegetam,
Se aparência de vida, em mal, conservam;
Ânsias cruas resumem do proscrito,
Que busca achar no berço a sepultura!

Esse, que sobrevive a própria ruina,
Ao seu viver do coração, – às gratas
Ilusões, quando em leito solitário,
Entre as sombras da noite, em larga insônia,
Devaneando, a futurar venturas,
Mostra-se e brinca a apetecida imagem;
Esse, que à dor tamanha não sucumbe,
Inveja a quem na sepultura encontra
Dos males seus o desejado termo!⁵³⁷

Em linhas gerais, o poema compara o sentimento amoroso à própria existência e, neste sentido, Gonçalves Dias perfazia o retorno do lirismo ao estado de um poetar medieval no qual, pelo sentimento afetivo, o sentimento pela mulher amada era uma condição superior à “mera” existência física. Amar transfigurava-se em uma força superior, honrada e destemida

⁵³⁷ GONÇALVES, Dias. *Cantos*: collecção de poezias. 2. ed. Leipzig: F. A. Brozkhau, 1857. p. 299-302.
Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00647200#page/2/mode/2up>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

assim como era o amor de Peri por Ceci em *O guarani*. Em se amando verdadeiramente, nada se teme, nem mesmo o malogro da morte, pois o amor seria a etapa final e superior da vida, na qual o homem apaixonado submete-se servilmente à senhora da sua alma. Portanto, a epígrafe reverenciando Schiller norteia o sentido do poema idealizando o amor como uma manifestação sublime capaz de iluminar os caminhos sombrios da vida humana, mesmo que tal excerto não resuma a complexidade crítico-estética de *Os bandoleiros* (1781). Para os fins coligidos por Gonçalves Dias, esse extrato semântico, do amor enquanto um mecanismo de suspensão da alma humana da realidade turva, legitimava o fazer poético brasileiro, recomposto do romantismo europeu.

“Se se morre de amor!”, logo na sua primeira estrofe, dispõe-se a afirmar que não se morre de amor quando este sentimento não passa de uma suspensão apenas dos íntimos prazeres visuais. Fascínio da atração momentânea, esse amor não é capaz de banir o fugaz prazer material, pois nele apenas fala o corpo, a reação física e concreta de um sentimento inferior. Neste tipo de sentimento, o homem apenas poderia ver desenvolver em si uma espécie de adoração vã dos contornos da alma da sua admirada, suas “simpáticas feições, cintura breve / graciosa postura, porte airoso / uma fita, uma flor entre os cabelos”. Portanto, haveria um engano entre o amor sublime e essa forma de admiração visual que, segundo o poeta, “[...] não é amor; isso é um delírio, / Devaneio, ilusão, que se esvaece”.

No amor verdadeiro, a alma alcançaria os píncaros do regozijo íntimo. Um lugar onde a realidade não poderia lançar-se com seus laivos de crueldade sobre a alma apaixonada. Seria esse lugar, o paraíso retirado da emblemática epígrafe do poema, o “paraíso do amor”. Nele, o homem viveria o êxtase do sentimento amoroso destituído de qualquer influência material. Puro e casto, ele teria uma vida autossuficiente na simples exortação da existência da mulher amada. “Sentir, sem que se veja, a quem se adora, / Compreender, sem lhe ouvir, seus pensamentos, / Segui-la, sem poder fitar seus olhos, / Amá-la, sem ousar dizer que amamos, / E, temendo roçar os seus vestidos, / Arder por afogá-la em mil abraços: / Isso é amor, e desse amor se morre!”. Morrer, nesse caso, é atingir a quinta-essência da vida quando a alma já não mais necessita do apego à realidade, à vida mundana, produzindo no homem um sentimento verdadeiro, superior, capaz de conduzi-lo às mais árduas tarefas e desafios pela senhora da sua alma.

No diálogo entre Estêvão e Luís Alves, em *A mão e a luva*, o posicionamento daquele se alinha com a teoria e a visão romântica de Gonçalves Dias na sua declaração que a morte seria uma saída para o amor. Mesmo que incorrespondido, o seu amor por Guiomar atinge a

essência de um sentimento superior, etéreo, pelo qual, na teoria gonçalina, a morte seria um fim nobre. Logo, a postura romantizada de Estêvão, desde o primeiro parágrafo do romance, evidencia a caracterização da alma poética do homem em estado de fantasia que apenas segue seus impulsos e emoções, não lhe cabendo uma perspectiva da realidade dos fatos vividos, como se depreende no decorrer da narrativa que Guiomar não tinha remota atração por Estêvão. No entanto, se por um lado esse diálogo inicial lança as prerrogativas sociais de Estêvão, por outro, ele permite ao autor criticar o próprio temperamento delirante da personagem. A estratégia discursiva do autor, para além de criticar os excessos do romantismo, incorre, paralelamente, no apelo do público leitor via comicidade. O riso provocado pela figura de rasa psicologia, ou a personagem-tipo, implicaria em certo distanciamento do público com relação a esse comportamento, permitindo-se uma perspectiva mais crítica do leitor quanto à personagem.

Como figura parodiada do romantismo brasileiro, no seu auge na época da narrativa (1853), Estêvão mantém um discurso e posicionamento afetivo elevado, mostrando a nobreza incorruptível do seu caráter e a sensibilidade do seu espírito. No contraponto do diálogo entre Estêvão e Luís Alves, ressalta-se que este último, usando de um vocabulário raso e trivial, demonstra certo enfado ao ato tempestuoso de seu amigo. Na sequência do diálogo entre eles, opõe-se à descrição do homem que “padeces essas dores”⁵³⁸ do amor, sofrido de um “golpe profundo”⁵³⁹, à resposta objetiva e árida de Luís: “Sei: um namoro gorado...”.⁵⁴⁰ Refinando a sua discordância e fadiga com a situação, e demonstrando o próprio desacordo do livro com o excesso de fantasia romântica, Luís ainda questiona o senso de realidade na vida de Estêvão ao perguntar-lhe o que haveria de ser da humanidade se a cada “namoro gorado morresse um homem”.⁵⁴¹ Trazendo o discurso romântico para um confronto com a realidade social, Machado de Assis aprimora seu sorriso irônico, nas palavras de Luís Alves, ao mencionar o economista inglês Thomas Robert Malthus (1766-1834). Na teoria de Malthus, a população humana cresce em proporção geométrica enquanto os meios de produção crescem em proporção aritmética, uma desproporção matemática que, eventualmente, ocasionaria o colapso social. Porém, pela teoria de Gonçalves Dias, refletida no comportamento de Estêvão, “Malthus perderia o seu latim”, ao que o narrador conclui.

⁵³⁸ ASSIS, 2007b, não paginado.

⁵³⁹ Ibid., não paginado.

⁵⁴⁰ Ibid., não paginado.

⁵⁴¹ Ibid., não paginado.

Estêvão meteu a mão nos cabelos com um gesto de angústia; Luís Alves sacudiu a cabeça e sorriu. Achavam-se os dous no corredor da casa de Luís Alves, à rua da Constituição – que então se chamava dos Ciganos –; então, isto é, em 1853, uma bagatela de vinte anos que lá vão, levando talvez consigo as ilusões do leitor, e deixando-lhe em troca (usurários!) uma triste, crua e desconsolada experiência.⁵⁴²

Luís Alves vê o amigo como um homem tolo que se entrega a devaneios absurdos e por isso sua última reação ao estado pesaroso de Estêvão é um sacudir de cabeça acompanhado de um sorriso paternal. A negação do romantismo, ou da quimera de submeter a totalidade da vida de um homem à soberania da emoção depurada da ausência de lógica, era para Luís um momento de reconhecimento da puerícia do amigo e, para o narrador, o momento de ironizar o leitor fadado ao gosto pelos temas açucarados e sentimentais. Os vinte anos que separam a narrativa textual da história narrada determinariam o declínio da concepção romântica e sugere a queda das ilusões e da própria figura de Estêvão. O leitor situado na década de 1870, se ainda apreciasse tal personagem e/ou estética, deveria haver-se com o ônus de uma “triste, crua e desconsolada experiência”.⁵⁴³ Apesar de insistir no desenvolvimento da personalidade de Estêvão, o narrador, de antemão, declara o esfacelamento das expectativas do jovem que sofre pelo amor etéreo, fenômeno da década áurea do ultrarromantismo brasileiro. No enalço de marcar o descalabro desse movimento, o narrador ainda persiste ironicamente até mesmo contra o movimento alemão que impulsionou a elevação das questões subjetivas a um posto privilegiado na literatura ocidental.

O rapaz acertara de abrir uma página de *Werther*; leu meia dúzia de linhas, e o acesso voltou mais forte que nunca.

Luís Alves acudiu-lhe com as pastilhas da consolação; o acesso passou; nova palestra, novo riso, novo desespero, e assim se foram escoando as horas da noite, que o relógio da sala de jantar batia seca e regularmente, como a lembrar aos dous amigos que as nossas paixões não aceleram nem moderam o passo do tempo.⁵⁴⁴

Quando Estêvão, após uma longa conversa com Luís, parece recuperar seu equilíbrio emocional, seu estado de ímpeto, desencadeia-se novamente pela simples leitura da obra fundamental do *sturm und drang*. A exemplo do que já fizera em *Ressurreição*, Machado de Assis lança mão do argumento do excesso da leitura romântica como sustentáculo das reações extremas de leitores imersos no universo do devaneio onírico. Corroborando com esse

⁵⁴² ASSIS, 2007b, não paginado.

⁵⁴³ Ibid., não paginado.

⁵⁴⁴ Ibid., não paginado.

entendimento, o narrador de *A mão e a luva* ironiza a reação extremada e, sobretudo, literária de Estêvão, pois a batida seca e regular do relógio anunciava a fadiga mental de Luís racionalmente ligada à importância e à superioridade do tempo com relação ao sofrimento amoroso decorrente das paixões humanas. Estas, como uma duração relativa, apenas compõem os conflitos humanos, não permanecendo arraigadas na alma como sentimentos indelévels, isto é, não se morrendo de amor. A poética, ao contrário, escora junto com o tempo que passa levando com ela as doutrinas da época. Para o entendimento de Estêvão, isso significa dizer que o narrador o descreve como uma personagem sem psicologia, um tipo social que, mesmo com o passar dos anos e o título de bacharel, assume o romantismo como uma doutrina. Sem distinguir realidade e ficção, deixa-se levar pelo devaneio literário.

Estêvão era mais ou menos o mesmo homem de dois anos antes. Vinha cheirando ainda aos cueiros da Academia, meio estudante e meio doutor, aliando em si, como em idade de transição, o estouvamento de um com a dignidade do outro. As mesmas quimeras tinha, e a mesma simpleza de coração; só não as mostrara nos versos que imprimiu em jornais acadêmicos, os quais eram todos repassados do mais puro byronismo, moda muito do tempo. Neles confessava o rapaz à cidade e ao mundo a profunda incredulidade do seu espírito, e o seu fastio puramente literário. A colação de grau interrompeu, ou talvez acabou, aquela vocação poética; o último suspiro desse gênero que lhe saiu do peito foram umas sextilhas à sua juventude perdida. Felizmente, que só a perdeu em verso; na prosa e na realidade era rapaz como poucos.

Posto fizesse boa figura na Academia, mais prezava do que amava a ciência do direito.⁵⁴⁵

Para além da paródia feita especificamente ao cânone nacional (Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar), revelando a revisão de certas estruturas e narrativas do romantismo brasileiro, como demonstra John Gledson em “1872: ‘A parasita azul’ – ficção, nacionalismo e paródia”,⁵⁴⁶ Machado debruçava-se também sobre o romantismo europeu como na referência a *Werther* e a Byron. Por sua vez, estes últimos não deixam de ser uma referência indireta ao próprio romantismo praticado pelos jovens poetas do círculo de Álvares de Azevedo. Parodiando esse romantismo, Machado demonstra que Estêvão é um personagem fadado aos arroubos românticos. Formado, ele apenas deixa de lado sua prosa literária da juventude, seus escritos pueris, mas, como sarcasticamente afirma o narrador, “felizmente”⁵⁴⁷ o que ele perdeu na prosa juvenil, foi recuperado na vida de adulto como poucos souberam. Assim, ele apenas preza pelas suas obrigações com a ciência do direito por uma questão de

⁵⁴⁵ ASSIS, 2007b, não paginado

⁵⁴⁶ Cf. GLEDSON, 2008.

⁵⁴⁷ ASSIS, op. cit., não paginado.

sobrevivência. Sem lhe ocupar o espírito e despertar-lhe os sentidos e/ou sentimentos, a vida como advogado ocupa um lugar menor na sua existência íntima. Irredutivelmente romântico, à primeira fagulha do amor desequilibra-o emocionalmente abstraindo-o da realidade, do tempo, da ciência e de tudo o que circunstancia ou gravita ao redor da razão. Esta caracterização de Estêvão como tipo romântico incorrigível, ocupando os dois primeiros capítulos do romance, dá margem para que Machado de Assis passe a um outro nível de crítica ao procedimento romântico da imaginação. Ainda como derivação de mentalidade onírica, a paisagem em *A mão e a luva* ganha precisa participação no enredo a fim de demonstrar o desvario da alma sonhadora. Porém, o procedimento adotado por Machado de Assis não recai sobre a idealização ou evocação da “paisagem-só-natureza”.⁵⁴⁸ Integrada à realidade social do Rio de Janeiro urbano, a paisagem do romance representa a natureza domesticada, delimitada claramente pelo perímetro do jardim, ou ainda como recorte do quadro visual da cidade, mas, em ambos os casos, sob a perspectiva do olhar de Estêvão. Em outras palavras, sob a concepção do tipo romântico fadado ao excesso imaginativo, o qual o narrador tende a depreciar.

A casa de Luís Alves ficava quase no fim da praia de Botafogo, tendo ao lado direito outra casa, muito maior e de aparência rica. A noite estava bela, como as mais belas noites daquele arrabalde. Havia luar, céu límpido, infinidade de estrelas e a vaga a bater molemente na praia, todo o material, em suma, de uma boa composição poética, em vinte estrofes pelo menos, obrigada a rima rica, com alguns esdrúxulos rebuscados nos dicionários. Estêvão poetou, mas poetou em prosa, com um entusiasmo legítimo e sincero. Luís Alves, menos propenso às cousas belas, preferia a mais útil de todas naquela ocasião, que era ir dormir. Não o conseguiu sem ouvir ao hóspede tudo quanto ele pensava acerca daquele “pinto, que era das almas”, aqueles olhos azuis, “profundos como o céu”, exclamava Estêvão.⁵⁴⁹

A descrição da casa de Luís Alves, no bairro do Botafogo, possui função fundamental e complementar no eixo narrativo, pois, a partir dela o narrador especifica geograficamente e socialmente o cenário no qual vai se desenrolar o enredo do romance. A casa de Luís indica a posição social do rapaz que vive em uma das regiões nobres na cidade do Rio de Janeiro no século XIX, onde morava a elite fluminense. Afinal, “Com a chegada da família real portuguesa, em 1808, o bairro se transformou no local preferido pelos nobres e também por

⁵⁴⁸ SÜSSEKIND, 2000, passim.

⁵⁴⁹ ASSIS, 2007b, não paginado.

comerciantes bem-sucedidos.”.⁵⁵⁰ Porém, na descrição do narrador, se a casa é uma referência do filho da “boa-sociedade”, a casa vizinha mostra-se ainda superior à do jovem. Com efeito, existe uma escala de valores sociais claramente definida dentro da narrativa, apontando os lugares de pertencimentos sociais das personagens que, ao final do romance, reforçam o sentido de suas escolhas e ações. Neste sentido, é importante observar a ausência da determinação, geográfica e social, da residência de Estêvão, corroborando para o entendimento do seu estado de penúria social que apenas lhe reservava a possibilidade do devaneio romântico, como alerta o narrador. “Não era abastado para pagar o luxo de uma opinião lírica; nascera pobre e não tinha parente em posição. Alguns poucos recursos possuía, provenientes do seu ofício de advogado, que exercia com o amigo Luís Alves.”.⁵⁵¹ Associando arte e estofo social, o narrador revisa um princípio do romantismo europeu em ver a arte neoclássica como um sistema elitista, por excluir do seu panteão cultural os desafortunados que, sem uma sólida formação, não teriam acesso aos códigos dessa arte “elevada”. Para o narrador machadiano, o elitismo que vitima Estêvão, periférico ao europeu, representa o infortúnio do homem livre em uma sociedade ainda estratificada. Opinião e formação Estêvão possui, ele apenas não pode pagar pela sua entrada no panteão da elite fluminense, isto é, impor-se como um igual diante daqueles com quem convive. Sem estar excluído totalmente do sistema, ele representa o homem branco de poucas condições, mas que ainda assim frequenta a mesma vida social do seu abastado amigo Luís Alves.

Após uma noite no teatro, onde viram uma jovem de belos olhos azuis, Estêvão e Luís Alves vão para a casa deste último, onde Estêvão dá expansão emotiva à sua recente memória, paixão efêmera por uma cidadina anônima. Na casa de Luís, em Botafogo, a perspectiva da paisagem inspira-o, como a um poeta romântico, ao devaneio íntimo e a fruição do seu estado pelo par de olhos azuis que lhe arrebataram a atenção. A paisagem fulgurante do luar, das estrelas e do mar botafoguense, rende-lhe, então, as “vinte estrofes pelo menos, obrigada a rima rica, com alguns esdrúxulos rebuscados nos dicionários”, que enfadam o proprietário da casa. Ironicamente, Luís apenas pensa em dormir, desejando pôr fim ao delírio poético do

⁵⁵⁰ CITAÇÕES e alusões na ficção de Machado de Assis: pesquisa. In: MACHADO DE ASSIS.NET. **Base de dados de citações e alusões nos romances e contos de Machado de Assis preparada por Marta de Senna.** 2007. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/dtb_resposta_romances.asp?Selromance=10&Selconto=&Selcampo=16&Selcandicao=Tijuca&BtnEnvia.x=44&BtnEnvia.y=15&BtnEnvia=Pesquisar>. Acesso em: 17 out. 2015.

⁵⁵¹ ASSIS, 2007b, não paginado.

amigo que não “larga o pinto que é das almas”, ou, apenas se interessa pela migalha dos pobres, quando literatizado o sentido do provérbio português.⁵⁵²

O desinteresse de Luís Alves no sarau de Estêvão metaforiza a pouca sensibilidade do morador do Botafogo em questões de amor. Socialmente bem posicionado e com preocupações de ordem prática e material, seus interesses não se alinham com a poética vida do amigo. Para Luís, a representação poética sentimental era uma lástima de tempo, um devaneio absurdo contrário ao legado da razão e da realidade, demonstrando a ideia do enfado do homem de posses, da elite do Botafogo, por tal poesia. Se para Estêvão a paisagem daquela noite no Botafogo estava bela, “como as mais belas noites daquele arrabalde”,⁵⁵³ com um céu azul tão intenso quanto os olhos da desconhecida jovem do teatro, para Luís a paisagem da sua casa era apenas uma contingência plástica da sua vida cotidiana. Mas a noite redentora do fluxo imaginativo de Estêvão acaba e com ela vão-se as lembranças dos olhos azuis da noite no teatro. Pernoitando na casa de Luís, Estêvão encontraria na paisagem botafoguense uma “nova” motivação para os seus devaneios poéticos ao descobrir que Guiomar, sua antiga paixão, era vizinha do seu amigo.

A manhã estava fresca e serena; era tudo silêncio, mal quebrado pelo bater do mar e pelo chilrear dos passarinhos nas chácaras da vizinhança. Estêvão, amuado por não poder conciliar o sono, resolvera-se a ir ver a manhã, de mais perto. Ergueu-se de manso, lavou-se, vestiu-se, e pediu que lhe levassem café ao jardim, para onde foi sobraçando um livro que acaso topou ao pé da cama.

O jardim ficava nos fundos da casa; era separado da chácara vizinha por uma cerca. Relanceando os olhos pela chácara, viu Estêvão que era plantada com esmero e arte, assaz vasta, recortada por muitas ruas curvas e duas grandes ruas retas. Uma destas começava das escadas de pedra da casa e ia até o fim da chácara; a outra ia da cerca de Luís Alves até à extremidade oposta, cortando a primeira no centro. Do lugar em que ficava Estêvão só a segunda rua podia ser vista de ponta a ponta.

Sentou-se o bacharel em um banco que ali achou, recebeu a xícara de café, que o escravo lhe trouxe daí a pouco, acendeu um charuto e abriu o livro. O livro era uma Prática forense. Demos-lhe razão ao despeito com que o fechou e atirou ao chão, contentando-se com o canto dos pássaros e o cheiro das flores, e a sua imaginação também, que valia as flores e os pássaros.

Deus sabe até onde iria ela, com as asas fáceis que tinha, se um incidente lhas não colhera e fizera descer à terra. Da casa vizinha saíra um roupão - ele não viu mais que um roupão - e seguira pela rua que enfrentava com a casa,

⁵⁵² A palavra “pinto” designava, em Portugal, a moeda também chamada “cruzado-novo”, cunhada em 1688, com o valor de 480 réis, e cujo fabrico se interrompeu em 1837. O “pinto” (moeda de pouco valor) estaria já na bacia em que os irmãos das almas recolhiam esmolas para as missas dos mortos anônimos. CITAÇÕES, 2007, não paginado.

⁵⁵³ ASSIS, 2007b, não paginado.

a passo lento e meditativo. Estêvão, que adorava todos os roupões, fossem ou não meditativos, deu as graças à Providência, pela boa fortuna que lhe deparava, e afiou os olhos para contemplar aquela graciosa madrugadora. Graciosa, ainda ele não sabia se o era; mas assentou que devia de ser, justamente porque desejava que o fosse.

A deliciosa paisagem ia ter enfim uma alma; o elemento humano vinha coroar a natureza.⁵⁵⁴

Avesso aos procedimentos e usos da cor local como um legado criativo sem o qual a literatura concebida como nacional era sustentada, Machado de Assis reintroduz a flora local nas suas narrativas, mas com o seu justo enquadramento social por meio da revisão que o autor faz da tradição romântica. A vegetação, então, ocupa o espaço de *décor* da casa. Domesticada, dela não se presume a beleza exuberante e extravagância poetada pelos românticos. Dispensando o excesso das florestas, das cachoeiras, das árvores, o jardim corresponde ao minimalismo da vida em sociedade. O lugar onde os atores sociais contemplam suas posses, seus destinos, aproveitando a tranquilidade do recorte pessoal da natureza para viverem em privacidade, distantes da magia silvestre idealizada pelo romantismo.

A vista do jardim de Luís Alves, com seu amanhecer de uma tranquilidade serena e glorificante correspondente em exata medida ao espaço de preservação social da paisagem doméstica. Nele, mesmo o romântico Estêvão tem os seus minutos de reconforto e regozijo. Isto porque, ao primeiro sinal de jovem feminilidade que transita do outro lado da cerca que limita as propriedades, seu instinto amoroso excita-se, evidenciando o seu caráter onírico que o determina como tipo social. Neste momento, o jardim como espaço social de intimidade familiar sofre o processo de idealização romântica. No universo subjetivo da personagem, o jardim torna-se um campo silvestre, o paraíso dos arroubos do romantismo. A simplicidade, a elegância e a domesticidade das formas e cores do jardim, como fruto da imaginação de Estêvão, entrelaçam-se e inter cruzam-se com o espectro da mulher ainda incógnita, ou da musa inspiradora que flana sobre a relva.

O jardim além da cerca, como o raio de sol que transpassa a clareira da mata densa trazendo a imagem ofuscante da musa romântica, é entrecortado por curvas e retas que Estêvão persegue com olhos atentos. Como os entrecruzamentos descritos em meio ao jardim, feitos “com esmero e **arte**”,⁵⁵⁵ sua imaginação perde-se em um horizonte vasto e sinuoso, mas

⁵⁵⁴ ASSIS, 2007b, não paginado.

⁵⁵⁵ Ibid., não paginado.

com o qual ele não intenciona romper, pois, no seu íntimo, o mistério e a irregularidade dos caminhos são elementos de criação artística, produto do puro devir subjetivo. O bacharel em direito, homem dado aos fatos, ao raciocínio lógico e argumentativo, repulsa a sua própria condição social e, com despeito, lança ao chão a “Prática forense”.⁵⁵⁶ A atitude simbólica de Estêvão representa a negação das convenções sociais, em prol da capacidade criativa que, em um processo de autossugestão, reafirma o desprazer da personagem diante do mundo convencional e pragmático. Afinal, o narrador afirma ironicamente que “o canto dos pássaros e o cheiro das flores, e a sua imaginação também, que valia as flores e os pássaros”.⁵⁵⁷ Portanto, o prazer de Estêvão enquanto resultado da sua própria condição idílica e, conseqüentemente, do prazer condicionado pela paisagem poderia ser questionado, em tratando-se da abstração íntima de um único homem.

A partir da interpretação proposta pelo narrador, a cena segue de maneira cômica, pois Estêvão, inebriado pela sua condição fantasiosa, passa a admirar não uma mulher, uma jovem de atributos físicos encantadores, mas um roupão. Somente a vista da peça íntima do vestuário feminino ser-lhe-ia suficiente para pô-lo em estado de êxtase. Nada mais lhe era necessário. A simples e pálida sugestão do objeto desejado *a priori* representava para a alma do homem toda a felicidade do mundo. Determinada pela sua faculdade de espírito, a paisagem transmutar-se-ia em seu jardim do éden, seu paraíso de belezas místicas e encantadoras. Ironicamente, a idealização amorosa descrita pelo narrador refaz a perspectiva das histórias de amor proposta pelo cânone romântico a fim de demonstrar os limites da aplicação pura do conceito imaginativo como argumento narrativo. Conseqüentemente, o temperamento de Estêvão, estapafúrdio para o seu amigo Luís Alves, não atraía o interesse ou sequer a atenção de Guiomar. Avesa aos lances sentimentalistas de Estêvão, ela apenas via no romântico pretendente a face de um homem de temperamento incompatível com a sua ambição social.

A primeira vez que esta gravidade da menina se lhe tornou mais patente foi uma tarde, em que ela estivera a brincar no quintal da casa. O muro do fundo tinha uma larga fenda, por onde se via parte da chácara pertencente a uma casa da vizinhança. A fenda era recente; e Guiomar acostumara-se a ir espairecer ali os olhos, já sérios e pensativos. Naquela tarde, como estivesse olhando para as mangueiras, a cobiçar talvez as doces frutas amarelas que lhe pendiam dos ramos, viu repentinamente aparecer-lhe diante, a cinco ou seis passos do lugar em que estava, um rancho de moças, todas bonitas, que arrastavam por entre as árvores os seus vestidos, e faziam luzir aos últimos raios do sol poente as jóias que as enfeitavam. Elas passaram alegres,

⁵⁵⁶ ASSIS, 2007b, não paginado.

⁵⁵⁷ Ibid., não paginado.

descuidadas, felizes; uma ou outra lhe dispensou talvez algum afago; mas foram-se, e com elas os olhos da interessante pequena, que ali ficou largo tempo absorta, alheia de si, vendo ainda na memória o quadro que passara.

A noite veio, a menina recolheu-se pensativa e melancólica, sem nada explicar à solícita curiosidade da mãe. Que explicaria ela, se mal podia compreender a impressão que as cousas lhe deixavam? Mas, como a mãe entristecesse com aquilo, Guiomar domou o próprio espírito e fez-se tão jovial como nos melhores dias.⁵⁵⁸

A oposição de caracteres proposta por Machado de Assis age como princípio ativo no esquema estrutural do romance. Assim, a paisagem admirada e posteriormente idealizada por Estêvão na casa de Luís Alves é contraposta com a paisagem que ajuda a compreender o temperamento de Guiomar. A casa da baronesa, onde mora Guiomar, é vista por cima da cerca colocando o observador em posição de franca e absoluta exposição com relação ao seu desejo e quimera. Dominado pelo devaneio, quase um tormento da alma, ele arrisca-se a desbravar o limite da privacidade do outro, deixando-se levar pelo motor da pura emoção. Já a visão de Guiomar, com relação à vizinha da sua infância é feita sorrateiramente pela fenda do muro, esquivando-se da confrontação com o seu desejo material. A paisagem que ela observa do quintal da vizinha reflete em seus olhos sua condição social desprivilegiada que, contrariamente à de Estêvão, que se nutre da ilusão afetiva sem se ater à realidade, causa-lhe a melancolia da constatação da limitação dos seus desejos com a qual ela aprende a lidar por meio da dissimulação e da astúcia. Afinal, “A sociedade levantou um muro entre as classes, mas esse muro tem as suas fendas. É possível às vezes passar de um lado para o outro, não precisamente pelo trabalho, mas cultivando e explorando as relações ‘naturais’.”⁵⁵⁹

A complexidade do caráter de Guiomar opõe-se ao temperamento romântico de Estêvão. Enquanto ele representa o estereótipo do romântico fastidioso, a jovem mergulha em seus problemas e conjectura sociais no intento de fugir ao matrimônio arranjado. Neste caso, mesmo a escolha feita por Guiomar não representa uma eleição do espírito, como seria o caso de Estêvão. Guiomar pretende eleger o seu candidato agindo racionalmente, não sendo suas determinações íntimas um processo decorrente do puro sentimento afetivo ou do desejo físico. Portanto,

Dos dous homens que lhe queriam, nenhum lhe falava à alma; ela sentia que Estêvão pertencia à falange dos tíbios, Jorge, à tribo dos incapazes, duas classes de homens que não tinham com ela nenhuma afinidade eletiva. Não igualava, decerto, os dous pretendentes; um era simplesmente trivial, outro,

⁵⁵⁸ ASSIS, 2007b, não paginado.

⁵⁵⁹ BOSI, 1999, p. 83.

sentimental apenas; mas nenhum deles, capaz de criar por si só o seu destino. Se os não igualava, também os não via com os mesmos olhos; Jorge causava-lhe tédio, era um Diógenes de espécie nova; através da capa rota da sua importância, via-se-lhe palpitar a triste vulgaridade. Estêvão inspirava-lhe mais algum respeito; era uma alma ardente e frouxa, nascida para desejar, não para vencer, uma espécie de condor, capaz de fitar o sol, mas sem asas para voar até lá. O sentimento de Guiomar em relação a Estêvão não podia nunca chegar ao amor; tinha muito de superioridade e perdão.⁵⁶⁰

Enquanto Estêvão representa a fraqueza de espírito do homem romântico, Jorge representa a figura do homem ganancioso interessado na posse de Guiomar, bem como na posse dos bens da baronesa. Entretanto, para a conveniência familiar, e sobretudo para o interesse privado da conspiradora governanta inglesa, este último era a escolha que resumia o perfeito candidato ao matrimônio com Guiomar. O dilema da jovem parte, então, do princípio de como negar o tradicional casamento paternalista que manteria a estrutura patrimonial e familiar da madrinha. Com essa preocupação em mente, Guiomar perscruta uma saída para esse casamento, pois se sujeitar ao tédio da vida com um homem que seria incapaz de conquistas próprias, dando o lustre ao seu nome, seria a sua morte social. As ambições de Guiomar estariam acima da mera continuidade familiar, apática e tradicional, na qual se leva para o futuro apenas o patrimônio do passado. Neste sentido, Estêvão era uma carta fora do baralho do jogo de Guiomar. Jogo este que ainda não seria o xadrez da vida, que sua congênere Iaiá Garcia, do romance de mesmo nome, aprenderia com facilidade, ou o de Sofia, no romance *Quincas Borba* (1891)⁵⁶¹, quem fazia lances magistras. Mas, ainda assim, em Guiomar já despontava a sagacidade da jovem voluntariosa decidida a não manter uma relação social medíocre com um devoto do amor.

A determinação íntima de Guiomar em desalinho com o que seria o desejo da baronesa propicia o desvendamento da psicologia da personagem. Evitando a estereotipia da jovem interesseira e/ou ardilosa, o narrador afirma que, mesmo diante dos estratagemas de Mrs. Oswald, Guiomar sabia frear seu “caráter altivo”⁵⁶² indo da “razão”⁵⁶³ ao “coração”⁵⁶⁴, “que não era mau”.⁵⁶⁵ Por meio da sua caracterização, o narrador descreve uma personalidade singular, dotada de desejos, anseios e obstáculos sociais que ela galga com certa facilidade desde a tenra idade e, desta condição, surge a anti-heroína romântica. Além da composição

⁵⁶⁰ ASSIS, 2007b, não paginado.

⁵⁶¹ Publicado originalmente como folhetim na revista *A Estação: jornal ilustrado para a família*, entre os anos de 1886 e 1891.

⁵⁶² ASSIS, op. cit., não paginado.

⁵⁶³ Ibid., não paginado.

⁵⁶⁴ Ibid., não paginado.

⁵⁶⁵ Ibid., não paginado.

psicológica, Guiomar não guia sua vida com relação à condição sentimental, sendo a sua escolha por Luís Alves uma eleição racional à vista da compatibilidade de caracteres.

- Vi que você era homem resoluto - disse a moça a Luís Alves, que, assentado, a escutava.

- Resoluto e ambicioso - ampliou Luís Alves sorrindo -; você deve ter percebido que sou uma e outra cousa.

- A ambição não é defeito.

- Pelo contrário, é virtude; eu sinto que a tenho, e que hei de fazê-la vingar. Não me fio só na mocidade e na força moral; fio-me também em você, que há de ser para mim uma força nova.

- Oh! Sim! - exclamou Guiomar.

E com um modo gracioso continuou:

- Mas que me dá você em paga? Um lugar na Câmara? Uma pasta de ministro?

- O lustre do meu nome - respondeu ele.

Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão.⁵⁶⁶

A ambição do jovem deputado que pretende conquistar o cenário social une-se à ambição da jovem de origem humilde em se colocar entre a elite fluminense não pela condição do casamento familiar, do arranjo social que apenas lhe daria a vida tímida e pacata do lar, mas da mulher de brilho social. Nestas condições, o matrimônio entre Guiomar e Luís Alves resume a eleição do espírito racional, presumindo um autorreconhecimento dos pares sociais, pois esta eleição não funcionaliza a elevação da família nuclear com fins sociais, dada a motivação pessoal de ambos os personagens. Com efeito, a moralização tão cara aos romances do romantismo oficial cai por terra, quando o amor deixa de ser um guia para a vida das incautas leitoras. Já o amor sentimental, envolto em toda sua alegoria emotiva, como no caso de Estêvão, que inicia a narrativa e poderia encantar o leitor habituado à leitura açucarada do folhetim, apenas compõe o enredo como elemento derrisório pelo seu excesso imaginativo, técnica em desuso pela datação dos novos tempos.

⁵⁶⁶ ASSIS, 2007b, não paginado.

2.4 *Helena*

Publicado originalmente como folhetim no jornal *O globo* entre 06 de agosto e 11 de setembro de 1876, *Helena* foi editado em livro ainda neste mesmo ano pela B. L. Garnier, com a qual Machado de Assis já tinha um contrato para o lançamento do livro antes mesmo da sua publicação seriada. A estreia do romance foi bem recebida pelo público leitor, tendo sido considerado, em alguns periódicos, como o modelo do “bom romance nacional”.⁵⁶⁷ Alcinha esta que representaria o “[...] contra-exemplo do que Camilo Castelo Branco [1825-1890] criticava como livros sonolentos, escritos numa linguagem ‘a suspirar mimices de sutaque’ [*sic*], referências às obras de José de Alencar, em particular, e à literatura brasileira em geral.”.⁵⁶⁸ Apesar da exaltação de *Helena* responder mais a uma querela literária entre brasileiros e portugueses, ela notoriamente lançava luz sobre um aspecto narrativo do romance machadiano demarcando o feitiço desromantizado do seu livro. Sem sotaques dos costumes e da cor local, *Helena* seria uma narrativa dissonante dos padrões brasileiros para o público leitor da época. Contornando a tríade crítica do final do século XIX formada por José Veríssimo, Araripe Júnior e Sílvio Romero, sobretudo no que tange ao argumento destes dois últimos, seria a partir da crítica especializada do século XX que *Helena* seria então rebaixada à condição de romance menor, qualificado de melodramático.⁵⁶⁹

O melodrama, técnica teatral com a finalidade de moralizar os costumes da sociedade e que ao longo do século XIX penetraria na literatura europeia, centrava-se, sobretudo, no preceito de arrebatrar e comover o seu público ao colocar “em cena personagens célebres ou comuns em situações de exceção”.⁵⁷⁰ No romance de Machado de Assis, a caracterização da protagonista, que dá nome ao romance, ao menos a princípio, completa essa função técnica. Filha bastarda de um homem rico, ela é introduzida e reconhecida como membro da abastada família paterna após a morte do patriarca e, no decorrer da narrativa, desenvolve uma atração afetiva “incestuosa” pelo irmão. Considerado como um tabu social, um pecado mortal da carne, essa temática do romance desponta como mais um elemento folhetinesco com a finalidade de aguçar a curiosidade do leitor, cativando sua atenção. Contudo, ao fim do romance, com o desmascaramento de Helena, o potencial explosivo desse tema se desarma

⁵⁶⁷ GUIMARÃES, 2004, p. 154.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁶⁹ Cf. *Ibid.*

⁵⁷⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução Claudia Braga e Jacqueline Penjon. Editora Perspectiva, 2005. p. 19.

dando alívio ao leitor e cedendo espaço para a sofisticada projeção autoral sobre o esgotamento da temática puramente sentimental. O romance machadiano faz, assim, uma revisão da tão famigerada estrutura sentimental na qual a protagonista do enredo vive e cuja leitura plana levou à identificação em coro crítico do estreitamento romântico-melodramático do romance.

A partir dessa linha interpretativa, *Helena* concentraria elementos estruturais que apelariam para a alma do seu público leitor ao tematizar a singular vida da sua protagonista. Mas se a intenção de Machado de Assis era arrebatá-la e comover sua “cara leitora”, seguindo a experiência das narrativas puramente sentimentais, o seu terceiro romance deveria levar a cabo os ideais do romantismo oficial que trilhava os caminhos do melodrama. Este que “[...] tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra o senso da propriedade e dos valores tradicionais, e propõe, em definitivo, uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos.”⁵⁷¹ Transpondo tecnicamente este princípio, a paisagem minimalista utilizada por Machado de Assis em *Helena* expressa senso de contrariedade e crítica ao sistema social brasileiro no século XIX. Além disso, essa revisão da estrutura romanesca, parodiando a história romântica de “amor impossível”, colabora para o entendimento dos valores morais das personagens e, conseqüentemente, do esfacelamento da história sentimental, ou melodramática nos termos da crítica contemporânea.

Narrado linearmente, o romance é iniciado com a morte do conselheiro Vale e a descrição do quadro social que determina e ratifica a lógica paternalista na década de 1850, na qual se desenvolve a narrativa. O conselheiro Vale “[...] posto não figurasse em nenhum grande cargo do Estado, ocupava elevado lugar na sociedade, pelas relações adquiridas, cabedais, educação e tradições de família.”⁵⁷² Viúvo e rico, o conselheiro vivia na companhia de “[...] um filho, o Dr. Estácio, e uma irmã, D. Úrsula. Contava esta cinquenta e poucos anos; era solteira; vivera sempre com o irmão, cuja casa dirigia desde o falecimento da cunhada.”⁵⁷³ D. Úrsula ocupava o papel de dependente da família: filha da elite proprietária em uma sociedade estamental que, por algum motivo de ordem diversa, manteve-se solteira e na maturidade apenas encontrou meios de sobrevivência sob os auspícios do irmão, chefe da família. Já “Estácio tinha vinte e sete anos, e era formado em matemáticas. O conselheiro

⁵⁷¹ THOMASSEAU, 2005, p. 14.

⁵⁷² ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁷³ Ibid., não paginado.

tentara ingressá-lo na política, depois na diplomacia; mas nenhum desses projetos teve começo de execução.”.⁵⁷⁴ Nas cercanias da família, ratificando a tradicional vida patriarcal, vivia ainda o padre Melchior, capelão da propriedade que era frequentada assiduamente pelo amigo íntimo e médico da família, Dr. Camargo; um homem “[...] pouco simpático à primeira vista. Tinha as feições duras e frias, os olhos, perscrutadores e sagazes, de uma sagacidade incômoda para quem encarava com eles, o que o não fazia atraente.”.⁵⁷⁵ “Das outras pessoas que frequentavam a casa e residiam no mesmo bairro de Andaraí, mencionaremos ainda o Dr. Matos, sua mulher, o coronel Macedo e dous filhos.”.

O apuro de detalhes das personagens e a própria somatória desses perfis com características precisas estruturam não apenas a mera descrição de figuras do enredo, mas confluem com a realidade social brasileira da primeira metade do século XIX e passam a servir como pintura da sociedade patriarcal-paternalista irradiadora da intriga. As figuras do patriarca, do dependente social, do herdeiro e do capelão da família Vale resumem e caracterizam valores sociais e morais que despertam a intriga do enredo narrativo, sustentando o que Eugênio Gomes (1897-1972) definiu como a “microrrealidade”⁵⁷⁶ de Machado de Assis. No diagrama estrutural do enredo, o rígido quadro social de personagens do romance evidencia uma pintura da realidade social brasileira. Com isso Machado de Assis recriava o ambiente patriarcal de duas décadas anteriores à escrita do livro. Ao recriar o ambiente da tradicional família brasileira, cujo eixo era a figura do *pater familias*, o autor de *Helena* recriava a imagem de uma época que, em 1876, já estava em plena ruína com a ascensão da classe média brasileira. A precisão descritiva do quadro social da família Vale equivaleria à técnica da paisagem como pintura, ou enquadramento de uma realidade que não necessariamente abordava especificidades topográficas. Ainda assim, essa paisagem seria refletora da realidade local por meio da qual se deflagram os conflitos íntimos das personagens.

Não obstante, da leitura plana da história, sem a observação atenta aos recursos narrativos, predispõe o entendimento do romance apenas como mero melodrama sentimental, presumindo-se precipitadamente aquilo que o leitor poderia “achardes romanescos”.⁵⁷⁷ Por romanescos, Machado determinava os preceitos da narrativa romântica de três décadas anteriores à advertência da segunda edição do romance: uma história de amor repleta de

⁵⁷⁴ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁷⁵ Ibid., não paginado.

⁵⁷⁶ Cf. GOMES, 1958.

⁵⁷⁷ ASSIS, op. cit., não paginado.

peripécias que, ao seu fim, apenas servia à fruição de emoções do leitor, ou ainda, à sua moralização por meio dos comportamentos sugeridos pelo enredo. Da sua sentença completa, “Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco”,⁵⁷⁸ explicita-se que a classificação do romance como uma obra romanesca dependeria apenas do entendimento do público. De antemão, Machado de Assis sugere que o seu romance poderia ser compreendido como romanesco por aqueles leitores que ainda estavam habituados à leitura de tendência prescritiva. Para esses, *Helena* teria apenas o sabor do romanesco, pois a estrutura narrativa que lhe romperia os símbolos do romance sentimental não seria evidente. Portanto, estaria a cargo do leitor a responsabilidade de decidir pela classificação de *Helena*. Isso porque o uso do verbo “achar” na sentença de Machado diz respeito ao entendimento do seu público leitor. Com sutil precaução linguística, ele transfere a particularidade da decisão do “romanesco” do seu livro ao seu público, porque se partilhasse tal opinião sua sentença seria: não me culpeis pelo que lhe **encontrares de** romanesco. Finalmente, na expressão autoral elaborada quase três décadas após a primeira edição do livro ressoa certa ironia, pois, na posição de autor do romance, Machado de Assis sabia o que lhe ia no espírito, bem como, nas páginas do livro, mesmo não sendo sua técnica narrativa da juventude a mesma da sua maturidade.

Na continuidade da narrativa de *Helena*, a morte do conselheiro Vale leva à abertura do seu testamento claramente forçada pelo Dr. Camargo que vê, no herdeiro Vale, o marido ideal para a sua filha. Rico e com posição social, Estácio, além de assegurar o futuro de Eugênia Camargo, poderia vir a ser um homem público, um político, dando lustro social por proximidade de parentesco ao médico. No encaço desse benefício duplo, Dr. Camargo age de maneira a destacar o seu perfil “vilanesco”, disposto a tudo para concluir o enlace matrimonial da sua filha com o herdeiro da família Vale. Entretanto, a abertura do testamento traz à tona a primeira peripécia do romance que reconhece o adultério dentro da família patriarcal. Assim, além do seu filho e da sua irmã, o conselheiro havia feito herdeira uma filha bastarda, a qual somente o Dr. Camargo conhecia e da qual ele sempre fez oposição ao reconhecimento pelo amigo Conselheiro Vale. O abalo de D. Úrsula ao descobrir a sobrinha bastarda representa o próprio elemento melodramático da descoberta de um crime contra os princípios morais da família tradicional, mesmo que a surpresa de Estácio seja logo compelida à aceitação pelo dever de cumprir o mando paterno. A jovem Helena, que até então vivia em um colégio interno, é trazida para o convívio com a sua nova família e, gradativamente, ela

⁵⁷⁸ ASSIS, 2007c, não paginado.

conquista a simpatia de D. Úrsula e o amor do irmão, que viria a despontar como um amor-paixão. Paralelamente à focalização da desventura do amor incestuoso entre Estácio e Helena ao longo de 24 capítulos, o narrador manipula o mistério sobre a vida amorosa de Helena sugerindo, com isso, que ela teria uma paixão secreta e proibida, aguçando a curiosidade do leitor, a angústia afetiva de Estácio e a tensão narrativa. A peripécia final, a revelação da falsa relação de parentesco de Helena com a família Vale, rompe o dilema do decoro moral, dando ao leitor o alívio e a recompensa emocional. No cômputo da leitura plana e linear da trama do romance, isso significa dizer que a estrutura de *Helena* dialoga abertamente tanto com o melodrama, quanto com o romantismo oficial, pois o romance machadiano traz na sua estrutura a moldura dos romances sentimentais importados da Europa como também da produção romântica brasileira.

Mas em se tratando de um diálogo, não se poderia esperar que *Helena* fosse uma obra rasa, com limitações estruturais de uma narrativa elaborada nos moldes do movimento romântico, ou do uso indiscriminado de técnicas de entretenimento e moralização do folhetim melodramático. O diálogo com o melodrama ou romance sentimental existe, mas ele não viabiliza ou engaja-se nos mesmos preceitos narrativos de promoção de valores morais, ou do exacerbado apelo à emoção do público leitor. Pode-se por isso afirmar que Machado faz uma revisão do romance romântico-sentimental, ou ainda, uma paródia criativa do gênero. A título de comparação, o narrador afirma no capítulo III que D. Úrsula passa a maior parte do seu tempo livre “[...] a ler um tomo do *Saint-Clair das Ilhas*, enternecida pela centésima vez com as tristezas dos desterrados da ilha da Barra; boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo.”⁵⁷⁹ Irônico, o narrador atesta a boa leitura do livro moral, para, em seguida, descredenciar sua qualidade bem como a de todos que seguiam essa mesma linha narrativa cujo sentimentalismo ganha em número de páginas sobretudo com relação à qualidade da narrativa. A crítica do narrador, no que tange à leitura de D. Úrsula, é corroborada no capítulo XVII quando ela lê a carta de Salvador, o pai biológico de Helena. “Dona Úrsula não pensava; olhava para a carta, logo depois para o sobrinho e o padre, como a esperar uma conclusão que seu próprio espírito não podia deduzir dos acontecimentos.”⁵⁸⁰ Novamente articulando sua face irônica, o narrador indica o despreparo da leitora desses enfadonhos e sentimentais romances para os acontecimentos da realidade, ou mesmo da reflexão de elementos que não representassem a tábua rasa da pura

⁵⁷⁹ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁸⁰ Ibid., não paginado.

emoção. D. Úrsula, apesar de instruída no romance moralizante, repleto de peripécias e organizado exclusivamente pela ação da narrativa, não consegue articular as pontas do enredo da história de Helena. Seu perfil de leitora de romances sentimentais não lhe permite ir além da leitura superficial do texto narrativo, ou da vida “real”, respondendo sua “coerência lógica” apenas ao clamor do apelo emotivo. No contraponto da crítica à leitura que rebaixa a personagem-leitora, o narrador arma-se teoricamente contra os procedimentos técnicos que dão vazão à pura e à mera apreciação do sentimentalismo e, desta maneira, a moldura sentimental do seu romance enceta um diálogo crítico com relação ao padrão de estética vigente na literatura brasileira.

A precipitação crítica da leitura rente à linearidade de *Helena* irrompe na abstração de elementos exteriores e críticos ao sistema da narrativa sentimental respaldada no mistério, na peripécia, na complexidade e impedimentos da história de amor, da luta bem *versus* mal, na qual a vilania perde para os caracteres íntegros e puros. Assim como na descrição de D. Úrsula, o narrador machadiano ainda autoritário, reforça os aspectos do caráter de Helena, que não completam a personalidade da protagonista da narrativa sentimental. Desde seu ingresso na casa dos Vale, à custa de seu esforço próprio, da astúcia que lhe parece um dom de pacata feminilidade e, portanto, podendo ser lido como charme pessoal, Helena não apenas conquista a simpatia de D. Úrsula, como lhe dobra o temperamento severo. Para isso, Helena usa de um estratagema simples: mostra-se cordata, submissa ao temperamento da tia, como também, lisonjeia-a a moral. Esta combinação simples, mas efetiva na aparência da leitura linear e superficial do romance, indicariam os dotes na jovem faceira do romantismo oficial. A partir da releitura de certos predicados da mocinha idealizada pelo romantismo brasileiro, o narrador adorna o temperamento astuto e perspicaz da sua protagonista dando a entender que os dotes de Helena apenas resumem o estereótipo de uma moça faceira. Comportamento esse que, recobrando a premeditação dos seus atos, seduz a sisuda D. Úrsula, uma leitora de romances sentimentais que se deixa envolver pelo perfil da sobrinha bastarda. Desta situação, pode-se pressupor que Machado de Assis opera uma espécie de *mise en abyme* na qual o seu romance reflete o comportamento do público leitor brasileiro. Iniciado no romance sentimental, de leitura rápida e envolvente, esse público não se aterá aos detalhes da ação e da psicologia da protagonista, equivalendo-se aos curiosos vizinhos da família Vale a respeito da história do enigma da nova herdeira. “A origem da moça continuava misteriosa; vantagem grande, porque o obscuro favorecia a lenda, e cada qual podia atribuir o nascimento de Helena a um amor ilustre ou romanesco – hipóteses admissíveis, e, em todo o caso, agradáveis a ambas as

partes.”.⁵⁸¹ Medindo o seu leitor pela atração por esse tipo de narrativa, o narrador propositalmente mantém em suspense até os últimos capítulos do livro a origem obscura da protagonista. Isto permite-lhe fazer digressões sobre o caráter e o comportamento das personagens que, na dispersão da leitura linear dos signos do melodrama-sentimental, podem ficar imperceptíveis na leitura em busca da solução de tal mistério.

A exemplo do gosto literário de D. Úrsula, a literatura romântica sentimental colabora na determinação tanto da astúcia quanto da dissimulação de Helena a fim de alcançar seu objetivo de ter liberdade para se encontrar secretamente com o seu pai biológico, Salvador. A estrutura do seu estratagema, simples como a atitude que houvera desencadeado a simpatia da sua tia, na sua forma, mostra-se pueril, mas mostra-se perspicaz no resultado, como revela o seu diálogo com Estácio.

– Pensa que gastei toda a tarde em fazer crochet? – perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.

– Não?

– Não, senhor; fiz um furto.

– Um furto!

– Fui procurar um livro na sua estante.

– E que livro foi?

– Um romance.

– *Paulo e Virgínia*?

– *Manon Lescaut*.

– Oh! - exclamou Estácio -. Esse livro...

– Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.

– Não é livro para moças solteiras...

– Não creio mesmo que seja para moças casadas – replicou Helena rindo e sentando-se à mesa -. Em todo o caso, li apenas algumas páginas. Depois abri um livro de geometria... e confesso que tive um desejo...

– Imagino! - interrompeu D. Úrsula.

– O desejo de aprender a montar a cavalo - concluiu Helena.

Estácio olhou espantado para a irmã. Aquela mistura de geometria e equitação não lhe pareceu suficientemente clara e explicável. Helena soltou uma risadinha alegre de menina que aplaude a sua própria travessura.

– Eu lhe explico - disse ela -; abri o livro, todo alastrado de riscos que não entendi. Ouvi porém um tropel de cavalos e cheguei à janela. Eram três cavaleiros, dous homens e uma senhora. Oh! Com que garbo montava a senhora! Imaginem uma moça de vinte e cinco anos, alta, esbelta, um busto

⁵⁸¹ ASSIS, 2007c, não paginado.

de fada, apertado no corpinho de amazona, e a longa cauda do vestido caída a um lado. O cavalo era feroso; mas a mão e o chicotinho da cavaleira quebravam-lhe os ímpetos. Tive pena, confesso, de não saber montar a cavalo...

– Quer aprender comigo?

– Titia consente?

Dona Úrsula levantou os ombros com o ar mais indiferente que pôde achar no seu repertório. Helena não esperou mais.⁵⁸²

A fala de Helena começa pela notável descaracterização da condição feminina das mulheres da alta sociedade no século XIX atrelada às prendas do lar, da vida de “[...] costura e bordados, e toda a sorte de trabalhos feminis.”⁵⁸³ Questionando mesmo sua condição de dama de companhia da tia, lugar de convívio das jovens da sociedade, em tom leve e gracioso, ela pretere o crochê e dedica-se à leitura que também indica o meio social do sexo feminino. Todavia, no caso de Helena, representa não o refúgio da imaginação com o qual as mulheres ocupavam seu tempo vago, mas o do saber intelectual dos livros de geometria do irmão. A este respeito, a estrutura narrativa joga com os conceitos de feminilidade e masculinidade do século na medida em que desvela a preconização de um e outro valores sociais na atitude de Helena e Estácio respectivamente. À questão da irmã, Estácio prontamente assume que ela teria lido o romance de Saint Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), *Paulo e Virgínia* (1788), no qual as relações afetivas são hiperidealizadas. Na mentalidade conservadora e tradicional de Estácio, a irmã apenas poderia entreter-se com livros feitos para o apelo e a comoção dos sentimentos femininos, por isso sua surpresa ao supor que Helena lera o subversivo *Manon Lescaut* (1731)⁵⁸⁴ de Antoine-François Prévost d’Exiles, ou *Abée Prévost* (1697-1763). A estupefação de Estácio explica-se pela lógica moralizante a qual Helena manipula a fim de provar o seu conhecimento da ordem social. Em uma espécie de jogo infantil, ela provoca a moralidade do irmão para, no instante seguinte, provar-lhe o contrário em um esquema de charada, a qual ela mesma responde ao enigma, reafirmando o decoro que toda jovem da sua classe deveria guardar. Por isso, ao ler algumas páginas do livro

⁵⁸² ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁸³ Ibid., não paginado.

⁵⁸⁴ Romance de memórias, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* narra a história de amor incondicional entre Grieux e Manon. Guiados por uma irresistível atração afetiva, o casal passa por várias adversidades que os levam dos pequenos delitos à prostituição da protagonista, sendo, ao fim, condenados por seus crimes. O livro foi considerado uma obra indecorosa na época do seu lançamento e condenado ao banimento público, mas, ainda assim, foi o único romance de Prévost que conseguiu ocupar lugar de destaque na historiografia literária francesa. Seu sucesso entre o público leitor levou o compositor Giacomo Puccini a adaptá-lo para libreto operístico entre (1889-1892) e, sob o título *Manon Lescaut*, a narrativa entraria para o circuito da ópera internacional.

proibido, ela rapidamente passa a outro volume, uma leitura de geometria. Deste paralelismo da escolha de títulos, tem-se que ambos os volumes escolhidos supostamente a esmo por Helena indicam a reserva ao conhecimento masculino. Porém, em se escolhendo primeiro *Manon Lescaut*, destinado exclusivamente ao leitor do sexo masculino por se tratar de um livro proibido, a escolha do volume de geometria perde o seu impacto interpretativo. Amortizando a noção de permissão dada às jovens, Helena faz uma graduação decrescente das suas possibilidades chegando ao estágio das aulas de equitação. O interesse por essas aulas, após a estupefação da referência à *Manon Lescaut* e à dificuldade da geometria para uma jovem com conhecimentos limitados, tornar-se-ia um pedido palatável ao conservadorismo do irmão, manipulado pela geometria do cálculo social de Helena.

Em sendo as aulas de equitação uma maneira de conquistar liberdade para ver seu pai biológico à furtiva, a dissimulação de Helena encontra ressonância na sua morna conquista da simpatia de D. Úrsula. Sem impor o seu desejo, mantendo-se meiga e faceira como deveriam ser as jovens românticas e ingênuas, Helena alcança a permissão do irmão – para cavalgar pelas cercanias da família – e a convivência da tia que delimitam o seu campo de ação no universo paternalista. Com a máscara da pura ingenuidade atada ao rosto, ela conseguia dissuadir os ânimos opostos aos seus planos e penetrar no coração da tia e, mais precisamente, ganhar a devoção e o amor do seu irmão, pois “[...] seu coração tendia para ela, mais que nenhum outro.”⁵⁸⁵

Helena tinha os predicados próprios a captar a confiança e a afeição da família. Era dócil, afável, inteligente. Não eram estes, contudo, nem ainda a beleza, os seus dotes por excelência eficazes. O que a tornava superior e lhe dava probabilidade de triunfo era a arte de acomodar-se às circunstâncias do momento e a toda a casta de espíritos, arte preciosa, que faz hábeis os homens e estimáveis as mulheres. Helena praticava de livros ou de alfinetes, de bailes ou de arranjos de casa, com igual interesse e gosto, frívola com os frívolos, grave com os que o eram, atenciosa e ouvida, sem entono nem vulgaridade. Havia nela a jovialidade da menina e a compostura da mulher feita, um acordo de virtudes domésticas e maneiras elegantes.

[...]

Mediante os seus recursos, e muita paciência, arte e resignação – não humilde, mas digna –, conseguia polir os ásperos, atrair os indiferentes e domar os hostis.⁵⁸⁶

Nas palavras do narrador, a complexidade da personalidade de Helena dava à jovem qualidades excepcionais para a conquista dos que a cercavam, porque ela sabia agir de acordo

⁵⁸⁵ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁸⁶ Ibid., não paginado.

com o momento. Desta maneira, seu estratagema a fim de alcançar a liberdade de locomoção pelas cercanias da chácara da família Vale presume a perspicácia e o resultado positivo dos seus esforços. Acomodando a si nas relações domésticas, sua sutil arte de persuasão evitava o conflito familiar e, afinando-se com a linearidade da narrativa, ofuscava, por exemplo, a relevância do fato de que Helena já era uma amazona.

Helena tinha um pé sobre o tamborete; repetiu ainda o nome da égua, como quem refletia sobre ele, sem que o irmão percebesse que não era aquilo mais do que um disfarce. De repente, quando ele menos esperava, Helena deu um salto, e sentou-se no selim. A égua alteou o colo, como vaidosa do peso. Estácio olhou para a irmã, admirado da agilidade e correção do movimento, e sem saber ainda o que pensasse daquilo. Helena inclinou-se para ele.

– Fui bem? – perguntou sorrindo.⁵⁸⁷

A segunda surpresa de Estácio ao vislumbrar a irmã montar o cavalo apenas com um salto ágil e firme, expressaria, nestas circunstâncias, apenas mais um momento da jovem travessa. Isto porque, a escolha vocabular do narrador ameniza a dissimulação de Helena ao afirmar que sua atitude não era “mais que um disfarce”,⁵⁸⁸ uma fantasia com a qual a jovem vestia-se quase festivamente em uma espécie de carnaval da juventude feminina, pendendo assim para certa alegria e leveza de ser. Corrobora para esse entendimento a própria reação de Estácio, para quem, esse disfarce, bem como todos outros, rarefaziam-se na sua alma cada vez mais admirada e envolvida pela faceirice da irmã. Sobrepondo ao uso do vocabulário comedido do narrador a visão apaixonada de Estácio, a narrativa ironicamente envolve o leitor pela crescente sugestão do amor incestuoso de Estácio e/ou do mistério sobre o passado de Helena, presumindo-se então a simples trama sentimental.

É durante a cavalgada de Estácio e Helena que o narrador propõe um dos momentos mais singulares da narrativa, imiscuído da proposta da pintura da paisagem social, uma revisão do uso da paisagem romântica. Integrada à paisagem física do espaço semirural das cercanias da família Vale no Andaraí, o narrador descreve a visão exterior ao universo proprietário de Estácio. Ao mesmo tempo, ele também distende a interpretação do contraste de caracteres entre a socialmente abastada e segura vida de Estácio e a precária e delicada vida da bastarda Helena.

– Valem muito os bens da fortuna – dizia Estácio –; eles dão a maior felicidade da terra, que é a independência absoluta. Nunca experimentei a

⁵⁸⁷ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁸⁸ Ibid., não paginado.

necessidade; mas imagino que o pior que há nela não é a privação de alguns apetites ou desejos, de sua natureza transitórios, mas sim essa escravidão moral que submete o homem aos outros homens. A riqueza compra até o tempo, que é o mais precioso e fugitivo bem que nos coube. Vê aquele preto que ali está? Para fazer o mesmo trajeto que nós, terá de gastar, a pé, mais de uma hora ou quase.

O preto de quem Estácio falara, estava sentado no capim, descascando uma laranja, enquanto a primeira das duas mulas que conduzia olhava filosoficamente para ele. O preto não atendia aos dous cavaleiros que se aproximavam. Ia esburgando a fruta e deitando os pedaços de casca ao focinho do animal, que fazia apenas um movimento de cabeça, com o que parecia alegrá-lo infinitamente. Era homem de cerca de quarenta anos; ao parecer, escravo. As roupas eram rafadas; o chapéu que lhe cobria a cabeça tinha já uma cor inverossímil. No entanto, o rosto exprimia a plenitude da satisfação; em todo o caso, a serenidade do espírito.

Helena relanceou os olhos ao quadro que o irmão lhe mostrara. Ao passarem por ele, o preto tirou respeitosamente o chapéu e continuou na mesma posição e ocupação que dantes.

– Tem razão – disse Helena –: aquele homem gastará muito mais tempo do que nós em caminhar. Mas não é isto uma simples questão de ponto de vista? A rigor, o tempo corre do mesmo modo, quer o desperdicemos, quer o economizemos. O essencial não é fazer muita cousa no menor prazo; é fazer muita cousa aprazível ou útil. Para aquele preto o mais aprazível é, talvez, esse mesmo caminhar a pé, que lhe alongará a jornada, e lhe fará esquecer o cativo, se é cativo. É uma hora de pura liberdade.

Estácio soltou uma risada.

– Você devia ter nascido...

– Homem?

– Homem e advogado. Sabe defender com habilidade as causas mais melindrosas. Nem estou longe de crer que o próprio cativo lhe parecerá uma bem-aventurança, se eu disser que é o pior estado do homem.

– Sim? - retorquiu Helena sorrindo -; estou quase a fazer-lhe a vontade. Não faço; prefiro admirar a cabeça de Moema. Veja, veja como se vai faceirando. Esta não maldiz o cativo; pelo contrário, parece que lhe dá glória. Pudera! Se não a tivéssemos cativa, receberia ela o gosto de me sustentar e conduzir? Mas não é só faceirice, é também impaciência.

– De quê?

– Impaciência de correr por essa estrada da Tijuca fora, e beber o vento da manhã, espreguiçando os músculos, e sentindo-se alguma cousa senhora e livre. Mas que queres tu, minha pobre égua? – continuou a moça inclinando a cabeça até às orelhas do animal –; vai aqui ao pé de nós um homem muito mau e medroso, que é ao mesmo tempo meu irmão e meu inimigo...⁵⁸⁹

A cavalgada do casal ao invés de descrever a beleza dos arredores da mesma Tijuca, citada em *Ressurreição*, visto que o Andaraí Grande (atualmente subdivido nos bairros: Andaraí, Vila Isabel, Grajaú e Aldeia Campista) circunscrevia o limite territorial

⁵⁸⁹ ASSIS, 2007c, não paginado.

imediatamente ao lado do Andaraí Pequeno, atual Tijuca, concentra-se no recorte do quadro apontado por Estácio. Assim, se por um lado a abstração da “paisagem-só-natureza”⁵⁹⁰ do romantismo oficial é eliminada do passeio, o que em si deveria ser um momento de fruição do entorno da propriedade, por outro lado, ela reflete o olhar e a moral do homem de posses pouco interessado no verdejante das belezas tropicais. Partindo do Andaraí pela “estrada da Tijuca”,⁵⁹¹ Estácio e Helena estão topograficamente nas imediações de onde também se localizava a casa “fora do caminho”⁵⁹² de Félix em *Ressurreição*. Entretanto, enquanto neste romance Machado de Assis dialogava com a tópica da paisagem do romantismo oficial, diminuindo o seu alcance teórico e, concomitantemente, ironizando o comportamento de Félix, em *Helena* as paisagens extraídas da localização da estrada da Tijuca lançam luz sobre a condição das personagens. A partir dessa reinterpretação da figuração da paisagem, agora em um recorte ainda mais diminuto, porém, mais preciso e dinâmico, possibilita a crítica do idealismo sentimental e onírico do romantismo.

O olhar e o recorte da paisagem vista por Estácio no percurso da estrada, com a figura do negro que tranquilamente descasca uma laranja, sentado sobre o capim, para além da mera observação do caminhante que cavalga a esmo, reflete e ressalta o caráter conservador do homem patrimonialista. O quadro no qual se inscreve o negro dá vazão para a personagem falar sobre si, uma vez que a descrição da paisagem ficara a cabo do narrador. Então, filosofando a partir do seu conhecimento de mundo, Estácio conclui a sua total ignorância a respeito de privações humanas e, sobretudo, reforça a importância da riqueza material na vida de um homem. Na sua concepção materialista-financeira, somente a posse garantiria a felicidade ainda que de um apetite passageiro e, desta maneira, como até mesmo o tempo estaria submetido ao poder das riquezas, ressoam em seu comentário uma crítica ao comportamento à toa do negro. O discurso de Estácio reforça o argumento de sua classe: da riqueza material como aspiração única a felicidade do homem. Branco, proprietário e sem preocupações da vida do homem livre e pobre, Estácio projeta em seu antagonista social um olhar de desdém, vendo no negro o malogro da sua falta de mérito.

O efeito contraproducente da filosofia de classe de Estácio no espírito de Helena é imediato. Sua antítese à tese de Estácio distende a crítica ao comportamento de classe do irmão e, conseqüentemente, à da própria sociedade da época. Na posição de filha ilegítima do

⁵⁹⁰ SÜSSEKIND, 2000, passim.

⁵⁹¹ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁹² Ibid., não paginado.

conselheiro Vale, decorrente da sua conturbada e humilde origem, Helena enxerga a paisagem apontada pelo irmão diferentemente. Como ela mesma supõe, a imagem refletida do quadro social depende mais do ponto de vista do observador e, desta maneira, do seu próprio conhecimento de mundo. Para ela, a riqueza material tinha sua importância social, mas não era soberana, sobretudo com relação ao decorrer do tempo. Contingência da vida e não substância da sociedade, ele não poderia ser apreendido ou limitado pelo valor monetário. Desta acepção, mesmo o negro que muito provavelmente era um escravo de alguma propriedade do entorno, um produto do sistema proprietário pelo qual Estácio fora agraciado por meio da herança e do prestígio familiar, deveria e poderia encontrar em um átimo de segundo, no decorrer da sua longa jornada da vida, o prazer de abstrair-se do cativeiro. No seu contradiscurso, ela elabora a sua própria defesa que, novamente, nesse ponto da narrativa, somente insinua a inteligência da jovem que, segundo ela mesma, poderia ter nascido “homem”.⁵⁹³ Por conveniência à sua fala interrompida pela irmã, Estácio aceita a autoprocamação de Helena como homem quando, na verdade, pelo seu desígnio íntimo ela fala como um “advogado”.⁵⁹⁴ Isto é, Helena almeja para si as prerrogativas sociais masculinas da sociedade patriarcal, enquanto Estácio somente a vê pela óptica do discurso retórico, ou por um aspecto da condição masculina.

No plano da estética literária do romantismo oficial, a dialética do discurso entre Helena e Estácio revela o desalinhamento do comportamento dos protagonistas com os princípios afetivos do movimento. Estácio, menos complexo que Helena, completa algumas características do jovem apaixonado por uma questão de formação moral estritamente ligada à propriedade e à riqueza material. Seu amor, tal como a prescrição romântica, surge da admiração dos encantos da irmã, amor que ele preserva sob o signo da posse material, mesmo que sua realização esteja à distância da linha do horizonte. Desta maneira, quando seu amigo Mendonça decide, quase ao final da narrativa, esposar Helena, Estácio descontrola-se, não conseguindo argumentar logicamente a fim de aniquilar tal projeto. Da sua confusão íntima entre o amor fraternal e o amor incestuoso por Helena, mesmo comprometido com Eugênia pelo sentimento de estima, ele não consegue vislumbrar a mesma possibilidade para a irmã, já integrada ao mesmo sistema social. Estácio não quer ceder a sua posse sobre o amor e a pessoa de Helena e, mesmo convencido pela jovem da necessidade do enlace matrimonial, titubeia e perde o fio argumentativo quando o seu consentimento é exigido pelo amigo

⁵⁹³ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁹⁴ Ibid., não paginado.

Mendonça e o padre Melchior. “Posto entre a espada e a parede, Estácio não soube logo que respondesse; ficou a olhar para a lauda aberta, receoso de encontrar a vista dos dous. O silêncio era pior que a resposta; e nem o caso nem as pessoas permitiam tão grande pausa.”⁵⁹⁵

No esquema das personagens dos romances românticos brasileiros, Helena representaria um grande desvio do arquetípico canônico. Amando Estácio sem pudores sentimentais e ciente da verdade sobre sua ligação com o conselheiro Vale, durante toda a narrativa, ela não deixa transparecer o seu sentimento a fim de se preservar socialmente. Sua complexidade psicológica advém, em um primeiro momento, exatamente dessa posição que ela decide assumir como herdeira de uma fortuna que não lhe pertence e vendo-se obrigada a negar o amor por Estácio. Com efeito, a dialética dos discursos de Helena e Estácio ao presenciarem o negro na estrada remonta à própria condição na qual se põe a jovem. Ela vê a si mesma como uma escrava no engessado sistema estamental brasileiro. Assim como o negro da estrada da Tijuca, seus passeios a cavalo seriam seus momentos de “esburgar a laranja”⁵⁹⁶ seu momento de “plenitude da satisfação”⁵⁹⁷ e “serenidade de espírito”.⁵⁹⁸ Não obstante, tão inteligente quanto perspicaz, Helena sabe que sua comparação com o escravo da estrada não seria de todo justa, posto que, entre ambos havia uma sólida diferença de *status* social. Na condição de escravo, bem definida no diálogo com Estácio, o homem negro estaria fadado ao imobilismo e à submissão do mando do senhor branco, estando em posição ainda mais inferior na escala da sociedade estratificada e sem qualquer possibilidade de escolha. Por sua vez, ainda que convencida por seu pai biológico a assumir o papel social que não lhe cabia, no mistério desvendado ao final da narrativa, competiu a Helena a decisão final de levar adiante a farsa romanesca, origem do seu drama. Sua escolha poderia ter sido forçada, mas nada a impediu de recuar da súplica e do argumento paterno, aceitando o seu *status* inferior, mas livre, em uma sociedade de ordem escravocrata.

Ao fim e ao cabo, a decisão de aceitar a herança do conselheiro resvala na vaidade moral do caráter de Helena desvelando sua complexidade psicológica assim como implica sua reflexão a respeito da condição de cativa da égua em que monta. A faceirice do animal que caminha sob o comando da amazona expressa o júbilo do ser que irracionalmente sente o prazer de conduzir sua mestra sob a condição de ter se submetido ao cativo. O cavalo, sendo irracional e assim desprezando a consciência da sua individualidade, molda-se à

⁵⁹⁵ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁵⁹⁶ Ibid., não paginado.

⁵⁹⁷ Ibid., não paginado.

⁵⁹⁸ Ibid., não paginado.

condição de submissão ao homem e, adestrando seus impulsos selvagens e seu instinto de liberdade, aceita o prazer mitigado da domesticação mostrando todo o seu garbo. Extravasando sua própria condição de submissão social, Helena objetivamente atesta que Moema, sua égua, para além da faceirice, tem a impaciência do gozo do momento de liberdade e almeja correr “[...] e beber o vento da manhã, espreguiçando os músculos, e sentindo-se alguma coisa senhora e livre.”.⁵⁹⁹ As metáforas de Helena, além de intrinsecamente sugerir sua condição social, provocam, paralelamente, a irresistível atração de Estácio que, admirado da faceirice de Helena, deixa-se levar ao ponto da estrada da Tijuca o qual ela precisa, secretamente, conhecer.

[...] voltemos para casa - interrompeu Estácio.

– Já!

– Raras vezes passo daqui; e não pense você que é perto.

– Parece-me que ainda agora saímos de casa. Vamos uns cinco minutos adiante? Sim?

Estácio consultou o relógio.

– Cinco minutos justos – disse ele.

– Até àquela casa que ali está com uma bandeira azul.

Havia, efetivamente, cerca de quatro minutos adiante, à esquerda da estrada, uma casa de insignificante aparência, sobre cujo telhado flutuava uma bandeira azul presa a uma vara. Estácio conhecia a casa, mas era a primeira vez que via a bandeira.

Helena pediu-lhe a explicação daquele apêndice.

– Vá lá saber – disse o irmão rindo.

Helena deu de rédea à égua e adiantou-se alguns passos. Estácio apertou o animal e alcançou-a.

– Não vá fazer tolices! – disse ele em tom de branda repreensão –. Aquilo é fantasia do morador, ou algum sinal de pássaros, ou qualquer outra coisa que não vale a pena de uma travessura. Contemplemos antes a manhã, que está deliciosa.

Helena não atendeu à proposta do irmão e foi andando, a passo lento, na direção da casa. A casa era velha, abrindo por uma porta para o alpendre antigo que lhe corria na frente. As colunas deste estavam já lascadas em muitas partes, aparecendo, aqui e ali, a ossada de tijolo. A porta estava meio aberta. Havia absoluta solidão, aparente ao menos. Quando eles lhe passaram pela frente, a porta abriu-se, mas se alguém espreitava por ela, ficou sumido na sombra, porque ninguém de fora o viu.

Cerca de cinco braças adiante, Estácio resolveu definitivamente regressar, e Helena não opôs objeção nenhuma. Torceram a rédea aos animais e desceram.

⁵⁹⁹ ASSIS, 2007c, não paginado.

– Não poderei falar à bandeira? – perguntou a moça –. Deixe-me ao menos dizer-lhe adeus.

Tinha já tirado da algibeira o seu fino lenço de cambraia; agitou-o na direção da casa. Quis o acaso que a bandeira, até então quieta, se movesse ao sopro de uma aragem que passou.

– Vê como ela me respondeu? Não se pode ser mais cortês! – exclamou Helena rindo.

Estácio riu também da lembrança da irmã, e ambos desceram, a passo lento, como haviam subido. Helena vinha taciturna e pensativa. Os olhos, cravados nas orelhas de Moema, não pareciam ver sequer o caminho que o animal seguia. Estácio, para arrancá-la ao silêncio, fez-lhe uma observação acerca de um incidente do caminho. Helena respondeu distraidamente.⁶⁰⁰

Antes de avançar na preponderância da paisagem descrita pelo narrador, é fundamental notar que claramente Helena manipulou a situação para chegar à casa de Salvador. A bandeira azul, nesse caso, que não condiz com aspecto da casa ou mesmo com qualquer noção dos registros culturais, como dá conta a explicação estapafúrdia de Estácio, somente seria uma referência para que Helena distinguisse a morada paterna quase escondida da sociedade. A casa, em si, compondo a paisagem dos arrabaldes da Tijuca, contradiz a expectativa romântica de retiro espiritual de imensurável e paradisíaca beleza. Apontando para o aspecto social do seu morador, afastada da rica chácara dos Vale no Andaraí, muito pobre e cruelmente avariada pelas intempéries, ela delineia o traço da necessidade de isolamento social de Salvador a fim de evitar a derrocada social de sua filha. Esta paisagem em nada contribui com o conceito de integração homem e natureza do romantismo oficial. No decurso linear da narrativa, ela representa uma paisagem sem valor, apenas indício de uma realidade contingencial, mas desconhecida pelas personagens do enredo, bem como se evidencia a indiferente reação de Estácio. Já em Helena, ela provoca a curiosidade e o gracejo da moça que, ao retornar para sua vida em sociedade, acena-lhe graciosamente com o seu rico lenço de cambraia. Quando estabelecidas as origens da jovem, o aceno de adeus, seguido da distração de Helena, ganha um novo sentido; ele mostra a contradição moral da jovem que vive a angústia do afastamento do amor paterno ao assumir uma herança que lhe garante a posição social.

Por outro lado, quando Estácio descobre as visitas secretas da irmã à casa com a bandeira azul, o narrador pode voltar à paisagem da estrada da Tijuca, perscrutar mais detidamente a composição do quadro de pobreza ao mesmo tempo em que reafirma a dignidade de classe de Estácio. Precipitando-se em direção à casa para descobrir quem Helena

⁶⁰⁰ ASSIS, 2007c, não paginado.

visitava a furtiva da vista da família Vale, ele consegue o convite de Salvador para adentrar a moradia com o pretexto de cuidar da mão machucada em uma cerca quando espionava sua irmã.

Em qualquer outra ocasião, Estácio teria recusado o convite, porque o espetáculo da pobreza lhe repugnava aos olhos saturados de abundância. Agora, ardia por haver a chave do enigma. Entrou. O desconhecido abriu uma das janelas para dar mais alguma luz, ofereceu ao hóspede a melhor cadeira e foi por um instante ao interior.

Estácio pôde então examinar, à pressa, a sala em que se achava. Era pequena e escura. A parede, pintada a cola já de longa data, tinha em si todos os sinais do tempo; primitivamente de uma só cor, a pintura apresentava agora uma variedade triste e desagradável. Aqui o bolor, ali uma greta, acolá o rasgão produzido por um móvel; cada acidente do tempo ou do uso dava àquelas quatro paredes o aspecto de um asilo da desgraça. A mobília era pouca, velha, mesquinha e desigual. Cinco ou seis cadeiras, nem todas sãs, uma mesa redonda, uma cômoda e uma marquesa, um aparador com duas mangas de vidro cobrindo castiçais de latão, sobre a mesa um vaso de louça com flores, e na parede dous pequenos quadros cobertos de escumilha encardida; tais eram as alfaias da sala. Só as flores davam ali um ar de vida. Eram frescas, colhidas de pouco. Atentando nelas, Estácio estremeceu: pareceu-lhe reconhecer uma acácia plantada em sua chácara.

[...]

[O dono da casa] Era um homem de trinta e seis a trinta e oito anos, forte de membros, alto e bem proporcionado. Uma cabeleira espessa e comprida, de um castanho escuro, descia-lhe da cabeça até quase tocar nos ombros. Os olhos eram grandes, e geralmente quietos, mas riam, quando sorriam os lábios, animando-se então de um brilho intenso, ainda que passageiro. Havia naquela cabeça – salvo as suíças – certo ar de tenor italiano. O pescoço, cheio e forte, surgia dentre dous ombros largos, e, pela abertura da camisa, que um lenço atava frouxamente na raiz do colo, podia Estácio ver-lhe a alva cor e a rija musculatura. Vestia pobre, mas limpamente, um rodapé branco, calça de ganga e colete de brim pardo. O vestuário, disparatado e mesquinho, não diminuía a beleza máscula da pessoa; acusava somente a penúria de meios.⁶⁰¹

A despeito da sua ojeriza à pobreza, a mesma que lhe fizera desconhecer o proprietário da habitação, ou de demonstrar qualquer interesse na casa mesmo quando questionado por Helena, Estácio, supondo estar perto de desvendar o mistério da irmã, entra na casa de Salvador. Nela, o narrador onisciente, descreve em detalhe a visão de Estácio que perscruta cada ínfimo espaço da habitação que, apesar da condição de penúria, não causa a comoção do rico proprietário. Na verdade, o que lhe chama a atenção é o contraste entre a moradia e as feições do morador. A descrição de Salvador, figurando como personagem de um drama romântico, em meio à paisagem rústica, pobre e sofrida, ressalta os traços de virilidade e

⁶⁰¹ ASSIS, 2007c, não paginado.

beleza à italiana vestida em farrapos. A visão do que seria um contraste para Estácio, um homem de traços europeus vivendo em uma propriedade tão humilde, causa-lhe espanto que tão logo é suprimido pela motivação da sua presença naquela propriedade: saber quem era o misterioso homem que sua irmã visitava secretamente. Sua presença na casa de Salvador reflete somente o seu ciúme ao ver a irmã sair sorratamente da casa na qual ela houvera um dia demonstrado interesse. Retomando a memória da cena na estrada da Tijuca, Estácio pensa que Salvador poderia vir a ser amante de Helena. Por meio desse paralelismo mental da personagem, ressalta-se também que, ao ver o homem negro na estrada da Tijuca, Estácio não se comove pela condição do escravo, também vestido em roupas puídas e relegado à vida de servidão. Ao contrário, seu comentário apenas focaliza uma crítica cruel do homem de classe superior. A oposição dos dois quadros pintados pelo narrador, revela a postura de uma piedade seletiva do homem de posses que se comove com aquilo que lhe é próximo ou comum e, assim, ironizando-se o corolário romântico de bondade humana.

Impressionado com a paupérrima vida do homem branco e de suas feições de herói à moda romântica, Estácio desenvolve a empatia pelo estranho, que lhe responde tranquilamente a todas as perguntas e questionamentos de “familiaridade indiscreta”.⁶⁰² Estácio, apreendido pelos seus instintos e julgamento de classe, além de ingenuamente inferir a caridade prestada por Helena a tal pobre alma, insiste, ele mesmo, na ajuda irrestrita a Salvador, mas se inquieta com relação à origem do mal que poderia ter se abatido sobre o homem. Novamente na mesma chave de interpretação na qual o negro é um degredado por natureza e o homem branco sofre romanticamente por alguma miséria existencial, Estácio não consegue conceber o destino trágico de Salvador

[...] eu creio que um homem forte, moço e inteligente não tem o direito de cair na penúria.

– Sua observação – disse o dono da casa sorrindo – traz o sabor do chocolate que o senhor bebeu naturalmente esta manhã antes de sair para a caça. Presumo que é rico. Na abundância é impossível compreender as lutas da miséria, e a máxima de que todo o homem pode, com esforço, chegar ao mesmo brilhante resultado, há de sempre parecer uma grande verdade à pessoa que estiver trinçando um peru... Pois não é assim; há exceções. Nas cousas deste mundo não é tão livre o homem, como supõe, e uma cousa, a que uns chamam mau fado, outros, concurso de circunstâncias, e que nós batizamos com o genuíno nome brasileiro de caiporismo, impede a alguns

⁶⁰² ASSIS, 2007c, não paginado.

ver o fruto de seus mais hercúleos esforços. César e sua fortuna! Toda a sabedoria humana está contida nestas quatro palavras.⁶⁰³

A resposta assertiva de Salvador, do homem visto pela caricatura do herói romântico, reproduz a ironia estrutural dentro do romance. Mesmo sem descrever suas personagens sob a óptica do romantismo, Machado de Assis revisa elementos e códigos deste movimento estético como, no exemplo, na maneira ingênua que Estácio concebe a crua realidade à sua volta. Associando o raciocínio proprietário ao devaneio romântico, a realidade concreta daqueles que não vivem as benesses do pertencimento à elite social torna-se anedótica. O traço romântico que lhe é atribuído, como no caso de Salvador, o mesmo de Helena, somente representa a ingênua perspectiva do abastado leitor que sorve seu “chocolate quente”⁶⁰⁴ acompanhado de leituras privadas do senso crítico e/ou que ignoram a realidade do homem livre na ordem escravocrata.

Helena, ao seu turno, desponta na narrativa por meio da oposição entre seus desejos e moral *versus* a ordem social que a cerca, que lhe atribui uma caracterização dramática e oposta à simplicidade moral das narrativas sentimentais do romantismo oficial, ou mesmo do melodrama. Porém, se ainda assim se insistir na ideia da “moral da história” do nexos dessas suas vertentes narrativas, a história de Helena, bem como o próprio romance que leva seu nome, têm-se que em uma sociedade de rígida estrutura estamental a fruição dos sentimentos puros e íntegros, como louvava o romantismo, não ultrapassam o campo da ficção. Devido as circunstâncias da realidade social e da própria incongruência da moral humana, ambas abstraídas pela supervalorização sentimental, a elevação do espírito sobre a ordem social seria em algum momento corrompido, inviabilizando o postulado romântico como ocorre ao final do romance.

Com a descoberta da família Vale e do padre Melchior sobre a origem de Helena, o imbróglio sentimental melodramático da narrativa chegaria ao fim. Sem laços sanguíneos com Estácio, o amor represado entre os protagonistas poderia enfim vencer e encerrar a narrativa aliviando e satisfazendo o público leitor – após o longo mistério envolto no clima de pecado – seguindo o exemplo de romances como *A moreninha*, *Diva*, *Senhora* e *Sonho d'ouro*. Parodiando a estrutura desses romances românticos, Machado de Assis relia a tradição romântica no intento de encontrar uma maneira de cultivar uma nova tradição para a produção nacional. Com efeito, seu objetivo era apenas revisar essa tradição romanesca, absorvendo-lhe

⁶⁰³ ASSIS, 2007c, não paginado.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, não paginado.

aquilo que seria útil à elevação de uma literatura de expressão própria. Por isso, o fim do mistério da vida de Helena não significou o final feliz, quanto mesmo a manifestação moralizante, como no caso da expiação em *Lucíola*. Meticulosamente articulado, o desfecho do romance deixa claro que o segredo da jovem permanecia seguro e mesmo respeitado pela família Vale. Helena já havia conquistado o coração de D. Úrsula e o amor de Estácio e ambos não se opunham a preservar o laço com Helena. Ao contrário, lutam para que a garota permaneça no seio da família. Não obstante, além da oposição explícita do padre Melchior ao enlace afetivo entre Helena e Estácio, representando a implacável herança patriarcal que os vigiava, Helena sofria, também, os revezes íntimos de ter maculado a sua moral publicamente. Quando sua história vem à lume, a sua máscara cai, revelando a manipulação da família Vale que, no seu íntimo, representa somente a face calculista da mulher que age movida pelo interesse, como afirma no seu diálogo final com Estácio.

– Amar-me-ão sempre? – perguntou Helena.

– Oh! Sempre!

– Impossível! Há uma voz no fundo de seu coração, que lhe dirá, de quando em quando, esta triste palavra: aventureira!

– Helena!

– Não posso ser outra coisa a seus olhos – prosseguiu a moça, tristemente –. Quem o convencerá de que a declaração de seu pai não foi obtida por artificios de minha mãe? Quem lhe dará a prova de que, cedendo aos rogos de meu pai, não fiz mais do que executar um plano preparado já? São dúvidas que lhe hão de envenenar o sentimento e tornar-me suspeita a seus olhos. Resista quem puder; é-me impossível encarar semelhante futuro!

Helena caíra ofegante no banco. Estácio falou-lhe com abundância e ternura; jurou-lhe que sua família era incapaz da mínima suspeita; pediu-lhe por seu pai que não julgasse mal deles. Ela sorriu, mas foi um sorrir de incrédula.

Grossos pingos de chuva começavam a rufar nas árvores. Estácio pegou na mão de Helena para conduzi-la a casa. A moça fugiu-lhe, indo colocar-se alguns passos adiante, onde a chuva lhe caía mais em cheio na cabeça nua e no corpo levemente coberto. Quando Estácio, desvairado de terror, correu para ela, Helena afastou-se dele; mas nem seus pés o poderiam vencer nunca, nem lho permitiam agora as forças quebradas por tantas e tão profundas comoções. Ele alcançou-a; estendeu o braço em volta da cintura da moça [...]⁶⁰⁵

Incontornável, a cena que preconiza a morte de Helena visivelmente mimetiza o mesmo excesso descritivo de estrutura do romantismo, como no capítulo da expiação de *Lucíola* de José de Alencar. Deve-se ressaltar, no entanto, que *Lucíola*, já entregue à relação

⁶⁰⁵ ASSIS, 2007c, não paginado.

romântica, morre em consequência de uma escolha autoral face à dificuldade de se conceber, à época, a conversão da cortesã em uma nobre mulher. Tomando o partido do sistema conservador, Alencar imputa o fim da relação afetiva de Lucíola ao decretar a morte da cortesã, sendo a expiação da degradada protagonista a manifestação de um conflito provavelmente de ordem externa à personagem. Em *Helena*, a protagonista morre porque o seu amor por Estácio nutria-se da concepção de nobreza e virtude moral do idealismo romântico. O ideal de amor de Helena era sublime somente enquanto um sentimento recluso, privado das vis relações mundanas. A revelação pública do seu sentimento em meio as suas relações sociais da família Vale e dos meios que a levaram a esta mesma família desencadeiam o seu conflito moral e a sua crise existencial.

Para além desse recorte comparativo, até mesmo a morte como símbolo do romantismo do “mal do século” pode ser recuperada como ponto de aproximação com a protagonista machadiana. Afinal, é a partir do século XIX que a morte perderia o seu *status* macabro e fúnebre e passaria a ser tematizada pelo movimento romântico, passando a figurar no universo literário como um elo entre o poeta e uma dimensão divina na qual o tédio da sociedade, a dor da existência, seriam rompidos. A morte seria almejada como uma experiência metafísica singular de novas sensações para o indivíduo que não se adequava à sociedade oitocentista, criando-se a ideia de beleza da morte. Na medida em que a morte para esse romantismo significava a reintegração do indivíduo por meio de uma experiência superior à rasa e inóspita sociedade, pode-se inferir que comportamento da protagonista machadiana partilha de tal conceito. Não obstante, se a morte de Helena aproveita o tema da morte romântica isto não significaria afirmar a adesão simplista de Machado de Assis ao postulado do “mal do século”.

Fazendo uma releitura, ou revisão do arcabouço romântico, fosse ele europeu ou brasileiro, Machado de Assis cumpre identificar na sua heroína o lastro do romantismo que agonizava concomitantemente com a sua personagem. Levando ao limite o próprio ideal desse movimento, o diálogo entre Helena e Estácio denuncia a expiração dos valores morais e estéticos do romantismo que não correspondiam ao sistema estamental brasileiro. Para Helena, a sua pessoa não mais cabia naquela sociedade ou naquela família, pois, no seu conflito moral, ela sempre seria vista como uma usurpadora e não como a encantadora e faceira filha do conselheiro Vale, cujo passado era apenas uma inofensiva lenda. O narrador, por sua vez, mostra que o final de Helena abria o caminho para a ascensão da heroína de perfil voluntarioso, como Eugênia, pois enquanto aquela declinava da vida e da sociedade, levando

consigo o roto amor romântico, esta recebia a benção paterna para brilhar na sociedade completando vaidades e interesses pessoais. Com a projeção do matrimônio de Estácio e Eugênia urdido por Dr. Camargo, na sede de ascensão social da sua filha, Machado de Assis focaliza os conflitos envolvendo a decrépita sociedade patriarcal e a modernização da sociedade brasileira. A morte de Helena, nessas circunstâncias, é irônica porque não representa o apego à morte pelo indivíduo atormentado, ou ainda, a expiação da jovem face às normas sociais. Ela morre em decorrência do conflito pessoal em querer viver segundo uma moral anacrônica.

2.5 *Iaiá Garcia*

Quarto romance de Machado de Assis e último a compor a alegada “fase romântica” do autor, *Iaiá Garcia* foi publicado entre 1 de janeiro de 1878 e 2 de março de 1878 no jornal *O cruzeiro*. Ainda em 1878, a mesma editora do jornal, a G. Vianna & C., reuniria a publicação seriada do romance em livro. Seguindo sua proposição de fazer uma literatura independente, Machado de Assis manteve o seu argumento crítico avesso ao postulado das doutrinas da época. Revendo e testando procedimentos técnicos narrativos, progressivamente, o sentimentalismo comum à narrativa romântica seria submetido a derrisão crítica do autor em *Ressurreição*, *A mão e a luva* e *Helena*, chegando ao maior refinamento da composição narrativa em *Iaiá Garcia*. Com um narrador menos intrusivo, esse romance centra-se na postura, ação e psicologia das personagens, desenvolvendo equitativamente o triângulo amoroso da intriga, como também as personagens secundárias que contribuem ao desenvolvimento da trama. Reforçando a compreensão das personagens, a paisagem descrita no romance lhes dá continuidade ao princípio de representação da natureza social e psicológica. Da paisagem urbana do Rio de Janeiro, os quadros pintados pelo narrador aprofundam a expressão metafórica das personagens servindo-lhe de mecanismo crítico às conjecturas românticas.

Em *Iaiá Garcia*, Machado de Assis perscruta a motivação amorosa em uma época histórica na qual a sociedade brasileira passa pela modernização dos valores sociais como já apontava o final de *Helena*. Porém, enquanto neste romance o recorte histórico fazia um recuo de duas décadas com relação ao tempo da escritura do livro, naquele o palco do drama literário seria um cenário mais recente remontando a oito anos da escrita do livro. O enredo de

Iaiá Garcia desenvolve-se entre os anos de 1866 e 1870 que se sobrepõe exatamente no preciso momento da Guerra do Paraguai (1864-1870).⁶⁰⁶ No plano narrativo machadiano, a guerra funciona como um dispositivo da realidade brasileira que, marcando um período de suma importância no contexto nacional, visava a assinalar o contraste da narrativa dividida em duas distintas temporalidades, como a própria vida de suas protagonistas. “Uma ia para o futuro, enquanto a outra vinha já do passado [...]”.⁶⁰⁷ Por meio da grande diferença de temperamentos entre elas, marcando a própria narrativa baseada na referência histórica, Machado de Assis pretendia levar a cabo a sua crítica a enfadada produção literária nacional.

O enredo do romance articula-se em torno de combinações amorosas que correspondem esteticamente e historicamente ao processo de modernização das relações humanas, dando margem de manobra para Machado de Assis desconstruir o sentimentalismo decorrente do amor romântico. A complexidade dessas relações no enredo é desenvolvida a partir de dois triângulos amorosos entre Estela, Jorge e Luís Garcia, no período histórico concomitantemente à Guerra do Paraguai, e entre Estela, Jorge e Iaiá Garcia, no período pós-guerra. No desenvolvimento não linear do enredo, Estela representa a jovem de índole romântica que se apaixona por Jorge, filho da sua protetora, a rica viúva Valéria Gomes. Interessada em manter a reputação da sua família, Valéria tenta coagir seu filho a casar-se com uma jovem do seu nível social, Eulália, mas, diante da recusa de Jorge, ela parte para um estratagema mais eficiente e promove o casamento de Estela com Luís Garcia. Reproduzindo os esquemas da estrutura patriarcal-paternalista, o casamento de Estela com o outro dependente da família Gomes baseia-se na “estima”⁶⁰⁸ entre o casal, bem como, na necessidade financeira de ambos, não sendo, assim, a disparidade etária entre o casal um empecilho para o matrimônio. Com a morte de Valéria, a única sólida representante dos valores da família Gomes, e a volta de Jorge da Guerra do Paraguai, o enredo reorganiza-se na dinâmica da sociedade que se moderniza. Jorge aproxima-se da família Garcia no intento de estar em contato com sua paixão do passado, dando a perceber as suas intenções escusas aos

⁶⁰⁶ Conhecida também como Guerra da Tríplice Aliança, formada pela Argentina, Brasil e Uruguai, contra o avanço da preponderância nacional e econômica do Paraguai, o único país do cone sul economicamente independente do Reino Unido. A participação do Brasil na Guerra do Paraguai é um assunto controverso na historiografia nacional, sendo considerada como reflexo da pressão do Reino Unido, ou ainda, como resultado das ambições do presidente paraguaio, Francisco Solano López Carrillo (1827-1870). Independentemente dessa discussão que resta aberta, a participação do Brasil na Guerra do Paraguai ocasionou o “desgaste do governo imperial”⁶⁰⁶, devido aos gastos com a guerra e a crise econômica que abalava o Brasil, dando início ao final do regime imperial e às mudanças no cenário social brasileiro.

⁶⁰⁷ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁰⁸ Ibid., não paginado.

olhos da sagaz enteada de Estela, Iaiá Garcia. Neste momento, no lugar do poder de cooptação da proprietária Valéria Gomes, Machado de Assis insere no enredo a personagem de Procópio Dias, um capitalista que se articula inescrupulosamente com o fim de se casar com Iaiá Garcia. Sobressaindo no novo cenário social, Iaiá Garcia encarna o papel da jovem voluntariosa que não medirá esforços para, em um primeiro momento, manter a felicidade do matrimônio paterno e, em um segundo momento, agindo com o mesmo empenho a fim de conquistar Jorge. Com efeito, emerge nessa segunda parte da narrativa uma nova face do amor que não mais leva em consideração os ideais de honra, nobreza e pureza idealizados pelo romantismo.

Como já havia feito em seus romances anteriores, Machado de Assis revisa os códigos do romance sentimental relendo-os em uma perspectiva crítica cuja base muitas vezes está centrada na ironia, desacreditando os valores do movimento. Assim, em *Iaiá Garcia*, a manipulação dos triângulos amorosos possibilita ao narrador criar o suspense da literatura folhetinesca que, sugerindo a história de amor entre Estela e Jorge termina com o casamento de Iaiá Garcia e Jorge, criando o anticlímax da satisfação amorosa. O procedimento narrativo do romance, além de frustrar a expectativa do leitor, cria o ambiente adequado para que o narrador faça a incursão na psicologia das personagens ao descrever e analisar suas pulsões íntimas com relação às regras sociais a partir das suas escolhas e atitudes. Completando essas relações, a descrição da paisagem do Rio de Janeiro particulariza as personagens ao propor um espelhamento entre comportamento social e espaço físico.

Destarte, como em *Ressurreição*, as descrições da paisagem em *Iaiá Garcia* refletem a lógica da vida em sociedade e mais precisamente a urbanização da vida fluminense em meados do século XIX. Acompanhando de perto esse fenômeno espacial, Machado de Assis aproveitava-o como argumento fictício no intuito de discutir as transformações e consequências de tal processo junto à sociedade fluminense. As mudanças do espaço físico, como também, a variação dos costumes da época, fossem eles culturais ou sociais, serviam-lhe como tonos à compreensão e ao desenvolvimento do temperamento humano espelhado nas suas personagens. No romance, essa compleição do eu em desacordo com a sociedade é transcrita, desde o início da narrativa, pela composição da paisagem da casa de Luís Garcia.

Luís Garcia era funcionário público. Desde 1860 elegera no lugar menos povoado de Santa Teresa uma habitação modesta, onde se meteu a si e a sua viuvez. Não era frade, mas queria como eles a solidão e o sossego. A solidão não era absoluta, nem o sossego interrompido; mas eram sempre maiores e mais certos que cá embaixo. Os frades que, na puerícia da cidade, se tinham alojado nas outras colinas, desciam muita vez, – ou quando o exigia o sacro

ministério, ou quando o governo precisava da espada canônica, – e as ocasiões não eram raras; mas geralmente em derredor de suas casas não ia soar a voz da labutação civil. Luís Garcia podia dizer a mesma coisa; e, porque nenhuma vocação apostólica o incitava a abrir a outros a porta de seu refúgio, podia dizer-se que fundara um convento em que ele era quase toda a comunidade, desde prior até noviço.

No momento em que começa esta narrativa, tinha Luís Garcia quarenta e um anos. Era alto e magro, um começo de calva, barba rapada, ar circunspecto. Suas maneiras eram frias, modestas e corteses; a fisionomia, um pouco triste. Um observador atento podia adivinhar por trás daquela impassibilidade aparente ou contraída as ruínas de um coração desenganado. Assim era; a experiência, que foi precoce, produziu em Luís Garcia um estado de apatia e cepticismo, com seus laivos de desdém. O desdém não se revelava por nenhuma expressão exterior; era a ruga sardônica do coração. Por fora, havia só a máscara imóvel, o gesto lento e as atitudes tranquilas. Alguns poderiam temê-lo, outros, detestá-lo, sem que merecesse execração nem temor. Era inofensivo por temperamento e por cálculo. Como um célebre eclesiástico, tinha para si que uma onça de paz vale mais que uma libra de vitória. Poucos lhe queriam deveras, e esses empregavam mal a afeição, que ele não retribuía com afeição igual, salvo duas exceções. Nem por isso era menos amigo de obsequiar. Luís Garcia amava a espécie e aborrecia o indivíduo. Quem recorria a seu préstimo, era raro que não obtivesse favor. Obsequiava sem zelo, mas com eficácia, e tinha a particularidade de esquecer o benefício, antes que o beneficiado o esquecesse.

A vida de Luís Garcia era como a pessoa dele – taciturna e retraída. Não fazia nem recebia visitas. A casa era de poucos amigos; havia lá dentro a melancolia da solidão. Um só lugar podia chamar-se alegre; eram as poucas braças de quintal que Luís Garcia percorria e regava todas as manhãs. Erguia-se com o sol, tomava do regador, dava de beber às flores e à hortaliça; depois, recolhia-se e ia trabalhar antes do almoço, que era às oito horas. Almoçado, descia a passo lento até à repartição, onde, se tinha algum tempo, folheava rapidamente as gazetas do dia.⁶⁰⁹

A descrição da casa de Garcia resume o seu estado de espírito e aversão à sociedade, pois, elegera como refúgio uma casa modesta, “[...] no lugar menos povoado de Santa Teresa”⁶¹⁰, cujo interior refletia o jargão romântico de melancolia e solidão. A dimensão interna da casa oferece ao leitor uma interpretação da condição pesarosa da personagem que apenas encontraria a felicidade no pequeno jardim nos fundos da sua casa. Relendo o princípio da natureza como entidade capaz de reestabelecer o equilíbrio emocional do homem do conceito rousseauiano, Machado de Assis cria um contraste plástico entre o conceito de exterioridade e interioridade. A casa, o espaço interior, expressaria a suposta melancolia da existência de Luís Garcia, homem soturno que prefere evitar o contato social; o espaço exterior, a bela paisagem contida e reduzida a alguns metros de quintal. A oposição entre esses dois elementos sugere a existência humilde, mas suficiente à personagem que, evitando

⁶⁰⁹ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶¹⁰ Ibid., não paginado.

os conflitos interpessoais do convívio em sociedade, apenas tem por horizonte o prazer limitado do seu belo jardim. Este, por sua vez, em comparação aos vastos quadros da natureza pintados pelo romantismo oficial, movimento com o qual Machado de Assis claramente parodia, representam um recorte diminuto. Ironicamente, a discrepância entre a inspiração da natureza selvagem e a harmonia do espaço domesticado do jardim negam a fruição da natureza como almejava o romantismo. Ao passo da relação irônica de Jorge em *Ressurreição* com seu jardim e seu retiro da Tijuca, Machado de Assis retorna ao jardim como único meio de contemplação da paisagem vegetal, porque este seria o limite de interação do homem com a natureza que, aperfeiçoada às necessidades humanas, seria um espaço ornamental no qual o homem era soberano. O jardim de Luís Garcia representa uma paisagem domesticada, um decalque simbólico da possibilidade de interação entre o homem e a natureza e, neste sentido, o ideário da paisagem natural como construção e manutenção da existência humana em detrimento da realidade social é posta por terra.

De qualquer maneira, o narrador insiste na fixação da imagem do modelo de homem romântico aglutinando referências múltiplas da caracterização das personagens sentimentais. Ao afirmar que Luís Garcia tinha as “ruínas de um coração desenganado”,⁶¹¹ o narrador direciona o entendimento do leitor para o mesmo sentimentalismo da composição poética de Gonçalves Dias. O sentimento de desilusão gerado pela morte da mulher amada, ou a distância imposta pelo destino, criariam no temperamento de Luís Garcia esse aspecto de evasão social. No morro quase inabitado, ele refugiar-se-ia para viver a grande perda de sua vida, tendo apenas na sua filha, fruto dessa relação rompida, os instantes de prazer e alegria quando recebe a visita de Iaiá Garcia que estuda em um colégio do centro do Rio de Janeiro. “Se o jardim era a parte mais alegre da casa, o domingo era o dia mais festivo da semana.”⁶¹² Contrariando o esquema de intensa tristeza sentimental, o narrador arma e desarma os esquemas românticos ao anunciar que Luís Garcia conseguia encontrar prazeres mínimos na vida. Em outras palavras, seu temperamento não se resumia a um estereótipo romântico, pois nele havia a complexidade psicológica, o desejo de distanciamento da sociedade e o amor pela filha, que o levaria a ter que se haver com as relações de dependência social. Ironizando esse caráter dúbio da personalidade de Luís Garcia, a disposição geográfica da sua casa em Santa Teresa com relação aos seus ímpetos pessoais demonstra o limite do ideal romântico de isolamento urbano.

⁶¹¹ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶¹² Ibid., não paginado.

O bairro surgiu, no século XVIII, a partir da construção do convento de freiras da Ordem das Carmelitas de Santa Teresa. Foi inicialmente habitado pela elite, mas comportava também residências de uma pequena classe média de funcionários públicos e comerciantes, sendo um dos polos de expansão de povoamento para fora do centro da cidade.⁶¹³

No paradigma histórico da evolução da Santa Teresa, a sua casa simples não ocupa um lugar absolutamente isolado do convívio social, mas apenas afastada do burburinho urbano, novamente, como era a casa secundária de Jorge em *Ressurreição*. Com efeito, Machado de Assis revisa estruturas e procedimentos dos seus romances anteriores, atualizando-os e ampliando-os a capacidade representativa. Em *Ressurreição*, o traço romântico atribuído pela paisagem isolada da casa de Jorge coaduna com o homem de *status* social enfadado da vida enquanto em *Iaiá Garcia* ela perfaz os passos do homem livre em ascensão social a despeito da sua persistente negação das relações de favor. Apesar de funcionário público, os rendimentos de Luís Garcia não são suficientes para manter uma vida de luxo, “[...] mas pagava-se do sacrifício, contemplando a satisfação da filha.”⁶¹⁴ Neste caso, a relação entre desejo íntimo e realidade social demonstram de maneira intensa a crise moral da personagem que, não obstante seu trabalho assalariado, ainda se curvaria passivamente aos desmandos da classe proprietária.

O pauperismo da vida de Luís Garcia no morro Santa Teresa, onde a viúva Valéria Gomes mantém sua casa secundária, implica o dispositivo realista que cumpre acompanhar a própria evolução e expansão do Rio de Janeiro oitocentista. O morro Santa Teresa, em meados de 1860, já se desenvolvia e caracterizava a vida semirural onde a elite urbana da corte iria buscar ares frescos e puros ao passo do que acontecia no entorno da Tijuca, seguindo, também, o próprio movimento de expansão da cidade. “Durante esse período que vai até 1860, as chácaras de Santa Teresa foram sendo desmembradas e loteadas por seus proprietários que vendiam os terrenos e cediam as áreas para a abertura de vias [...]”⁶¹⁵, ampliando o horizonte geográfico da pequena camada média brasileira em ascensão no “privilegiado arrabalde”,⁶¹⁶ que, até então, abrigava apenas proprietários afortunados. Portanto, é sintomático notar que Luís Garcia acomoda-se em uma casa simples, mas em uma região onde, historicamente, iriam habitar os homens da classe na qual ele iria despontar. Sem

⁶¹³ CITAÇÕES, 2007d, não paginado.

⁶¹⁴ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶¹⁵ MAGALHÃES, Fernanda. O bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. In: LOBO, Manuel Leal da Costa; SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). **Urbanismo de colina**: uma tradição luso-brasileira. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012. p. 186, cap. 4.

⁶¹⁶ ASSIS, op. cit., não paginado.

balizar a referência histórica como um elemento estanque, ou reprodução de uma realidade desprovida de crítica, Machado de Assis desenvolve a projeção social de Luís Garcia não como fruto do trabalho do homem livre, ou do mérito dos seus esforços pessoais. Neste quesito, a narrativa retoma criticamente a doutrina do patrimonialista Estácio, no romance *Helena*, para quem o mérito do trabalho recompensa, e o autor inverte a visão do sistema, mostrando a vida do homem livre na sociedade escravocrata.

Pretendendo-se como um religioso, a casa de Luís Garcia completaria o ideal do misantropo romântico se o narrador não interviesse na descrição da paisagem do refúgio urbano a fim de compará-la com a vida dos primeiros frades moradores das colinas da cidade do Rio de Janeiro. A comparação, sarcástica, desmistifica a pureza do desejo de isolamento de Luís Garcia, porque até mesmo os frades que um dia habitaram o morro tinham que se haver com relações sociais e políticas do universo mundano e “[...] as ocasiões não eram raras; mas geralmente em derredor de suas casas não ia soar a voz da labutação civil.”⁶¹⁷ Para dizer que Luís Garcia, ainda que não gostasse, cedia às relações sociais e, conseqüentemente, de favor, o autor faz um recuo histórico de um século, restabelecendo questões que ainda dialogavam com a sociedade da época. Os frades aos quais se refere o narrador faziam parte da ordem jesuíta e, como relata a historiografia, representavam as querelas entre a Companhia de Jesus e o Estado, “[...] tendo sempre os limites das terras como motivo [...]”.⁶¹⁸ Inferindo-se que Machado de Assis teria consciência desse fato histórico pelo seu nível de leitura e pela própria referência clerical, é possível dizer que mesmo o “sacro mistério”⁶¹⁹ e “espada canônica”⁶²⁰ referidos pelo narrador não escapam ao sorriso irônico do autor. Afinal, mesmo esses primeiros habitantes submetiam-se ao confronto de ordem temporal de uma disputa que lhes garantiu o direito à propriedade e à prosperidade econômica.⁶²¹ Convergindo história e ficção, o narrador de *Iaiá Garcia* desmistifica a possibilidade do homem livre de esquivar-se das relações sociais, isto é, de Luís Garcia eclipsar-se das relações paternalistas no recôndito romantizado do seu jardim.

Na sequência da paisagem narrativa, a descrição da casa de Luís Garcia corrobora para a compreensão da flexibilidade do seu comportamento, a variação de perspectiva íntima da

⁶¹⁷ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶¹⁸ CAVALCANTI, Nireu. **O Rio de Janeiro setecentista**: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. p. 55.

⁶¹⁹ ASSIS, op. cit., não paginado.

⁶²⁰ Ibid., não paginado.

⁶²¹ Cf. CAVALCANTI, op. cit.

personagem, apontando a fragilidade da imagem do homem desfeito ao interesse material e pessoal. Concomitantemente, a cena também informa a noção de transformação espacial da própria paisagem da cidade do Rio de Janeiro com a construção das novas moradias do morro Santa Teresa.

A casa não era já a mesma; tinha dimensões um pouco maiores que a outra. Era nova, ladeada de verdura, com as telhas ainda da primeira cor. Havia duas entradas, uma para a sala, ficando a porta entre quatro janelas, outra para o jardim, e era uma porta de grade de ferro, aberta no centro de um pequeno muro, por cima do qual vinha debruçar-se a verdura de uma trepadeira.⁶²²

No decorrer de quatro anos, logo após o fim da Guerra do Paraguai, a casa de Luís Garcia sofre uma transformação excepcional. O antigo lar humilde, de expressão melancólica e reservada, passaria a receber alguns visitantes e, sobretudo, estaria totalmente remodelado. A casa do funcionário público aumentaria as suas dimensões a fim de abrigar a família reestruturada do antigo “ermitão”. Na companhia da filha e da nova esposa, Luís Garcia deixa escorregar a sua “máscara imóvel”⁶²³ da aversão social e ergue-se como mais um membro do contingente da classe média fluminense. Novamente, a casa do protagonista reflete sua índole, mas, desta vez, renegando os valores do passado do homem humilde e solitário. No lugar da habitação modesta, de móveis ordinários e palhinha puída, surge um sobrado que se abre elegantemente para o mundo exterior, o universo social. No âmbito da propriedade, o exterior já não é o mesmo, pois a “porta grande, de ferro”,⁶²⁴ que se comunica com os fundos da casa, não permite aos seus habitantes contemplar as “flores e hortaliças”⁶²⁵ de outrora, quando “as poucas braças de quintal”⁶²⁶ faziam a alegria de Garcia. A nova porta, adornada por uma trepadeira, vegetação rasteira e sem a alegria das flores, apenas anuncia um jardim que, no desenvolvimento da trama, converge-se imagetivamente para um lugar lúgubre, onde se semeiam os dissabores velados da família inserida no contexto da camada média brasileira em ascensão.

Se por um lado a descrição dessa nova paisagem onde vive a reestruturada família Garcia representa o movimento ascendente do funcionalismo público brasileiro, na esteira do lento desenvolvimento e progresso do comércio e das funções liberais, por outro, demonstra o

⁶²² ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶²³ Ibid., não paginado.

⁶²⁴ Ibid., não paginado.

⁶²⁵ Ibid., não paginado.

⁶²⁶ Ibid., não paginado.

forte lastro clientelista na relação social do homem. O movimento de ascensão social de Luís Garcia depreendido pelo novo quadro da sua casa não prefigura seu esforço de labor, mas da relação clientelista com a família Gomes da qual ele tenta escapar. “Valéria Gomes era viúva de um desembargador honorário, falecido cerca de dois anos antes, a quem o pai de Luís Garcia devera alguns obséquios e a quem este prestara outros.”⁶²⁷ Desta assertiva do narrador, conjectura-se que a própria posição social de Luís Garcia fora um ato de favor prestado pelo falecido desembargador Gomes, assim como, claramente, a reforma da sua casa e sua prosperidade financeira advém do dote pago à nova esposa, Estela, por Valéria Gomes. Com isso, a caracterização do misantropo romântico, do homem que vive isolado como um ermitão a fim de viver sua mágoa conjugal longe dos atavios sociais, é desfeita. Em uma sociedade na qual os homens livres não possuíam meios de manter sua independência social, as suas vontades não conseguiam romper com a força das suas necessidades materiais. A incompatibilidade entre desejo e interesse distorcia os valores românticos impossibilitando a ficção de livre expressão sentimental, desenvolvendo a contradição íntima da personagem que nega a sua caracterização como plana, ou sua ausência de psicologia, como era comum do romantismo oficial.

Na bifurcada narrativa de *Iaiá Garcia*, marcando dois distintos horizontes, o passado e o presente das suas heroínas, das suas relações afetivas e o da própria sociedade, essa interposição moral-social teria um efeito proeminente na relação afetiva de Estela e Jorge. Juntamente com a descrição do caráter de Luís Garcia, ela aflora anteriormente à Guerra do Paraguai indicando a prevalência dos valores paternalistas da sociedade estamental. Assim, antes da Guerra a viúva Gomes “assume o papel paterno”⁶²⁸, representando a “dessentimentalização”⁶²⁹ do romance, o que também demonstra o declínio do regime patriarcal. “O assassinato do pai”,⁶³⁰ a eliminação da figura do patriarca na narrativa, indica a flexibilização das normas sociais com a ascensão da pequena burguesia brasileira, sobretudo no importante período da história do Brasil que representa o pós-guerra do Paraguai. Porém, a constatação da lenta mudança na sociedade brasileira pelo autor não presume uma descaracterização dos elementos de dependência sociais tão caros à formação brasileira. Na primeira parte do romance, já viúva, Valéria toma para si a função de continuar o legado da

⁶²⁷ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶²⁸ GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005. p. 61

⁶²⁹ Ibid., p. 60

⁶³⁰ Ibid., p. 57

família dando prova da sua coerência com o sistema patriarcal. Vendo a iminência de ruir a estrutura familiar, um patriarcado em decadência, ela apela ao recurso da relação de favor e dependência social para alcançar os seus objetivos, que se mantém apenas na primeira parte da narrativa. No entanto, imerso nessa relação de dependência entre ricos e pobres, o romance explicita por meio das conexões entre as personagens a permanência do clientelismo na sociedade brasileira.

Resumindo, [as personagens fazem] um movimento em que de baixo para cima se trocam serviços por apreço, enquanto que em sentido inverso, mas sem que a conexão entre os dois momentos se explicita, o apreço se traduz em benefícios materiais. Ponto de passagem obrigatório e nevrálgico nesta troca diferida é o arbitrário da gente de posses, cuja benevolência não é nunca inconcebível, e em cujo poder está até mesmo a anulação da diferença entre partes, pela cooptação – sem esquecer o outro pólo do arbitrário, que é a preponderância – de modo que à parte dependente é sempre permitido alimentar fantasias, de que a parte dominante abusa conforme lhe convenha.⁶³¹

Nesse contexto, em sendo agregada da família Gomes, Estela não possui um lugar próprio nos quadros paisagísticos do romance, mas, a “[...] virilidade moral que dava à beleza de Estela o principal característico [...]”⁶³², identifica-a como a heroína romântica do enredo. Dos predicados românticos, ela ainda é representada como a jovem pobre e pálida que se apaixona por um homem de outra classe social, dando o tom do enredo sentimental que o narrador logo desfaz ao casá-la com Luís Garcia. Suas roupas, refletindo a característica da sua moral romântica e desafeitas do luxo ou da materialidade da vida mundana, eram sempre pretas e sóbrias.

Nu de enfeites, o vestido punha-lhe em relevo o talhe esbelto, elevado e flexível. Nem usava nunca trazê-lo de outro modo, sem embargo de algum dixe ou renda com que a viúva a presenteava de quando em quando; rejeitava de si toda a sorte de ornatos; nem folhos, nem brincos, nem anéis.⁶³³

Legitimando e mesmo supervalorizando os valores românticos de renúncia da vida pregressa no caráter de Estela, o narrador suspende a moral da personagem com relação ao contexto social clientelista no qual ela vive e do qual tem consciência. A negação dos presentes de Valéria e a sobriedade do estilo apontam para o seu esforço em resistir ao sistema social, mostrando-se altiva, superior às relações de favor a que tentavam sujeitá-la. A

⁶³¹ SCHWARZ, 1992, p. 170-171.

⁶³² ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶³³ Ibid., não paginado.

firmeza dos seus propósitos, de sobrepor sua moral às condições que a cercam e a envolvem, já na primeira parte da narrativa, indicam os valores em franca decadência de um romantismo inadequado para as relações sociais de Estela. Em comparação com Guiomar de *A mão e a luva* e, especialmente, Helena, do romance de mesmo nome, o caráter de Estela personifica valores íntimos que sobressaem ao interesse social, mas que, no limite de uma alma superior à vil condição da sociedade, enseja a face da vaidade humana como ironicamente afirma o narrador. “Ao primeiro aspecto dissera-se um Diógenes feminino, cuja capa, através das roturas, deixava entrever a vaidade da beleza que quer afirmar-se tal qual é, sem nenhum outro artifício.”⁶³⁴ Os valores da moral romântica de Estela haviam-na tomado de assomo e, na mesma proporção que o devaneio de Estêvão em *A mão e a luva* faziam-no perder contato com a realidade, Estela passava a rejeitar a qualquer custo o seu amor por Jorge a fim de preservar a integridade dos seus sentimentos e sua moral. Com uma personalidade parodiada do romantismo, o seu amor era considerado “[...] um valor em si, independente de ligações com quaisquer outros interesses humanos ou mundanos.”⁶³⁵ Portanto, para negar a relação de dependência e ser vista por Jorge como um prêmio, ela enjaula o seu sentimento e jura a si mesma “nunca!”⁶³⁶ ceder a esse amor, como expresso no quadro que resume o seu drama pessoal e caracteriza Jorge e Valéria Gomes.

Um dia, vagando uma casa de Valéria no caminho da Tijuca, determinou-se a viúva a ir examiná-la, antes de a alugar outra vez. Foi acompanhada do filho e de Estela. Saíram cedo, e a viagem foi alegre para a moça, que pela primeira vez ia àquele arrabalde. Quando a carruagem parou, supunha Estela que mal tivera tempo de sair da rua dos Inválidos.⁶³⁷

A incorporação da nova paisagem no romance, sóbria e curta, antes mesmo de refletir as personagens, chama a atenção pela reprodução do lugar comum da Tijuca nos primeiros romances de Machado de Assis. Sempre associado com a distância geográfica do centro da cidade, das relações da corte, ele retoma a referência romântica do lugar isolado como elemento que, progressivamente, vai remodelando-se em virtude da relação espaçotemporal da realidade fluminense e da sua ficção. Partindo do princípio semirrural da Tijuca em *Ressurreição*, ironicamente, o refúgio romântico do protagonista ao passo das narrativas românticas, passando pela Tijuca em *Helena*, onde a paisagem pauperizada esconde o pai da protagonista que guarda o mistério do enredo, Machado de Assis chega a uma Tijuca da

⁶³⁴ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶³⁵ COSTA, 1998, p. 36.

⁶³⁶ ASSIS, op. cit., não paginado.

⁶³⁷ Ibid., não paginado.

moradia de aluguel. A imagem da casa vazia e decrépita, na qual o par romântico da narrativa tem o seu amor explicitado, resume apenas uma propriedade de renda, apontando os valores sociais da família Gomes. A distância que se impõe entre ela e a casa dos Gomes não determina a procura do prazer nos rincões onde a flora e a fauna envolve a alma do homem, ou das personagens envoltas em aura romântica como Estela. Para ela, humilde e desprovida de vivência social, a simples ideia de conhecer um novo lugar excitava-lhe a alma sem sequer ver o tempo passar durante o longo percurso. A paisagem da Tijuca, ou a ideia da beleza natural como *leitmotiv* para os corações românticos, são substituídas pela novidade que representa o desconhecido, ou apenas pela prática do passatempo social a um imóvel vazio.

A casa precisava de alguns reparos; um mestre-de-obras, que já ali estava, acompanhou a família de sala em sala e de alcova em alcova. Só ele e Valéria falavam; Estela não tinha voto consultivo e Jorge parecia indiferente. Que lhe importava a ele o reboco de uma parede ou o conserto de um soalho? Ele gracejava, ria ou sussurrava ao ouvido de Estela um epigrama a respeito do mestre-de-obras, cuja prosódia era execrável. Estela, que sorria com ele, cerrava entretanto o gesto aos epigramas.

De sala em sala, chegaram a uma pequena varanda, onde uma circunstância nova os deteve algum tempo. Numa das extremidades da varanda havia um pombal velho, onde eles foram achar, esquecido ou abandonado, um casal de pombos. As duas aves, após vinte e quatro horas de solidão, pareciam saudar as pessoas que ali apareciam repentinamente.⁶³⁸

A redução da Tijuca à descrição da casa dos Gomes, como fora a cena do negro da beira da estrada da Tijuca em *Helena*, cria uma paisagem específica que focaliza não o jardim da casa de aluguel, mas a integração da casa e da varanda ocupada pelo casal de pombos. O jogo de imagens espelhadas produzido na narração arma um intrincado processo de metalinguagem no qual, recrudescendo a imagem da patrimonialista, Valéria apenas tem olhos para os bens materiais, as avarias do seu imóvel e fonte de lucro pelo antigo inquilino. Na mesma proporção, Jorge não tem qualquer preocupação com os bens familiares e ocupa o seu tempo vago em tentar seduzir a agregada da casa, o que o zelo patrimonialista da matriarca não permitiria. Sistematizando a vida da elite social em torno da posse e do seu lucro, Machado de Assis maneja os valores sociais de uma época que vão de encontro à idealização do amor e do comportamento romântico. A observação desse contraste sociocultural explicita-se por meio da comparação entre o pobre e sonhador Estêvão e seu rico e prático amigo Luís Alves em *A mão e a luva*. Em *Iaiá Garcia* essa crítica estética ganha contorno menos debochado, porque se de um lado Jorge e Valéria representam a força e o

⁶³⁸ ASSIS, 2007d, não paginado.

interesse da elite, Estela encarna valores morais – e não o sentimentalismo descabido de Estêvão – impossíveis de serem vivenciados.

A crítica ao romantismo, então, não recai sobre o seu excesso onírico, mas sobre a decrepitude de seus valores ante à forma social, ela própria, em vias de mudança. Desta maneira, o comportamento irresponsável de Jorge, o seu desinteresse pela manutenção dos bens da família, bem como pelos seus valores sociais, indica a mudança de comportamento de uma geração à outra. Bacharel em direito, herdeiro das posses da família, sem a influência de um patriarca, vaga pela sociedade em busca da satisfação íntima. “Elegante, ocupava Jorge um dos primeiros lugares entre os *dandies* da rua do Ouvidor; ali podia ter nascido, ali poderia talvez morrer.”⁶³⁹ Personalidade redefinida a partir da figura de Estêvão em *Helena*, Jorge é o vaidoso *enfant gâté* que da conduta familiar somente assimilou o direito de atender ao seu desejo de posse, mas isto quando algo lhe despertava o “grão de romanesco”.⁶⁴⁰ Existencialmente vazio, como sua casa de aluguel, Jorge deixa-se envolver por aquilo que o foge à realidade e ao cotidiano, como o comportamento da excêntrica agregada da família.

A paisagem da varanda onde o velho pombal, deserto e avariado como a própria casa, abriga por 24 horas dois pombos, símbolos do amor, reverbera o interesse de Jorge por Estela, e vice-versa. Para ele, o pouco tempo passado ao lado de Estela representa o despertar do seu interesse sobre a agregada. Os traços morais, a recusa de ceder totalmente à dependência de Valéria Gomes, atraem os instintos de Jorge. Mas como a paisagem da varanda indica, os pombos estavam presos à propriedade, em um ninho para o qual Valéria dispende “um minuto de atenção”⁶⁴¹ e o qual “[...] não ficava ao alcance da mão; era preciso trepar ao parapeito da varanda, crescer na ponta dos pés e estender o braço.”⁶⁴² O interesse exclusivo de Estela pelo pombal metaforiza o cenário decadente do seu amor e a própria dificuldade do seu alcance. Sem fixar as motivações íntimas do amor de Estela, o narrador preocupa-se em definir o conflito da jovem dentro da abafada relação paterno-patrimonialista. Por isso, ela esforça-se em refugiar o seu sentimento afetivo da situação social em que se encontra ou ele acabaria preso, como uma das pombas, por uma armadilha que lhe poria fim, ou seria alvo do desprezo de sua protetora.

⁶³⁹ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁴⁰ Ibid., não paginado.

⁶⁴¹ Ibid., não paginado.

⁶⁴² Ibid., não paginado.

À complexidade dessa primeira hipótese, relativa ao comportamento de Jorge, o que mais lhe causa temor, instantaneamente se conclui nesse cenário decalcado de uma cena romântica. Jorge revela-lhe não o amor espontâneo e cavalheiresco do romantismo oficial, mas o seu desejo de posse, “sua paixão mal contida”⁶⁴³ no seu ímpeto sexual, desprezando a “consideração”,⁶⁴⁴ quando a beija sem consentimento. Com relação aos valores morais da época, os mesmos que o romantismo oficial sustentava firmemente, o ato de Jorge não corresponde ao decoro do herói sentimental, ou ainda mais importante, às expectativas de Estela. Já a insinuação do beijo por parte de Jorge seria o suficiente para que ela se sentisse indignada e ofendida, reações que Jorge ignora, pois apenas vê a “mulher indiferente”.⁶⁴⁵ Em outras palavras, sentindo-se provocado pela rígida postura de Estela, uma mulher de origem humilde que deveria ceder ao seu charme, Jorge usa da superioridade de classe para satisfazer ao seu desejo, como atesta sua digressão interior a respeito de uma suposta relação com a agregada em outro momento da narrativa. “Não ias descer; ias fazê-la subir [...]”.⁶⁴⁶

Determinando claramente o lugar e a perspectiva de cada personagem, a paisagem da casa de aluguel da Tijuca proposta por Machado de Assis resume a complexidade da primeira parte do enredo. A moral de Estela, seus valores românticos vindos do passado, encontrava no sistema social um obstáculo intransponível e, assim, o enfrentamento de Jorge, em lugar de emergir à cena romântica, acirrava o drama íntimo da jovem, expondo sua complexidade. Além disso, a estrutura da casa vazia e danificada representa o não lugar do romantismo na realidade social brasileira. Tendo em conta a bifurcação da narrativa, quando Jorge volta a visitar a propriedade da família, novamente vaga no pós-guerra, ela compõe o mesmo cenário decadência do qual o seu proprietário quer se ver livre.

A casa estava quase no mesmo estado de quatro anos antes, ao menos “[...] as paredes eram as mesmas; eram os mesmos o parapeito e o ladrilho do chão.”⁶⁴⁷ Entretanto, “Já lá não estavam as pobres aves! Tinham voado ou morrido, como as esperanças dele, e tão discretamente, que a ninguém revelaram o desastrado episódio.”⁶⁴⁸ O tempo decorrido e vivido longe de Estela influem nos sentimentos de Jorge. Se antes ele a desejou fisicamente, a distância imprimiu na sua alma, atraída pelo romanesco, o processo de aprendizado do amor.

⁶⁴³ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁴⁴ Ibid., não paginado.

⁶⁴⁵ Ibid., não paginado.

⁶⁴⁶ Ibid., não paginado.

⁶⁴⁷ Ibid., não paginado.

⁶⁴⁸ Ibid., não paginado.

Durante a Guerra, “Jorge padecera grande transformação”⁶⁴⁹. O desejo sexual, a posse de Estela, passou e a admiração logo chegou com uma “[...] adoração profunda mística, sentimento profundo e forte, que parecia respirar atmosfera mais alta que a do resto da criação.”⁶⁵⁰ Deixando-se dominar pelo recrudescimento da sua imaginação, o processo amoroso imputado a Jorge pelo narrador retoma o princípio romântico do devaneio íntimo do sujeito solitário, mas, então, para ironizar o sentimento amoroso como uma disposição contínua e infinita do espírito. Valendo-se das palavras da própria Estela a sua enteada: “não há nada eterno neste mundo; nada, nada”.⁶⁵¹ Assimilando a distância imposta por Estela, após a cena do beijo, confirmada com o casamento entre ela e Luís Garcia, Jorge sente o último golpe da moral da sua amada enfraquecendo o seu amor que perde força e morre passivamente.

Por outro lado, o desenvolvimento amoroso de Jorge, com sua ascensão e queda, não significa um aprendizado da vida, ou uma lição moral que recupera a personalidade do *dândi* patrimonialista para uma vida moralizada ao passo do que acontece com o protagonista de *Senhora*, Fernando Seixas. Este, apaixonado por Aurélia, a heroína do romance, desiste do seu relacionamento com a jovem de origem humilde para satisfazer sua ambição social e ajudar a família com dificuldades financeiras, comprometendo-se com a rica Adelaide. Seguindo as diretrizes da peripécia romântica, um golpe do destino leva Aurélia a encontrar o seu rico avô que logo falece tornando-a sua única herdeira. Na nova posição social, Aurélia pode pagar pelo seu dote, ofertando-o anonimamente a Fernando com a intenção de vingar-se do desprezo sofrido na adolescência. Em resumo, Fernando sentindo-se humilhado com o casamento e o desprezo que sofre de Aurélia, dedica-se ao trabalho, faz um investimento, conseguindo reembolsar o dote à esposa, que, então, declara-se ainda apaixonada. Como prova de seu amor incondicional, Aurélia confessa que o tornara herdeiro universal em seu testamento desde a noite do casamento causando a comoção do marido. Na intenção de criticar o casamento como mero negócio comercial entre famílias, pautado pelo valor do dote, José de Alencar sustentava a validação social do matrimônio apenas como uma decisão feita a partir do sentimento amoroso. Consequentemente, a narrativa moraliza a união de Aurélia e Fernando, ratificando o amor como um bem supremo e único instrumento capaz de corrigir os

⁶⁴⁹ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁵⁰ Ibid., não paginado.

⁶⁵¹ Ibid., não paginado.

desvios humanos e ignorando o impacto da problemática realidade social na vida e desejos dos sujeitos.

Em *Iaiá Garcia*, Jorge amadurece com a experiência da guerra perdendo seu caráter boêmio, mas mantendo a consistência de seu caráter como evidencia o seu monólogo interior ao comparar o seu padecimento amoroso ao casamento de Estela. “Talvez na balança comum não fossem iguais as dívidas, mas Jorge tinha certo fundo de equidade, e entendia que, se padecera muito e longo, não excedeu o padecimento à injúria que, a seus olhos, fora grave.”⁶⁵² Equilibrando um discurso modal que parece reconhecer claramente a gravidade do seu ato para a moral de Estela, Jorge apenas procura uma desculpa para declarar a sua perda de interesse pela jovem e não ter que assumir a sua responsabilidade pela situação. Seu fundo de equidade era raso como sua personalidade e, desta maneira, os pesos das dívidas e as medidas para cada uma das partes nunca seriam os mesmos. No entanto, para ele, a vida seguia a mesma, pois suas posses e posição social continuavam sólidas como as paredes da sua antiga casa, permitindo-lhe manter a consistência do seu caráter, sua despreocupação com a vida e o seu gosto pelo romanesco. Neste sentido, a casa da Tijuca, “um pouco estragada”⁶⁵³ pelo tempo, como ele anuncia ao potencial inquilino Procópio Dias, representa o ponto morto de um passado que não mais lhe completa a existência e a qual ele pretende alugar rapidamente, mesmo que não saiba negociá-la como afirma Procópio Dias. “– Não é assim que deve responder um proprietário – disse ele –. Meu interesse é achá-la arruinada; o seu é dizer que apenas precisa de algum conserto.”⁶⁵⁴ Em sentido múltiplo, a situação demonstra a incapacidade de Jorge em assumir o lugar e valores maternos, a ascensão do negociar capitalista e a necessidade de apagar a nódoa do malfadado amor do passado, mas, em todos os casos, projetando-se a modernização das relações no romance dissonantes das idealizações românticas.

Assim como o patriarcado que sucumbe com a morte da matriarca Gomes, os valores românticos de Estela mostram-se caducos no pós-guerra. Na nova perspectiva do romance, o corolário da heroína romântica se esgota. Submetendo-se ao tradicional casamento de conveniência em vez da realização amorosa, ela põe fim ao idílio amoroso do início da narrativa, abrindo espaço para a ascensão da sua sagaz enteada Iaiá Garcia, sua antípoda. Na paisagem da nova compleição da casa da família Garcia, ela cresce sob os cuidados da

⁶⁵² ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁵³ Ibid., não paginado.

⁶⁵⁴ Ibid., não paginado.

madrasta, mas são as horas despendidas na casa secundária de Valéria Gomes que Iaiá refina o seu aprendizado da vida e dos códigos sociais. Isto ocorre por meio da sua vívida capacidade de observação da “[...] penetração que madrugava no espírito da menina.”⁶⁵⁵ Ao manter as três personagens femininas no mesmo ambiente social, a narrativa aproxima o temperamento de Valéria e Iaiá, negando os valores morais de Estela. Enquanto esta “vinha já do passado”⁶⁵⁶, Iaiá “ia para o futuro”⁶⁵⁷ das relações sociais, balizando o seu aprendizado na experiência da mulher de posses capaz de executar suas vontades e desejos sem se ater a valores morais austeros como os de Estela. Astuta e com vontades maiores do que o bolso paterno podia arcar, desde pequena, Iaiá Garcia mostra-se desafeita dos valores morais da madrastra e, mais importante, sabia usar sua inteligência para alcançar seus intentos.

A sagacidade da menina era a sua qualidade mestra: assim viu depressa o que era menos agradável, para evitá-lo, e o que o era mais, para cumpri-lo. Essa qualidade ensinava-lhe a sintaxe da vida, quando outras ainda não passam do abecedário, onde morrem muita vez.⁶⁵⁸

A essa altura da narrativa, com a paisagem definida pela casa de Luís Garcia, onde gravitará toda segunda parte do enredo, o narrador centraliza-se no abafado conflito familiar quando Iaiá Garcia percebe a ligação afetiva que Estela e Jorge tiveram no passado e que poderia arruinar a felicidade paterna. A partir de então, Iaiá Garcia assume a face da arrivista e decide seduzir o herdeiro Gomes, a despeito da sua aversão ao rapaz. A contrariedade entre salvar o casamento paterno e aceitar ser cortês com um homem que não lhe agrada, sem descobrir o sentimento e posicionamento de Estela com relação a Jorge, desencadeiam o conflito psicológico de Iaiá, afastando-a da caracterização da personagem como tipo social. Sufocada pelos seus sentimentos e sem poder recorrer à “velha amiga”⁶⁵⁹ e madrastra, mulher de quem suspeitava, Iaiá Garcia sofre calada e o narrador recorre à paisagem como meio de desopilar a angústia da jovem ao mesmo tempo em que denuncia o seu temperamento.

“Que estou eu fazendo?” – disse ela apertando a cabeça entre os punhos. Abriu a veneziana da janela e interrogou o céu. O céu não lhe respondeu nada; esse imenso taciturno tem olhos para ver, mas não tem ouvidos para ouvir. A noite era clara e serena; os milhões de estrelas que cintilavam pareciam rir dos milhões de angústias da terra. Duas delas despegaram-se e mergulharam na escuridão, como os figos verdes do Apocalipse. Iaiá teve a superstição de crer que também ela mergulharia ali dentro e cedo. Então,

⁶⁵⁵ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁵⁶ Ibid., não paginado.

⁶⁵⁷ Ibid., não paginado.

⁶⁵⁸ Ibid., não paginado.

⁶⁵⁹ Ibid., não paginado.

fechou os olhos ao grande mudo, e alçou o pensamento ao grande misericordioso, ao céu que se não vê, mas de que há uma parcela ou um raio no coração dos simplices. Esse ouviu-a e confortou-a; ali achou ela apoio e fortaleza. Uma voz parecia dizer-lhe: “Prossegue a tua obra; sacrifica-te; salva a paz doméstica”. Restaurada a alma, ergueu-se do primeiro abatimento. Quando abriu de novo os olhos, não foi para interrogar, mas para afirmar, para dizer à noite que naquele corpo franzino e tenro havia uma alma capaz de encravar a roda do destino.⁶⁶⁰

O que em aparência demonstra uma reverberação dos excessos românticos, das cenas de apelo sentimental, na verdade, “O narrador ironiza a situação trágica da consulente ao observar sério-jocosamente [...]”⁶⁶¹ que o céu e as estrelas riam da sua dor. Evocando o céu como força divina capaz de socorrê-la, Iaiá Garcia enseja achar uma resposta que valide a sua atitude, a sedução de Jorge, como um ato justo, confirmando a sua escolha como apenas oriunda do sacrifício da paz doméstica. Entretanto, essa paz doméstica, que a princípio dizia respeito a preservação da relação paterna, nesse episódio já representa o interesse de Iaiá por Jorge⁶⁶² e, assim, diz respeito também à possibilidade de declínio da relação entre ela e a madrasta. Apesar do apelo ao céu, a decisão de Iaiá passa apenas pelo seu filtro racional e voluntarioso, sendo a alusão ao apocalipse apenas uma figura de linguagem do seu fluxo de consciência metaforizando a reação de Estela ao compreender seu estratagema e/ou seu interesse por Jorge. Como afirma o narrador, ao abrir os olhos, Iaiá já tinha tomado sua decisão de “sacrificar-se”,⁶⁶³ isto é, de enfrentar, fosse o que fosse, para levar a cabo seu intento de casar-se com Jorge. Com isso, existe uma reversão irônica da paisagem da natureza como decalque dos símbolos românticos das estrelas brilhantes no céu frondoso como em *A mão e a luva*. Note-se que, neste romance, a personagem que ironicamente representa o estereótipo do herói de *ethos* romântico deixa-se envolver pela beleza da noite na praia do Botafogo e, pela fruição do bem-estar da paisagem noturna, põe-se a poetar o amor por uma jovem anônima. Quatro anos após a publicação de *A mão e a luva*, Machado de Assis volta a usar a paisagem celestial, mas, associando o aspecto romântico à personagem de complexidade psicológica. Em *Iaiá Garcia* ele alcança, então, maior refinamento narrativo, tanto quanto do procedimento irônico, o que marcaria a diferença entre seus romances a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

⁶⁶⁰ ASSIS, 2007d, não paginado.

⁶⁶¹ SOUZA, 2006. p. 104.

⁶⁶² Cf. Ibid.

⁶⁶³ ASSIS, op. cit., não paginado.

Em tempo, da figura patriarcal de Valéria, passando pela romântica-estoica de Estela, Machado de Assis, em *Iaiá Garcia*, chega à composição da nova geração, a voluntariosa Iaiá Garcia. Esta, filha de um representante da camada média, não mais limitada pela tradição das famílias proprietárias, representa a jovem que aprendera o que lhe era necessário para galgar mais alto na sociedade, driblando as contradições e as arbitrariedades da época. Contrariamente a Estela, que pretende preservar sua honra moral e pretere o casamento arranjando ao amor de sua vida, Iaiá Garcia escolhe seu par afetivo a partir das artimanhas da astúcia pessoal. Baseada em interesses e propósitos que a beneficiam socialmente, casa-se com Jorge, encenando a degradação tanto da tradição do regime patrimonialista, como dos valores românticos.

CONCLUSÃO

Na esfera social do século XIX, a permanência da exploração da paisagem pitoresca permitia ao incipiente Império afirmar-se e abrir espaço para uma modernização superficial do Brasil, ao passo que a exaltação das peculiaridades locais definia o caráter do Estado nacional visando pôr termo à ligação com a herança portuguesa. Portanto, a criação do movimento romântico, visto por meio de uma óptica sociocultural, do embate do homem moderno em busca do (re)estabelecimento da diretiva social, representava a chave do desenvolvimento da cultura local ao propiciar a criação mítica do país, calcado na exuberante natureza brasileira. O segmento narrativo proposto a partir desse entendimento seria – na ordem de desenvolvimento e progresso relativos, pois calcados no sistema escravocrata, que a corte brasileira almejava – a base sólida na qual a prosa de ficção romântica brasileira assentaria-se.

Nesse sentido, o universo crítico e narrativo de Machado de Assis pôs em causa e reviu criticamente a convenção da paisagem enquanto pura descrição e saudação da natureza nativa. Como argumenta John Gledson,⁶⁶⁴ a obra inicial de Machado de Assis não é desprovida de elementos diretos ou indiretos da tradição estética romântica que se fazia presente no círculo literário brasileiro. A presença e o peso da narrativa tipicamente brasileira, na qual era fundamentada a cor local, para a asseveração da nacionalidade da produção literária, estreitava e comprimia o repertório da produção romanesca até meados do século XIX. Sensível a esse fator, Machado de Assis via-se cercado por um cenário literário de modelos limitados, situação que o levou à criação de narrativas que dialogavam com o legado literário que o precedia, ou mesmo que ainda lhe era contemporâneo. A evidência das referências às narrativas românticas, sentimental-nacionalistas, em um primeiro momento, poderia, assim, sugerir a adesão do jovem escritor ao procedimento artístico dessas narrativas. Porém, quando se analisam os seus romances mais detidamente, comprova-se que os elementos românticos que os compõem são resultado de uma revisão crítica da tradição brasileira. A partir de elementos de fácil reconhecimento da estrutura romântica, Machado, por meio da ironia e/ou da paródia, rearticula a noção e a simbologia românticas usadas em suas narrativas. Sem negar a tradição romântica, o escritor conseguia dar um novo sentido à

⁶⁶⁴ Cf. GLEDSON, 2008.

expressão literária brasileira, certamente nacional, mas já criticamente distanciada da estética romântica.

O sentido da “paisagem-só-natureza”⁶⁶⁵ explorado durante o século XIX, ganharia, nesse projeto de revisão encetado por Machado, amplitude estética. Em outras palavras, Machado de Assis estaria interessado na literatura enquanto um instrumento universal capaz de redimensionar a realidade tanto criticamente quanto criativamente. Neste decalque da realidade apreendida pelo romancista, as imagens e as figurações do mundo sensível, representariam, narrativamente, a paisagem alcançada pelo olhar humano no quadro do dinamismo social cujo fim não seria a pintura da natureza nacional. Na vanguarda da literatura brasileira, Machado de Assis implementava em seus romances a paisagem como o *carrefour* para onde confluíam elementos de horizontes e de naturezas distintos, desenvolvendo uma interação entre suas personagens e a paisagem local. A natureza da sua paisagem surgiu como uma reorganização do significado e do sentido do conceito paisagístico em decorrência do apuro e da revisão crítica da representação narrativa no mundo moderno. Filtrada pela sensibilidade e reflexão do escritor, essa paisagem reestruturada e minimalista seria capaz de representar a realidade sensível de maneira a ultrapassar o limitado espectro da cor local. Enquanto percepção literária, essa construção da imagem do mundo refletindo a própria condição social do homem, ou do olhar do sujeito que atribui sentido ao espaço ao seu redor, tem sua apreensão da elaborada estrutura narrativa.

Avesso ao sistema de exaltação do Estado-nacional, Machado de Assis lançou mão de um repertório imagético mais amplo e livre dos fatores predeterminados pela ordem social. Com isso, ele pode pôr em cena imagens oriundas do fluxo representativo do processo estético oficial, mas evidenciando em seus romances uma realidade fraturada, polimórfica e contrastante. A combinação estranha entre a pretendida modernização do país e a manutenção da sua estrutura social arcaica davam ao escritor um repertório vasto que, filtrado pelo olhar do homem de letras, resultavam na representação da paisagem local de maneira singular.

Do cotidiano urbano do Rio de Janeiro, Machado propunha-se refletir a vida na corte, e a vida do homem em um país carregado de conflitos sociais iminentes, o que levou o romancista a desenvolver e utilizar técnicas narrativas mistas, mas sem por isso perder de vista a atmosfera brasileira. A natureza, as casas, o fluxo urbano, os corpos e a realidade plástica nacional, no seu conjunto, serviam-lhe como figuração da captura da complexa

⁶⁶⁵ SÜSSEKIND, 2000, passim.

paisagem local, estando a sua percepção do mundo aberta e receptiva ao grande fluxo de imagens da realidade sensível ao seu redor. Assim, a condição urbana do Rio de Janeiro favorecia a representação dos horizontes e relevos sociais brasileiros em detrimento da adoração do meio natural pitoresco.

No campo conceitual, Machado de Assis debruçava-se sobre a vida urbana de maneira a discutir o comportamento do indivíduo face às convenções sociais e ao rigor das “doutrinas modernas”. Almejava o romancista demonstrar, por meio da “fenda na máscara social”, referida por Bosi,⁶⁶⁶ a discrepância entre os sentimentos e desejos humanos e os papéis sociais assumidos pelos indivíduos. Seus romances descrevem uma paisagem contrária ao puro idealismo proposto pela estética romântica oficial, pois expressa paisagens elaboradas como reflexo ou como negativo da postura desse indivíduo cindido. Isto implica dizer que, a própria caracterização dos protagonistas do romantismo oficial – figuras de caráter nobre, coeso, sentimental e por vez pueril – são relidas através da mediação do crivo crítico do escritor. Recorrendo a esses atributos românticos, Machado põe em xeque a inflexibilidade desse tipo de caráter na sociedade brasileira oitocentista. Neste sentido, o uso preciso de elementos da cor local, por meio da paródia do romantismo, é elaborado por meio da técnica microrrealista⁶⁶⁷ de Machado com a finalidade de relativizar as verdades e a postura inteiriça de tais personagens, tornando-as mais complexas. Logo, o escritor reviu criticamente a condição e aplicabilidade da paisagem local, usada à exaustão pelo movimento romântico brasileiro no sentido de louvor da exuberante pátria brasileira que tonificava a exigência e anseios das elites locais inclinadas à consolidação de um Estado-nação.

O expediente do jardim ocupando o lugar da “paisagem-só-natureza”⁶⁶⁸ – que Flora Sussekind soube reconhecer – do romantismo oficial é um recurso incisivo nos romances de Machado de Assis. Concentrando as imagens da natureza, reduzidas ao domínio humano do espaço urbano, ele consegue traçar um diálogo entre a representação pictórica dos elementos naturais e a expressão do drama moderno. O jardim do romance machadiano reproduz a contingência da vida brasileira nos oitocentos. Acompanhando a evolução da sociedade, ele permeia uma sutil, mas pungente representação dos desejos humanos. Ele assinala o valor social, quando desvela plasticamente a ascensão ou a posição do proprietário do jardim, ou ainda, espelha criticamente as vicissitudes do sujeito diante do espaço idealizado pela

⁶⁶⁶ Cf. BOSI, 1999.

⁶⁶⁷ Cf. GOMES, 1958.

⁶⁶⁸ SÜSSEKIND, 2000, *passim*.

tradição. Neste caso, a paródia do romantismo oficial denota o limite da sua ingênua crença em valores e sentimentos estritamente coesos e incorruptíveis. No tocante à fórmula sentimental do romantismo, a técnica machadiana não deixa aflorar anuência ou piedade. Irônico, ele reestabelece tais referências em cenas e diálogos questionadores, o que faz logo em seus prefácios, nos quais a paisagem corrobora a elaboração e a descrição de traços similares aos do romantismo oficial para, em seguida, desestabilizá-los e/ou desacreditá-los.

Como observa Roger Bastide,⁶⁶⁹ em Machado de Assis a paisagem natural, minimizada, reflete uma crítica aos excessos do movimento romântico ao trazer, para o primeiro plano narrativo, um colorido natural já subjogado pelo próprio traço de urbanização inscrito no comportamento da sociedade à época. Haveria um contrassenso na postura do indivíduo moderno, ora centrado em valores de manutenção e/ou ascensão social, ora na exaltação do estado subjetivo. Em ambos os casos, a mera exaltação da magnificência da natureza apenas contribuía para o tolhimento da capacidade crítica com relação à condição humana. Contrariamente ao postulado do romantismo oficial, o entendimento do enredo dos primeiros romances de Machado de Assis não submete um postulado moral ao público leitor. No seu intento de descrever o contraste de caracteres, ou, como afirma Silviano Santiago em “Jano, Janeiro”,⁶⁷⁰ de desenvolver o romance de análise, Machado de Assis interessava-se pelo conflito interno de suas personagens. Com esse propósito, ele desenvolvia um processo narrativo calcado na criatividade e independência autoral como já previa em “Notícia da Atual Literatura Brasileira”.

Desta maneira, a permanência da denominação romântica com relação a esses romances apenas afirma a continuidade de uma teoria evolucionista datada, que pretende comprovar a progressão do escritor Machado de Assis como se a sua obra, partindo de um estágio inicial primitivo e inferior, atingisse, aos longos dos anos, a perfeição estética. Caso fosse possível, isso implicaria dizer que toda a literatura machadiana, compreendendo contos, crônicas, poemas, peças de teatro, textos críticos etc., anteriores a 1880, fariam parte dessa gleba romântica menor, a partir da qual Machadinho tornou-se Machado de Assis.⁶⁷¹ Nesta concepção, prioriza-se o auge do aprimoramento técnico sem levar em consideração a competência de um indivíduo em amadurecer a partir da reflexão e da experimentação da vida, e no caso de um escritor por meio do próprio fazer de sua obra, em um processo longo e

⁶⁶⁹ Cf. BASTIDE, 1940.

⁶⁷⁰ Cf. SANTIAGO, 2006.

⁶⁷¹ Cf. MEYER, 2006.

sinuoso. Reduzi-lo à mera classificação inferior, como no caso de Machado de Assis, aproximando-o pela leitura superficial ao famigerado legado de uma estética em declínio, somente inviabilizou, ao longo das décadas, a compreensão do amadurecimento criativo por meio da autoria/autoridade. Com efeito, seria ignorar a crítica à validade das doutrinas do tempo elaboradas por Machado de Assis, especialmente a partir da década de 1870, época na qual ele também se lançou na produção de narrativas longas mediante um falso romantismo.

REFERÊNCIAS

A SEMANA. **A semana**. Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 03 jan. 1885, A semana, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/383422/5>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

ACADEMIA Brasileira de Letras. **Membros**: Barão do Rio Branco. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/barao-do-rio-branco-jose-maria-da-silva-paranhos/biografia>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

_____. **Membros**: Basílio da Gama. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/basilio-da-gama/biografia>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

_____. **Membros**: Fernando Adolfo de Varnhagen. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/francisco-adolfo-de-varnhagen/biografia>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

_____. **Membros**: Tomás Antônio Gonzaga. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/tomas-antonio-gonzaga/biografia>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

_____. **Membros**: Valentim Magalhães. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/valentim-magalhaes/biografia>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

_____. **Portal Joaquim Nabuco**: biografia. 2010. Disponível em: <http://www.joaquimnabuco.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=joaquimnabuco&sid=161>. Acesso em: 03 fev. 2016.

ALENCAR, José de. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro, Empreza Typographia Nacional do Diário. 1856. 168 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00175800#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

_____. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro. Typographia de G. Leuzinger & Filhos. 1893. 56 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176100#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

_____. **Diva**: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Livreiro Editor, 1864. 164 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176600#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____. **Guarany**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empreza Nacional do Diário, 1857. 170 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00177500#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____. **Lucíola**: um perfil de mulher. Rio de Janeiro: Typographia Franceza de Frederico Arfvedson, 1862. 194 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00179700#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____. **Senhóra**: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier Livreiro-Editor do Instituto Histórico, 1875. v. 1., 228 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00181310#page/2/mode/1up>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____. **Sonhos d'oiro**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. 2 v. Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=uLEpAAAAYAAJ&pg=PR4#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 5 jun. 2017.

_____. Um poeta. **Correio mercantil**. Rio de Janeiro, ano XXV, n. 53, 22 fev. 1868, Literatura, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/217280/28769>>. Acesso em: 28 maio 2015.

ALVES, Cilaine. **O belo e o desforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Edusp, 1998.

AO LEITOR. **Nitheroy, revista brasiliense**: ciencias, letras e artes. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n. 1, não paginado, 1836. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00001.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Obra crítica de Araripe Jr**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960. v. 2.

ARTIGOS orgânicos do Conservatório Dramático Brasileiro. Typographia de J. E. S. Cabral: Rio de Janeiro, 1843, 3 p. Documento 1 do manuscrito I-08,25,002 do catálogo da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1452744/mss1452744.pdf>. Acesso em: 3 jan. 2018.

ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007b [1874], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/amaoealuva.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

_____. **Helena**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007c [1876], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/helena.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

_____. **Iaiá Garcia**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007d [1878], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/iaia Garcia.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

_____. Literatura realista. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 119, 30 abr. 1878, p. 1. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=238562&pasta=ano%20187&pesq=>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

_____. **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 3. (Conto, poesia, teatro, miscelânea e correspondência).

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007e [1880], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

_____. Notícia da atual literatura brasileira. **O novo mundo**: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 3, n. 30, 24 mar. 1873, Literatura, p. 107-108. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/509>>. Acesso em: 27 set. 2015.

_____. O primo Bazilio, romance do Sr. Eça de Queiroz. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 105, 16 abr. 1878, p. 1. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=238562&pasta=ano%20187&pesq=>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

_____. **Ressurreição**. [S.I.]: Machado de Assis.net: romances e contos em hipertexto, 2007a [1872], não paginado. Base de dados preparada por Marta de Senna. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreicao.htm>. Acesso em: 15 abr. 2015.

_____. Semana literária. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 19, 23 jan. 1866, p. 2-3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/20170>. Acesso em 14 jan. 2018.

_____. Semana Literária. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ano XLVL, n. 38, 13 fev. 1866, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/20235>. Acesso em: 14 fev. 2016.

ATHAYDE, Tristão de. Machado folhetinista. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 9 out. 1960. Suplemento literário.

AUGUSTI, Valéria. **O romance como guia de conduta: a moreninha e os dois amores**. 1998. 237 f. Campinas, 1998. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis e a crítica às avessas. **Bakhtiniana**: revista de estudos do discurso. São Paulo, LAEL-PUCSP, v. 10, n. 1, p. 44-56, Jan./Apr. 2015.

Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/20943>>. Acesso em: 27 set. 2015.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. **Revista do Brasil**, São Paulo, [s.n.], ano III, n. 29, 3ª fase, p. 1-14, nov. 1940. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/26340?show=full>>. Acesso em: 5 out. 2015.

BASTOS, Aureliano Tavares. Descentralização e federação. **A reforma**: órgão democrático. Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 1-2, 15 maio 1869. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/226440/13>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

BAUDOIN, Sébastien. **La poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand**. 2009. 818 f. Thèse (Doctorat en Littérature Française) – U.F.R. Lettres, Langues et Sciences Humaines, Université Clermont Ferrand II – Blaise Pascal, Aubière, 2009. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00658756/document>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

BIBLIOTECA Nacional 200 anos: personagens. In: **Biblioteca Nacional**. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/projetos/200anos/januarioCunha.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

BOEHRER, Georges C. A. Jose Carlos Rodrigues and o Novo Mundo, 1870-1879. **Journal of inter-American studies**, Miami, CLAS at of University of Miami, v. 9, n. 1, p. 127-144, Jan./1967. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/165161>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

_____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

BOURDON, Léon. **Lettres familières et fragment du journal intime de Ferdinand Denis à Bahia: 1816-1819**. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1957.

_____. Un français au Brésil à la veille de l'Indépendance: Louis-François de Tollenare (1816-1818). **Caravelle**, Toulouse, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien de l'Université de Toulouse, v. 1, n. 1, p. 29-49, 1963. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/carav_0184-7694_1963_num_1_1_1067>. Acesso em: 14 jun. 2016.

CABRAL, Alfredo do Valle. **Guia do viajante no Rio de Janeiro**: acompanhado da planta da cidade, de uma carta das estradas de ferro do Rio de Janeiro, Minas e São Paulo e de uma vista dos Dois Irmãos. Rio de Janeiro: Typographia da Gazeta de Notícias, 1882. 494 p. Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=cGYvAQAAMAAJ&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 31 maio 2017.

CAMPOS, Gabriela Vieira de. **O literário e o não-literário nos textos e imagens do periódico ilustrado o novo mundo (Nova Iorque, 1870-1879)**. 2001. 240 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos de Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2001.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. 2. ed. Humanitas: São Paulo, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1836)**. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 1.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)**. 9. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 2.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira; SCHLEE, Mônica Bahia; TAMMINGA, Kenneth. As transformações da paisagem na bacia do rio Carioca. **Revista USP: Paisagem e meio ambiente: ensaios**. São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 24, p. 267-284, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/paam/article/view/86346/89014>>. Acesso em: 31 maio 2017.

CAVALCANTI, Nireu. Laranjeiras, berço do Carioca. **www.bairrodaslaranjeiras.com.br**. Rio de Janeiro, Cultura e Turismo: História do Bairro. 2005. Disponível em: <<http://www.bairrodaslaranjeiras.com.br/principal/historia.shtml>>. Acesso em: 17 out 2015.

_____. **O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CHATEAUBRIAND, François-René de. Génie du christianisme. In: _____. **Œuvres complètes de M. le vicomte de Chateaubriand**. Paris: Chez Lefèvre, Libraire-Éditeur, 1836. t. III, p. 1-391. Disponível em: <<https://books.google.fr/books?id=kx0wAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 23 set. 2015.

CITAÇÕES e alusões na ficção de Machado de Assis: pesquisa. In: MACHADO DE ASSIS.NET. **Base de dados de citações e alusões nos romances e contos de Machado de Assis preparada por Marta de Senna**. 2007. Disponível em: <http://www.machadodeassis.net/dtb_resposta_romances.asp?Selromance=10&Selconto=&Selcampo=16&Selcondicao=Tijuca&BtnEnvia.x=44&BtnEnvia.y=15&BtnEnvia=Pesquisar>. Acesso em: 17 out. 2015.

COLLOT, Michel. Points de vue sur la perception des paysages. **Espace Géographique**. Paris, t. 15, n. 3, p. 211-217, 1986. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/AsPDF/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

CORRESPONDÊNCIA ATIVA de Antônio Gonçalves Dias. **Anais da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1964. v. 84, 418 p. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_084_1964.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2016.

CORRESPONDÊNCIA PASSIVA de Antônio Gonçalves Dias. **Anais da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1971. v. 91, 371 p. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_091_1971.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2016.

_____. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Tania Rebelo Serra. **Joaquim Manuel de Macedo, ou, os dois Macedos: a luneta mágica do II Reinado**. 2 ed. Brasília: Editora Unb, 2004.

CUNHA, Cilaine Alves. Atavismo neoclássico de Gonçalves Dias. **Língua e literatura**. São Paulo, FFLCH-USP, n. 27, 2003. p. 227-244. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/105464/104130>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

_____. **Entusiasmo indianista e ironia byroniana**. 2000. 352 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP, São Paulo, 2000.

_____. Tristezas de uma geração que termina. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6/7, 2006. p. 31-55.

DENIS, Ferdinand; TAUNAY, Hippolyte. **Le Brésil, ou histoire, mœurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume**: ouvrage orné de nombreuses gravures d'après les dessins faits dans le pays. Paris: Nepveu, 1822. 6 v. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5651043w>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

DENIS, Ferdinand. **Résumés de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil**. Paris: Lecointe et Durey, Libraires, 1832. p. 513-623. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1410551>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

_____. **Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie**: suivies de Camoëns et José Indio. Paris: Chez Louis Janet, Libraire, 1824. 514 p. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55514201>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**: poesias. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1846. 263 p. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/00634200/006342_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 02 maio 2016.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **A interiorização da metrópole e outros estudos**. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2005.

_____. Aspectos da ilustração no Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, v. 278, p. 105-170 jan./mar. 1968. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/itemlist/filter.html?searchword438-from=1968&searchword438-to=1970&moduleId=219&Itemid=174>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

DIAS, Elaine; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil**: uma leitura dos trópicos. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

ESTRADA, Joaquim Osório Duque. **Hino Nacional**. Presidência da República: Casa Civil: Subchefia para assuntos jurídicos. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/hino.htm>. Acesso em: 02 maio 2016.

ESTUDO sobre os lusíadas. **O novo mundo**: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 3, n. 26, 23 nov. 1872, p. 31-32. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/433>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor crítico de teatro. **Estudos Avançados**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 51, p. 299-333, maio/ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020#tx44>. Acesso em: 26 abr. 2016.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. **Brasileiros no Instituto Histórico de Paris**. São Paulo: Imprensa Oficial, Governo do Estado de São Paulo, [1970]. 105 p. (Coleção Ensaio, Comissão Estadual de Literatura).

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FAUSTO, Boris. O Brasil monárquico (1822-1889). In: _____. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 77-138.

FONTANEY, Antoine. **Journal intime**. Paris: Slatkine Reprints, 2012.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento?: uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2008.

GASPARELLO, Arlette Medeiro. A pedagogia da nação nos livros didáticos de história do Brasil do Colégio Pedro II (1838-1920). **Revista Brasileira da História da Educação**. Uberlândia, Sociedade Brasileira de História da Educação (SBHE), v. 13, n. 3(33), p. 1-10, 2013. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema6/0655.pdf>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

GAULD, Charles Anderson. José Carlos Rodrigues: o patriarca da imprensa carioca. **Revista de história**. São Paulo, FFLCH-USP, v. 7, n. 16, p. 427-438, 1953. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35784>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GLEDSON, John. Machado de Assis e a crise dos quarenta anos. **Machado de Assis em linha**. São Paulo, Universidade de São Paulo/FFLCH, ano 4, n. 8, p. 9-28, dez. 2011. Disponível em: <<http://machadodeassis.net/download/numero08/num08artigo02.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

_____. **Machado de Assis: impostura e realismo**. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

_____. **Por um novo Machado de Assis: ensaios**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.

_____. 1872: “A parasita azul” – Ficção, nacionalismo e paródia. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 23/24, jul. 2008. p. 163-218.

GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. **Littérature: les manifestes**. Paris, Armand Colin, n. 39, p. 12-16, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23801888?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 2 maio 2017.

GOMES, Eugênio. O microrealismo de Machado de Assis. In: _____. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958. p. 52-62.

GONÇALVES, Dias. **Cantos**: coleção de poesias. 2. ed. Leipzig: F. A. Brozkhau, 1857. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00647200#page/2/mode/2up>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**: e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823. Tradução Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. 403 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/diario-de-uma-viagem-ao-brasil-e-de-uma-estada-nesse-pais-durante-parte-dos-anos-de-1821-1822-e-1823>>. Acesso em: 31 maio 2017.

GRAINGER, James. **The sugar-cane**: a poem: in four books: with notes. London: R. and J. Dodsley, 1764. 167 p. Disponível em: <<https://books.google.fr/books?id=BcwXhVXawgQC&pg=PP13&focus=viewport&dq=sugar-cane+james+grainger+abstract&hl=pt-BR&output=text>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

GRANJA, Lúcia. **Machado de Assis, escritor em formação**: à roda dos jornais. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis, o escritor que nos lê**: as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

_____. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

_____. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano. **Estudos Avançados**. São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 18, n. 51, p. 269-298, maio/ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200019#tx17>. Acesso em: 14 mar. 2018.

GUIMARÃES, Manoel Luís Lima Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista de estudos históricos**. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 1, n. 1, p. 5-27, 1988. Artigo. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/1935>>. Acesso em: 19 maio 2015.

HAZARD, Paul. As origens do romantismo no Brasil. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, Anuario do Brasil, ano XVIII, n. 69, p. 24-45, set. 1927.

HELIODORA, Barbara. Medida por medida. In: _____. **Falando de Shakespeare**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 207-220.

HOUAISS Eletrônico. Dicionário eletrônico Houaiss de língua portuguesa. Versão monousuário 3.0. São Paulo: Editora Objetiva, 2009. CD-ROM.

HOVENKAMP, Jan Willem. **Mérimée et la couleur locale**. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1928.

HUGO, Victor. **Cromwell**. Paris: Alexandre Houssiaux Libraire-Éditeur, 1856. v.1, p. 5 (Œuvres Complètes de Victor Hugo). Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=Oc5AAAACAAJ&hl=pt-BR&pg=PP9#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 11 maio 2017.

LABORIE, Jean-Claude. Estudos de mediações: o caso Ferdinand Denis. Tradução Guilherme Simões Gomes Júnior. **Ponto-e-vírgula**: revista de ciências sociais. São Paulo, PUCSP, n. 13, p. 66-77, 1 sem. de 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/19540>>. Acesso em: 15 maio 2016.

LEAL, Antonio Henriques. **Pantheon maranhense**: ensaios biographicos dos maranhenses illustres já falecidos. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874. v. 3, 580 p. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=pf4zAQAIAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PP6>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

LITERATURA nacional. **O novo mundo**: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque, v. 2, n. 16, 24 jun. 1872, p. 154. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/334>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

LOBO, Luiza. **Épica e modernidade em Sousândrade**. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A moreninha**. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1844. 252 p. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/search?filtertype=dc.title_t&filter=moreninha&submit_search-filter-controls_add=Buscar> Acesso em: 9 jun. 2015.

_____. **O moço loiro**. Rio de Janeiro: Typographia de Carlos Haring, 1845. v. 1, 265 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01066710#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

_____. **Os dois amores**: romance brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro, 1887. v. 1. 246 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01065010#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 9 jun. 2015.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoyos**: poema. Rio de Janeiro: Empreza Typographica Dous de Dezembro, 1856. 340 p; 19 p. (notas). Disponível em <https://books.google.fr/books?id=6p0NAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 24 abr. 2016.

_____. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. **Nitheroy, revista brasiliense**: ciencias, letras e artes. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n. 1, p. 132-159, 1836b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00001.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.

_____. **Suspiros poéticos, e saudades**. Rio de Janeiro: Em Casa do Senhor João Pedro da Veiga. 1836a. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01088800#page/1/mode/1up>>. Acesso em: 28 maio 2015.

MAGALHÃES, Fernanda. O bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. In.: LOBO, Manuel Leal da Costa; SIMÕES JÚNIOR, José Geraldo (org.). **Urbanismo de colina**: uma tradição luso-brasileira. São Paulo: Editora Mackenzie, 2012. p. 175-200, cap. 4.

MAGALHÃES, Valentim. **A semana**. Rio de Janeiro, ano I, n. 2, 10 jan. 1885, Crítica científica, p. 2-3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=383422>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

MALERBA, Jurandir. **O Brasil imperial (1808-1889)**: panorama da história do Brasil no século XIX. Maringá: Eduem, 1999.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis, 1839-1870**: ensaio e biografia intelectual. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

MATOS, Edilene (Org.). **A presença de Castello**. São Paulo: Humanistas; Instituto de Estudos Brasileiros, 2003.

MELLO, Antonio Francisco Dutra e. A moreninha, por Joaquim Manoel de Macedo. **Minerva brasiliense**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 24, 15 out. 1844, Literatura, p. 746-751. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/703095/825>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. **Teresa**: revista de literatura brasileira, São Paulo, Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6/7, 2006. p. 409-417.

MOREAU, Pierre. Denis et les romantiques: d'après des documents inédits. **Revue d'histoire littéraire de la France**. Paris, Librairie Armain Colin, Année 33, n. 4, p. 530-564, 1926. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57673046/f12.item.zoom>>. Acesso em: 2 maio 2016.

MURGER, Henri. Une victime du bonheur. In.: _____. **Scènes de la vie de jeunesse**. Paris: Michel Lévy Frères Livraires-Éditeurs. 1851. p. 291-326. Disponível em: <<https://books.google.ca/books?id=aptTAAAAcAAJ&hl=pt-BR&pg=PP7#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

NABUCO, Joaquim. **Camões e os lusíadas**. Rio de Janeiro: Tipografia do Imperial Instituto Artístico, 1872. 286 p. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01204900#page/18/mode/1up>>. Acesso em: 4 fev. 2016.

NAUGRETTE, Florence. Publier Cromwell et sa préface: une provocation fondatrice. **Groupe Hugo**: Université Paris Diderot – Paris 7, p. 1-20, 2002. Disponível em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/DOC/02-03-08Naugrette.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2017.

NÚCLEO INTERINSTITUCIONAL DE LINGÜÍSTICA COMPUTACIONAL – NILC. **Panorama da literatura brasileira**. Autores: arcadismo ou setecentismo: Santa Rita Durão. 1993. Disponível em: <<http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/santaritadur.o.htm>>. Acesso em: 26 abr. 2016.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp; Nankin, 2007.

PENJON, Jacqueline. Construção de uma paisagem brasileira na “missão francesa”. In.: NITRINI, Sandra (Org.). **Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: Abralic: Hucitec Editora, 2011. p. 257-283.

PEREIRA, Cilene Margarete. Os prefácios dos romances iniciais e o método de composição de Machado de Assis. **Crítica Cultural**. Palhoça, v. 8, n. 13, p. 85-98, 2013. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/1564/1186>. Acesso em: 11 fev. 2018.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Editora Itatiaia; Edusp: Belo Horizonte; São Paulo, 1998.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. Modelos franceses no romantismo brasileiro. In: MATOS, Edilene (Org.). **A presença de Castello**. São Paulo: Humanistas; Instituto de Estudos Brasileiros, 2003. p. 605-618.

PONCIONI, Claudia. A estátua amazônica: “uma comédia arqueológica”, de Araújo Porto-Alegre. **Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira / A journal of Brazilian Literature**, ano 28, n. 51, p. 66-84, 2015. Porto Alegre: Mercado Aberto. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/61017>>. Acesso em: 30 maio 2016.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. **A estátua amasônica: comédia archeológica**. Rio de Janeiro: Typographia de Francisco de Paula Brito, 1851. 88 p. Disponível em <http://www.brasiliana.usp.br/bitstream/handle/1918/01514900/015149_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 30 maio 2016.

PUJOL, Alfredo. **Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo**. 2. ed. Imprensa Oficial; Academia Brasileira de Letras: São Paulo; Rio de Janeiro, 2007.

RAEDERS, Georges. **Le comte de Gobineau au Brésil: avec nombreux documents inédits**. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1934.

REIS, José Carlos. Capistrano de Abreu (1907): o surgimento de um povo novo: o povo brasileiro. **Revista de história**. São Paulo, FFLCH-USP, n. 138, p. 63-82, 1998. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18843/20906>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

RESENDE, Beatriz. Em caso de desespero, não trabalhem. A política nas crônicas de Machado de Assis. In: SETOR DE FILOSOFIA DA FCRB. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 419-435.

RICOTTA, Lucia. A constelação espacial das cenas de origem em scènes de la nature, de Ferdinand Denis. **Revista USP**. São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 91, p. 112-124, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34856>>. Acesso em: 2 maio 2016.

RODRIGUES, José Carlos. **O novo mundo: periodico illustrado do progresso da idade**. Nova Iorque, v. 1, n. 1, 24 out. 1870, O novo mundo, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/122815/2>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

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

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. **Texto/contexto: ensaios**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. p. 147-171.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional**. São Paulo: Edições Siciliano, 1991.

ROUANET, Sérgio Paulo (Org.). **Correspondência de Machado de Assis: tomo II, 1870-1889**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin. Ferdinand Denis: Scènes de la nature sous les tropiques de leur influence sur la poésie, suivies de camoëns et de José Indio. **Premiers lundis**. t. 1, não paginado, 1824. Disponível em: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/sainte-beuve_premiers-lundis-01/body-3>. Acesso em: 02 maio 2016.

SANTIAGO, Silviano. Jano, janeiro. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, Editora 34; Imprensa Oficial, n. 6/7, 2006. p. 429-452.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

_____. Duas notas sobre Machado de Assis. In: **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2002. p. 165-178.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, José Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. **O romance tragicômico de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. O sobrinho pelo tio. **Revista literatura e sociedade: departamento de teoria literária e literatura comparada da USP**. São Paulo, FFLCH-USP, n. 1, p. 30-43, 1996. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/176>>. Acesso em: 15 maio 2016.

TAUNAY, Afonso de Escragolle. **A missão artística de 1816**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução Claudia Braga e Jacqueline Penjon. Editora Perspectiva, 2005.

TORRES HOMEM, Francisco de Sales. Suspiros poéticos e saudades, per D. J. G. de Magalhães. **Nitheroy, revista brasiliense: ciencias, letras e artes**. Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. 1, n. 2, p. 246-256, 1836. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00002.pdf>. Acesso em: 28 maio 2015.

VASCONCELOS, Bernardo Pereira de. **Bernardo Pereira de Vasconcelos**. Organização de José Murilo de Carvalho. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção Formadores do Brasil).

VERÍSSIMO, José. Bibliographia. **Revista Brasileira: jornal de ciencias, letras e artes**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, t. XVI, p. 249-255, Out./Dez. 1898. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=139955>>. Acesso em: 25 maio 2012.

_____. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

VOLOBUEF, Karen. **Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

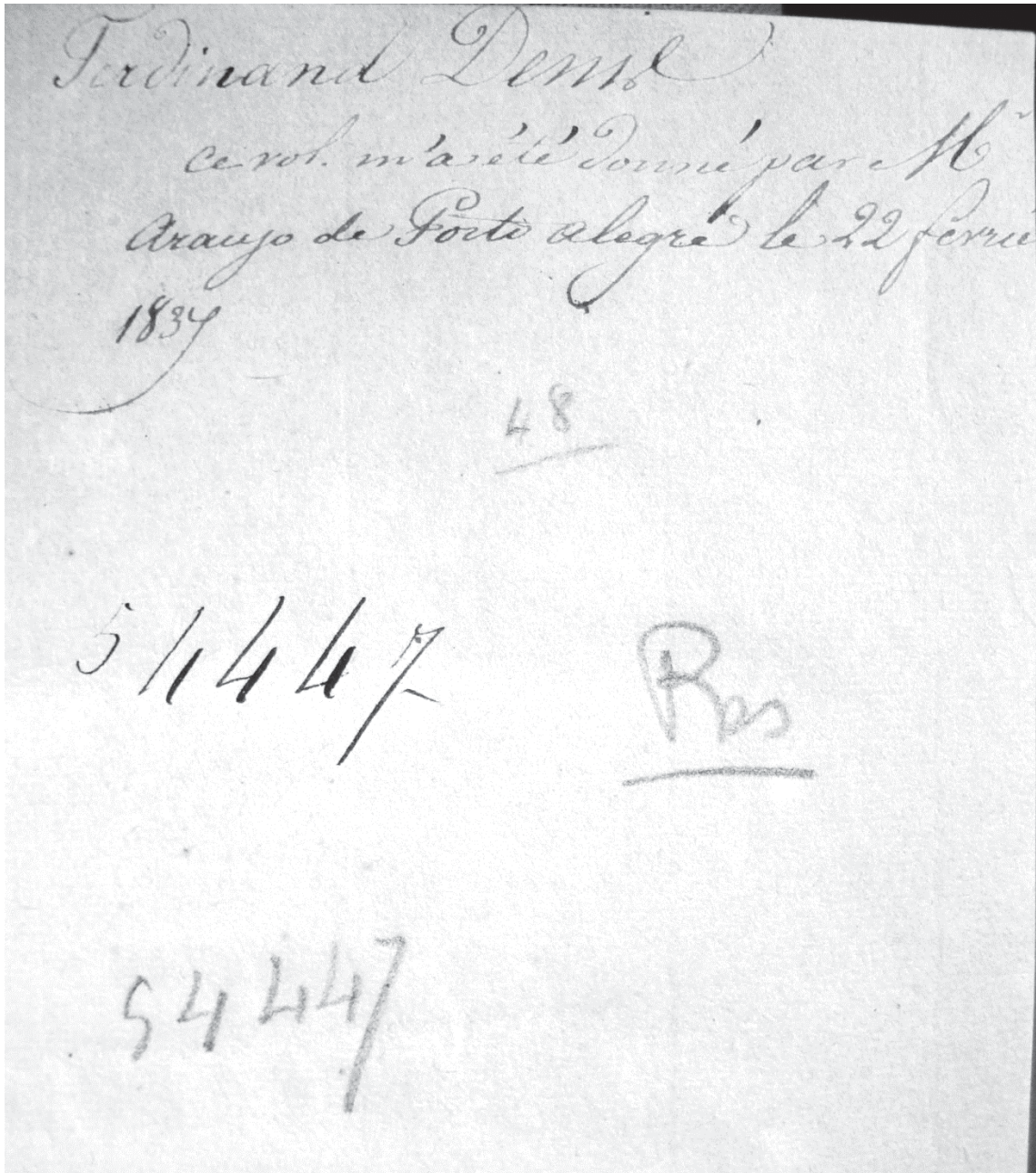
WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEHING, Arno (Coord.). **Origens do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: ideias filosóficas e sociais e estruturas de poder no Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Erca Editora e Gráfica Ltda, 1989.

WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 4/5, p. 13-79, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

ANEXOS

ANEXO A – Anotação de Ferdinand Denis na contracapa da sua edição da *Niterói*.



103

Meu Senhor [D. Pedro II]

Meu sogro e minha mulher partem neste paquete para o Brasil com o Dr. Capanema: para nenhum daqueles dois era muito favorável este clima, de forma que minha mulher volta quase como veio.

O Dr. Capanema leva também os nossos relatórios acêrca da exposição: os meus não valem grande cousa mas também tive de fazer tudo um pouco às pressas, — estudo, observações, informações e redações.

Acompanharei minha família até ao Havre e dois dias depois parto para cumprir a minha comissão em Portugal, a ver se me resta tempo e meios de fazer imprimir alguma cousa antes da minha volta.

Meu Senhor, escrevo a Vossa Majestade, à última hora para mais uma vez Lhe beijar as Augustas Mãos. Graças a Vossa Majestade fiz por minha mulher o que era possível tentar-se; o mais depende de Deus.

Meu sogro volta a tentar fortuna no Rio de Janeiro: conheço a dificuldade do bom êxito das suas pretensões, mas não posso deixar de lastimar a sua sorte, precisando de fazer pela vida no fim dela, quando o corpo pede descanso e não trabalho: lastimo-a tanto mais quanto lhe não posso valer: tenho um irmão no Rio, estudando, e ainda não o pude mandar vir para a Alemanha, onde tenciono que êle venha completar os seus estudos. Que poderia eu fazer pelos outros?

Fazendo ardentes votos pela conservação da preciosa Saúde de Vossa Majestade e da Família Imperial, pede a permissão de beijar as Augustas Mãos de Vossa Majestade Imperial o

súdito submisso e respeitoso

Antônio Gonçalves Dias.

Paris, 6 de março de 1856.

M. I.

104

Ilmo. amº e Sr. F. Denis

Duas palavras só. Acabo de chegar do Havre, onde fui deixar minha família que deve ter hoje partido para o Brasil. Chego às pressas e apenas tenho tempo de tomar a minha pequena bagagem para seguir amanhã para Espanha por Marseille.

Não lhe pude ir dizer adeus; mas não era possível sair de Paris sem ao menos lhe ir pedir por escrito as suas ordens: muitos agradecimentos — e muitas saudades dêste seu amigo.

Talvez lhe interesse ver os discursos pronunciados na Sessão ánuua dos trabalhos do Instituto, assim como o relatório do que se passou durante o ano. Vêm publicados no *Jornal do Comércio* e aqui lhos deixo em mão do nosso amigo Odorico Mendes.

Que lhe posso eu fazer, ou em que lhe posso eu servir de Espanha e Portugal?

Aceite muitas saudades do

Seu am^o obgd^o.

Glz. Dias

Paris, 10 março 1856.

B. N.

105

Meu Senhor [D. Pedro II]

Lisboa, 12 de maio de 1856

Logo depois da partida de minha família para o Brasil, segui para Portugal por Espanha com o fim de estudar naquele país alguns estabelecimentos de educação eclesiástica como me fôra recomendado e de visitar ao mesmo tempo os arquivos que ali se acham. Os mais importantes para a América são o de Simancas, que me ficava muito fora de caminho, vindo eu por mar, e o arquivo das Índias da Sevilha.

Por intermédio do Cônsul Geral do Brasil em Espanha, o Sr. Peixoto de Brito, obtive do Governador da Província permissão para visitar o arquivo de Sevilha; mas disse-me desde logo que não estava em suas mãos facilitar-me nenhum exame, ainda mesmo superficial, dos papéis ou catálogos do Arquivo. Dependia isso de uma autorização do Govêrno central, autorização que êle, para servir ao Sr. Peixoto, se comprometia a obter-me com mais vagar. Não pude aceitar êsse oferecimento, porque o trabalho com que estou em Portugal, reclamava a minha presença para não sofrer mais larga interrupção. Parti pois para Portugal.

Da primeira vez que daqui saí, tinha eu deixado para fazer as minhas vêzes na minha ausência ao Dr. Clemente, hoje falecido, mas voltando daí a alguns meses achei que, independente de outras circunstâncias, pouco se tinha feito, e êsse pouco — mal; de modo que me arrependi de ter deixado procuradores.

Saindo pela segunda vez para assistir à exposição francesa por parte do Brasil, entendi-me com os meus amanuenses, comprometendo-se êles a continuarem com as cópias, segundo as indicações que eu lhes deixava para serem pagos na minha volta depois de conferido o que estivesse feito.

Eu não vou bem estou com uma febrícula que porém nada vale.

Os nossos trabalhos vão demorados porque o Laemmert está as voltas com 4 relatórios monstros. O Lagos deu-me uma página para enxertar, a mais cabal acusação contra si, mas não importa remeti ao [*illegível*] para encaixar em regra. Ele está em Itaboraí e deve chegar amanhã.

Os Fleuiss lá estão desenhando o teu armamento caboclo.

Freire Alemão já acabou de andar atrás do bicho do café voltou ontem.

Não vão agora as sementes de hortaliças porque semeiei algumas e nasceram pessimamente, estou em experiência de outras, se forem boas tas remeterei.

Adeus, manda noticias tuas.

Dispõe do teu todo do coração

Capanema

[Com letra diferente, iniciando após a assinatura e continuando em papel anexo:]

Rio, 22 abril 862

Nós abaixo assignados atestamos que a letra da carta supra, e firma — Capanema — é do próprio punho do Dr. Guilherme Schüch de Capanema — Rio 18 de julho de 1865.

João Getúlio Monteiro de Mendonza

Eduardo Rensburz

B.N.

212.

19 Juillet 1862

Mon cher Monsieur Gonçalves Dias,

Je n'avais pas appris sans une peine infinie l'état facheux de santé où vous avalent réduit vos voyages. Votre lettre en m'annonçant une légère amélioration m'a fait le plus grand plaisir. Devenez nous bientôt et même nous guéri, c'est à dire en état de nous donner des poésies char-

255

manches ou de pages pleines d'intérêt. — Bien que la société scientifique dont vous faisiez partie n'ait pas accompli tout ce qu'elle avait promis. Je sais que votre persistance a su conquérir bien des renseignements précieux et je serai heureux de connaître le détail de vos excursions prolongées: Merci mille fois pour le volume que vous voulez bien me promettre. Vous n'apprendrez pas. J'en suis sûr, sans quelque satisfaction, que l'impression du voyage d'Yves l'Evreux dont je suis chargé par la maison d'héroid est en ce moment fort avancée. J'ai réuni quelques notes, qui pourront être curieuses pour mes compatriotes mais les efforts persévérants que j'ai faits pour obtenir quelques renseignements biographiques sur ce charmant voyageur n'ont abouti hélas qu'à la conquête de quelques dates, c'est bien peu et cependant j'ai remué pour en venir là ciel et terre comme nous disons. Pour vous dédommager de cette stérilité, cher Monsieur, j'espère vous montrer nos immenses photographies représentant les vues de l'Amérique centrale cela va aux poètes amateurs des antiques légendes américaines comme vous.

J'ai vu hier le très aimable M. de Drummond Menezes avec le quel nous avons longtemps causé de vous, il a été charmé de savoir qu'une certaine amélioration s'était manifestée dans votre santé. A part sa cruelle infirmité la sienne marche vers un rétablissement absolu, ce qui enchante sa famille et ses amis. Le digne Odorico Mendes est de retour à Pise de son excursion jusqu'à Rome, il m'avait annoncée son prochain retour parmi nous, mais le ciel de l'Italie le séduit à bon droit, et son genre que j'ai rencontré il y a peu de temps n'a pas pu me dire s'il se fixerait bientôt de nouveau à Paris.

A bientôt, cher Monsieur, acceptez je vous prie mes vœux bien sincères pour le rétablissement complet de votre santé et croyez moi bien

votre affectionné serviteur

Ferdinand Denis

B.N.

213.

Vichy 31.7.62.

J'ai été profondément touché, Monsieur, de votre bienveillante attention, et je viens vous en témoigner toute ma gratitude. Mes enfants qui possèdent la mémoire du coeur seront heureux de pouvoir vous en donner

256

236

Meu caro Sr. F. Denis

Desculpe-me não ter ainda cumprido com o dever de procurá-lo. Não tem sido negligência, mas quase impossibilidade. Apesar de falar no ouvido aos cocheiros, êles, ou não me querem, ou apesar de boa vontade, não me podem compreender. Prefiro esperar algumas melhoras na minha voz: o tratamento em que já entrei, e a estação que continua a correr favorável, hão-de trazer-me isso, mais dia, menos dia.

Tratarei então, e com infinito prazer, de reparar esta falta. Mandei buscar a *História* de A. Herculano. Temos portador lá para fins de maio, e espero em Deus que ela nos chegará a salvamento.

Recado e cumprimentos do

De V. S*

Amº admirador e Crº

A. Gonçalves Dias.

B. N.

Sua Casa 28 de abril. [1863]

237

Meu bom Amigo [Pôrto Alegre]

Acabo de receber a sua carta de ontem, e sôbre o que me diz, dou-lhe razão: louça quebrada não tem consêrto.

O Borja estava à sua espera ou antes à espera de uma palavra sua, porque de certo não podia partir sem isso. Vai-se um dêstes dias, — é provável que tenha já partido, quando V. receber esta; mas, como V. tem tôda a razão em não querer entrar em explicações, espere mais alguns dias, se isso lhe não faz transtôrno, até que eu lhe mande dizer que êle efetivamente partiu.

Ainda uma palavra. Quando na minha última lhe escrevi que não *tinha ouvido senão de um lado*, exprimi-me talvez de modo muito vago. V. há de supor sem dúvida, como é fato, que êle me não poderia dizer cousas que D. Carlota, seu irmão ou V. mesmo não pudessem ouvir.

a amigos? tu sabes quantos eu tenho, mesmo alguns que me bajulam com esse nome me voltariam as costas. Tenho pouca popularidade com eles, e para provar basta dizer-te que estive um mês de cama, e só tive 11 visitas de 6 indivíduos entre eles estudantes, o alcoviteiro literário chamado Muzzio, o traidor Saldanha que me deviam alguma cousa não apareceram! Não me iludo pois; com a pena já prestei algum serviço ao país continuarei, mas para os bancos não tenho voz.

Não te escrevo mais porque o papel não quer. Adeus continua nas tuas melhoras e conta com o teu

do coração

Capanema

B.N.

254.

Hyères 8 Octobre 1863

Mon cher Monsieur Gonçalves Dias,

Scus ce ciel tiède et devant cette mer d'azur, votre souvenir ne m'a pas quitté un moment. Je pense sincèrement encore que nul endroit de l'Europe ne pourrait plus que la petite ville d'Hyères convenir à votre santé. La bibliothèque de mon frère est choisie; ses jardins sont merveilleux et vous rappelleront par leur variété, par leur forme votre beau pays. Or tout cela sera à votre disposition. Alphonse qui est poète lui-même, sera charmé d'accueillir un poète tel que vous. Déjà il m'a accompagné dans la ville pour rendre utiles mes investigations. Si votre choix, cher Monsieur, tombait sur la résidence dont plusieurs fois déjà je vous ai entretenu, le mieux serait de venir vous installer à l'hôtel d'Orient, parce que des fenêtres de votre appartement, vous auriez vue sur la propriété de mon frère qui au besoin vous servirait de promenade. J'ai pris à votre intention des renseignements précis sur les prix demandés dans cette maison: une belle chambre très convenablement meublée au second étage, vous coûtera 4 fr. par jour. Le déjeuner et le diner bien servis, reviennent réunis à 6 fr. Il y a en outre 50 cent. pour le service. J'aime à croire que vous n'aurez pas besoin du médecin à Hyères, et que l'atmos-

phère tiède dont vous vous trouverez environné vous en servira, mais dans le cas contraire les habiles gens de l'art, ne font nullement défaut dans cette ville. Je vous nommerai à ce point de vue, en première ligne, le Dr. Chassinat.

J'ai fait avant hier, six lieues sur une mer paisible, qui m'a rappelé vos baies magnifiques mon excellent frère qui a toujours une activité merveilleuse m'a conduit à la pêche; si le coeur vous en dit, pareille partie peut être renouvelée de temps à autre. Mais homme d'étude avant tout, je suppose que la bibliothèque variée et solide du château vous ira mieux que les excursions. Peut être Hyères avec son ciel clément si analogue à celui du Brésil, nous vaudra-t-il un beau poème de plus. Adieu, cher Monsieur, je vous adresse tous mes voeux pour la continuation de votre santé et je vous serre cordialement la main.

votre affectionné serviteur

et ami

Ferdinand Denis

Il faut que je me trouve le 16 à Paris j'espère vous y rencontrer encore. Veuillez offrir respects et compliments affectueux de ma part, à la famille Odorico Mendez et à la famille de Drummond. Ne m'oubliez pas auprès de nos gentilles amies de la rue de Miromesnil je voudrais bien leur apporter quelques unes de belles fleurs que j'ai sous les yeux. J'espère bien que Mr. et. Mme. de Drummond vont mieux qu'au moment de mon départ.

B.N.

255.

Viena, 11 de outubro de 1863

Il.^{mo} Am.^o e Sr.

Agradeço a V. S.^a o especial obséquio que teve a bondade de fazer-me com a sua muito apreciada carta de 2 do corrente, pondo à minha disposição o seu préstimo em Lisboa, para onde se dirige. Sincero creio o seu oferecimento, e dele talvez me aproveite algum dia. Entretanto dou à

304

258

Ilmo. Amº e Sr. F. Denis

Paris, 13 de outubro de 63.

Muito de coração lhe agradeço a sua boa carta de 8 do corrente, e as informações que me dá acêrca do clima de Hyères. Recobre V. Sª as suas fôrças nesse paraíso; pois que bem precisará delas para a multiplicidade e constância de seus importantes trabalhos literários.

Vou indo, nem mal, nem bem, da minha garganta; o médico me promete maravilhas, mas a cura já me vai impacientando, porque as melhoras não se apresentam de modo bem caracterizado.

O Govêrno do Brasil acaba de me dar uma pequena comissão para Lisboa. Todavia ainda hesito: convinha-me tratar primeiro da minha saúde; mas convêm-me igualmente ganhar alguma coisa, pois que a cêrca de dois anos, não faço senão gastar, e gastar como um doente.

Quando V. Sª voltar já terei tomado alguma resolução; no entanto a minha ida a Hyères está sobremodo comprometida.

Dei as suas lembranças ao Sr. Drumond e família. O nosso excelente Sampaio me escreve de Dresde e lhe manda muitas e bem sentidas saudades.

Recomende-me a seu bom irmão, cuja obra tenho lido e estudado com prazer.

A vista conversaremos mais largamente. No entanto disponha de quem é com tôda a consideração

De V. Sª

amº e obrº V.ºr

A. Gonçalves Dias

B.N.

259

Amigo Capanema

O Marquês d'Olinda, digam lá o que quiserem, é sempre um grande homem e a prova é que me vai mandar, ou antes já me mandou pôr todos êsses arquivos — a moda de traça — cousa de que eu sumamente precisava, porque tenho uns bicos d'obra a concluir, e fora dêles me seria isso difícil, senão impossível. Quero ver se consigo partir por êste mesmo paquete que te há de levar esta, conquanto o meu médico, o Dr. Fauvel, insta e teima comigo que fique, que com mais alguns dias me pôe pronto da garganta. Desconfio muito de tanta esmola, porque há um mês que ando com cáusticos e

Abordomia da Casa Imperial.
Rio de Janeiro, em 14 de Junho de 1855.

De V. M. L.

Havingdo o Sr. Domingos, seu Genral de
de Magalhães, oferecido a Sua Magestade
Imperial, o seu poema Confederação dos Tamoios,
o Abade Augusto Suelor signou-se a Sua Magestade
Fazer uma edição Sua, e me ordenou que
enviasse o exemplar que a este a compo-
nha.

Cumprindo esta Imperial determina-
ção, tenho a satisfação de ser

De V. M. L.

Ferdinand Denis

To. attor. e. v. l.

Paulo Barbosa da Silva

(Transcrição da Carta)

Mordomia da Casa Imperial,
no Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1856.

Il.^{mo} Denis

Havendo o Sr. Domingos José Gonçalves de Magalhães, oferecido a Sua Majestade O Imperador, o seu Poema Confederação dos Tamoios, o Mesmo Augusto Senhor dignou-se mandar fazer uma edição sua, e me ordenou lhe enviasse o exemplar que a esta acompanha.

Cumprindo esta Imperial determinação, tenho a satisfação de ser.

De V. I.

[carimbo ilegível]

Il. [Ilegível] Ferdinand Denis

[Ilegível]

Paulo Barboza da Silva

ANEXO H – MEIRELLES, Victor. **Primeira Missa no Brasil**. 1860. Pintura, óleo sobre tela, 270cm x 357cm.

