

BRUNO GUIRADO

A PRESENÇA DO TEATRO NO ROMANCE *RESSURREIÇÃO* DE
MACHADO DE ASSIS

ASSIS
2009

BRUNO GUIRADO

A PRESENÇA DO TEATRO NO ROMANCE *RESSURREIÇÃO* DE
MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras de Assis –
UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de
Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia Maria
Azevedo

ASSIS
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

	Guirado, Bruno
G965p Machado	A presença do teatro no romance Ressurreição de de Assis / Bruno Guirado. Assis, 2009 97 f.
Letras	Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e de Assis – Universidade Estadual Paulista. Orientador: Sílvia Maria Azevedo
1908. 3.	1. Literatura brasileira. 2. Assis, Machado de, 1839- Teatro brasileiro. I. Título.
	CDD 869.92 869.93

BRUNO GUIRADO

A PRESENÇA DO TEATRO NO ROMANCE *RESSURREIÇÃO* DE
MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada à Faculdade
de Ciências e Letras de Assis –
UNESP, para obtenção do título de
Mestre em Letras – Área de
Conhecimento: Literatura e Vida Social

Data da Aprovação: 22/12/2009

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente: PROFA. DRA. SILVIA MARIA AZEVEDO – UNESP / Assis

Membros: PROFA. DRA. LUCIA GRANJA – UNESP / São José do Rio Preto

PROFA. DRA. DANIELA MANTARRO CALLIPO – UNESP / Assis

AGRADECIMENTOS

De diferentes formas, diversas pessoas e instituições ajudaram-me a concluir essa importante etapa da minha vida acadêmica. A elas registro meus sinceros agradecimentos. No entanto, preciso agradecer de modo especial:

A *Deus*;

Aos meus pais, *Sergio e Eliana*, pelo auxílio, apoio, amor e por ensinarem-me, desde muito cedo, o valor do estudo;

Ao meu irmão *Diego*, por ser meu companheiro;

À minha namorada *Thalita*, pela compreensão e pelo carinho;

À *Sílvia Maria Azevedo*, pelo privilégio de ser orientado por uma grandíssima machadiana;

Aos professores *Dr^a. Daniela Mantarro Callipo e Dr. Márcio Roberto Pereira*, pelas preciosas contribuições feitas no exame de qualificação;

Aos funcionários das seções de Pós-Graduação e das bibliotecas dos *campi* de Assis e São José do Rio Preto, pela presteza e solicitude;

Ao meu avô *Ângelo*, vulgo *Canela*, pelos empréstimos de seu xodó, a sua Saveiro;

Aos meus amigos *Paulão e Esequiel*, por terem-me aberto as portas de suas casas em Assis;

À minha querida *amica Fernanda Zambon*, que, mesmo à distância, foi uma das pessoas que mais me encorajaram nos momentos difíceis da pesquisa;

Ao meu amigo Tadeu pelo auxílio na formatação final do trabalho;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro no momento exato.

Sente-se que lutava, no íntimo, entre a norma novelística, predominante na época por influência do Romantismo, e a sua intuição, que o empurrava para outras direções. Sabia que havia algo de novo a tentar, outro caminho a seguir. É o que buscava ansiosamente.

(Afrânio Coutinho, Machado na literatura brasileira)

Consideremos o teatro como um canal de iniciação.

(Machado de Assis, "Idéias sobre o teatro")

RESUMO

Em 1872, Machado de Assis inicia sua carreira de romancista com a publicação de *Ressurreição*. Nessa obra, ao desobedecer a deliberação romântica da escrita de romance de costumes, mas sem ter em mãos um outro paradigma de romance, Machado cria uma terceira via romanesca (e, conseqüentemente, um novo direcionamento para o romance nacional), pautada em sua experiência como dramaturgo e crítico teatral. No prólogo, em que apresenta as linhas norteadoras do livro, podemos identificar a presença dramática nos propósitos de “pôr em ação”, uma epígrafe do dramaturgo inglês William Shakespeare, e em seu propósito de tentar “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”. A presente dissertação de mestrado analisa o primeiro romance machadiano em função dos aspectos temáticos e estruturais do teatro.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Machado de Assis; *Ressurreição*; romance; teatro.

ABSTRACT

As *Ressurreição* was published in 1872, Machado de Assis started his career as a romantic novelist. In this book, the author created the third romantic way by disobeying the rules for writing a novel of manners and being devoid of another paradigm of novels. Therefore, the third romantic way became a new direction for the national Romanticism and it was present in his experience of being a playwright and a theatre critic. In this book, the author presents some guiding lines in the Prologue. They enable us to identify a dramatic presence represented by an epigraph of the English playwright William Shakespeare and Machado de Assis' attempt to 'outline a situation and contrast two characters'. The aim of this Master's dissertation is to analyse Machado de Assis' first novel according to the thematic and structural aspects of theatre.

Keywords: Brazilian Literature; Machado de Assis; *Ressurreição*; novel; theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O ANO LITERÁRIO DE 1872	15
1.1. <i>O romance mimetômano</i>	21
1.2. <i>O crivo moralista</i>	26
1.3. <i>O nacional e a moral nos romances românticos de 72</i>	31
2. AS TRÊS RESSURREIÇÕES	47
2.1. <i>Bem que Machado adverte</i>	47
2.2. <i>A r(d)ecepção crítica</i>	52
2.3. <i>O “Instinto” não surge por instinto!</i>	59
3. TEATRO: A TERCEIRA VIA ROMANESCA	66
3.1. <i>Das leituras de críticas e peças machadianas</i>	67
3.2. <i>Ressurreição à luz do teatro</i>	74
3.2.1. <i>A personagem, o diálogo e a ação</i>	74
3.2.2. <i>Cenas e atos</i>	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
BIBLIOGRAFIA	90
<i>De Machado de Assis</i>	90
<i>Sobre Machado de Assis</i>	90
<i>Sobre teatro</i>	92
<i>Sobre história da literatura</i>	93
<i>De outros romancistas</i>	94
<i>Sobre aspectos gerais</i>	95

INTRODUÇÃO

Aos grandes, aos gênios é vulgar conceder o caráter de intempestividade. Machado de Assis, nosso maior escritor, não escapa desse raciocínio falaz. Não é raro, por exemplo, encontrarmos quem aventa a súbita metamorfose do “Machadinho”, de *Iaiá Garcia*, para o “Machadão”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

A pedra angular desta dissertação é que nada em Machado é fruto do repente, antes, da reflexão e do trabalho. Assim, não julgamos que tenha havido em Machado um interesse súbito pelo romance e, muito menos, uma abnegação abrupta do teatro.

Creemos que Machado, em 1869, quando se distancia do teatro¹ e aproxima-se do romance, está desencantado de militar, seja como comediógrafo, seja como crítico teatral, na batalha da formação da dramaturgia nacional, na qual está assentado desde 1856, quando publica, no jornal *Marmota Fluminense*, seus três primeiros artigos críticos, nos quais “[...] arriscava algumas opiniões sobre a poesia, o teatro e a figura do Frei Francisco de Monte Alverne.”²

O realismo teatral francês, de cunho literário e paradigma teatral machadiano, era à larga substituído por formas mais populares como a opereta e a mágica. Foi a gota d’água para Machado. Foi a firmada de passo rumo ao romance, passo esse que, segundo a italiana Luciana Stegagno Picchio, tem início, em 1858, quando Machado “[...] publica aquele seu ensaio ‘O passado, o presente, o futuro da literatura’, onde já estão todas as motivações de sua próxima atividade literária [o romance].”³

De acordo com o Prof. Jean-Michel Massa, em conversa ocorrida no Simpósio Internacional Caminhos Cruzados Machado de Assis pela Crítica Mundial, Machado distancia-se do teatro, pois esse gênero não daria a ele a

¹ Quando afirmamos que Machado de Assis distancia-se do teatro, estamos dizendo, na realidade, que a dramaturgia deixa de ser sua preocupação primeira. O real afastamento de Machado em relação ao teatro dá-se somente no final da sua vida. Em 1905, Machado escreve sua última comédia, *Lição de Botânica*, que é publicada no ano seguinte.

² FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro, in: *Estudos Avançados*, 18(51), 2004, p. 300.

³ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 277.

ascensão social desejada. Não que Machado já não gozasse de certa nomeada, pelo contrário. O conto, a crônica (os primeiros passos), a poesia, a crítica (literária e teatral) e o teatro foram os gêneros com os quais Machado firmara seu nome no cenário das letras nacionais. Porém, ao que tudo indica, cansado de lutar por uma causa perdida (o teatro) e sequioso pelos píncaros da glória, Machado parte para um gênero novo para ele, o romance, o qual aclamava, como nenhum outro, seus seguidores.

É em busca dessa nova consagração que Machado ingressa no rol dos romancistas, perfilando-se com os mestres românticos, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar e Bernardo Guimarães. A adesão ao romance impunha aos escritores a subserviência aos ideais de nacionalidade. Todavia, esse não será o caminho trilhado por Machado. *Ressurreição* configura-se como um gesto de insubordinação em relação ao programa nacionalista, mais especificamente, ao romance de costumes.

Embora esse primeiro romance machadiano já prenuncie as escolhas muito particulares que o escritor fluminense fará no futuro, no sentido de se afastar do romance de costumes e do romance “nacionalista”, *Ressurreição* foi pouco estudado pelos críticos machadianos.

Esse trabalho deve sua existência ao não-dito por Roberto Schwarz. Expliquemo-nos melhor. Ao lermos uma das grandes obras da crítica literária brasileira, *Ao vencedor as batatas*, intrigou-nos o silêncio schwarziano a respeito de *Ressurreição*. “Por que esse romance não merece um estudo como recebem as demais produções romanescas da primeira fase de Machado de Assis?” De imediato, esse pensamento pleno de curiosidade nos impulsionou para o livro de estreia de Machado no gênero romanescos.

Ressurreição não é a obra-prima de Machado, fato, dentre tantos que veremos, que difere o romancista de outros escritores das Belas Letras, uma vez que:

Na literatura brasileira dá-se frequentemente o caso estranho de iniciarem-se os escritores com as suas melhores obras e estacionarem nelas, se delas não retrogradam. O fato passou-

se com Alencar com *O Guarani*, com Macedo com *A Moreninha*, com Taunay com *Inocência*.⁴

As constatações de que o primeiro romance machadiano não se configura como um primor artístico e nem é profusamente estudado estão, obviamente, imbricadas. *Ressurreição* é uma obra que se diferencia e ganha envergadura por sua insurreição em relação ao romance romântico de sua época e por demonstrar que o ingresso de Machado na seara do romance não implica no abandono de sua experiência teatral.

Entendemos melhor esse tipo de romance contra o qual *Ressurreição* rebela-se no capítulo 1, que tem como objetivo oferecer um panorama do ano literário de 1872 (doravante 72). Nesse quadro, alicerçado por críticos e historiógrafos, como Antonio Candido, Lúcia Miguel Pereira, Luciana Stegagno Picchio, José Veríssimo, Sílvio Romero, Nelson Werneck Sodré, dentre outros, tratamos da emergência de Machado no gênero romanesco, tomamos ciência das duas vertentes que norteiam o romance brasileiro, a nacionalista e a moralista, e ainda caracterizamos essas duas correntes com exemplificações nos romances de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Bernardo Guimarães e Visconde de Taunay. Ao final do capítulo, valendo-nos de excertos das obras dos escritores românticos supracitados, procuramos confrontá-los com trechos de *Ressurreição*, ou com notações nossas acerca do romance, para perquirir melhor essa obra machadiana.

No capítulo 2, em três circunstâncias, podemos perceber a busca de Machado por uma nova senda para o romance nacional: no prólogo de *Ressurreição*, nomeado “Advertência da 1ª edição” (doravante “Advertência”), na recepção crítica coetânea do romance e no ensaio “Notícia da Atual Literatura Brasileira”, subintitulado “Instinto de Nacionalidade” (doravante nomearemos esse estudo de “Instinto de Nacionalidade” ou, simplesmente, de “Instinto”).

Ainda nesse capítulo supracitado, compreenderemos que a “Advertência” é, verdadeiramente, a chave de entrada de *Ressurreição*, já que traz as linhas norteadoras do romance. M.A., o autor modelo que assina o

⁴ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 268.

prefácio, ao declarar: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”,⁵ de uma só vez, ratifica o afastamento da obra em relação ao programa nacionalista, o qual tem o romance de costumes como seu pilar, e propõe o romance de caracteres ou de análise, pouquíssimo praticado no Brasil.

A “Advertência” contém mais um proferimento significativo: “Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare”.⁶ “Pôr em ação”! Ora, um letrado como Machado, que já tinha excursionado pelo teatro, sabe bem o peso dessa expressão, pois, de acordo com Jean-Pierre Ryngaert, na arte dramática: “Tudo começa com a noção de ação”.⁷

A citação de uma comédia shakespeariana que é posta em ação como mote de um romance de um dramaturgo mal afastado dos palcos não deixa dúvidas quanto à presença dramática em *Ressurreição*. Como vemos no capítulo 2, alguns estudiosos, como Alfredo Bosi, Hélio de Seixas Guimarães e Barretto Filho, já haviam notado, anteriormente, tal presença. Todavia, não mergulharam a fundo nesse assunto.

É esse mergulho em águas mais profundas que fazemos no capítulo 3. Como veremos, ao escrever *Ressurreição*, Machado encontrava-se diante de um dilema: não queria seguir as deliberações românticas que regiam o gênero romanesco no século XIX, mas, por outro lado, não dispunha de outro paradigma de romance. A resolução encontrada pelo escritor foi a criação de uma terceira via romanesca, orientada pela sua prática adquirida, fundamentalmente, como teatrólogo e crítico teatral.

Com vistas a determinar a concepção dramatúrgica de Machado e de que maneira ela repercute em *Ressurreição*, valemo-nos da produção dramática e crítica do escritor, no período de 1858 a 1873. Identificamos também as diferenças estéticas existentes entre o Machado crítico literário, sequaz do realismo teatral francês, e o Machado comediógrafo, que adota em suas produções os moldes de Musset e Feuillet.

⁵ ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 116. Como as referências serão sempre a essa edição, a abreviamos como OC, exceto indicação contrária.

⁶ Idem, p. 116.

⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 9.

Com o auxílio de estudiosos da arte dramática, como Décio de Almeida Prado, Jean-Pierre Ryngaert, Sabato Magaldi e Ronald Peacock, bem como de críticos que se interessam pelo teatro machadiano, como Agrippino Grieco, Alfredo Pujol, Jean-Michel Massa, João Roberto Faria, Joel Pontes, dentre outros, identificamos a presença de expedientes próprios da arte dramática em *Ressurreição*.

1. O ANO LITERÁRIO DE 1872

“És o livro de teu tempo [...]”⁸

Neste capítulo, traçaremos um panorama do romance romântico brasileiro no ano de 72. Num primeiro momento, esse panorama, referente a um longínquo ano do século XIX, pode parecer empoeirado e cheirando a mofo, a exemplo da maioria das fontes que serviram para fundamentá-lo. Todavia, tivemos o trabalho de lê-las cuidadosamente e retirar delas somente o essencial, com vistas a proporcionar uma leitura objetiva e fluida.

Julgamos mais coerente, metodologicamente, restringir o nosso quadro a 72, ano de publicação de *Ressurreição*. Dessa maneira, podemos constatar, mais a miúdo, quais eram os paradigmas vigentes do romance romântico na exata ocasião em que Machado de Assis estreia no gênero romanesco.

Apesar de ter iniciado, em 1858, sua carreira de prosador, aos 18 anos e meio, com a publicação do seu primeiro conto, *Três tesouros perdidos*, no jornal *A Marmota*, Machado aparece com seu primeiro romance quando já está na casa dos 30 anos de idade. Há algumas suposições a respeito da emergência desse romance. Vejamos.

Lúcia Miguel Pereira, por meio de seu viés biográfico, relaciona o surgimento de *Ressurreição* à fase da vida pela qual passava Machado:

No momento em que o escrevia, estava Machado ainda na doce surpresa dos sentidos e do coração do seu casamento feliz. Tinha encontrado uma mulher e uma amiga: para que procurar no público confidentes, se tinha uma em casa, tão boa e tão compreensiva?⁹

Outra suposta circunstância, levantada por Valentim Faccioli,¹⁰ que teria levado Machado a entrar nessa prosa de ficção é a carta aberta que lhe dirige

⁸ ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: *Sonhos d' ouro. Obra Completa*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1959, p. 694.

⁹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 134.

¹⁰ BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. Coleção Autores Brasileiros: Antologia e Estudos. São Paulo: Ática, 1982, p. 28.

José de Alencar. Neste trecho da missiva, “estampada no *Correio Mercantil* de 22 de fevereiro de 1868”,¹¹ Alencar pede opiniões críticas acerca de Castro Alves e aponta “a possibilidade de Machado dedicar-se à produção romanesca”:¹²

Lembrei-me do senhor. Em nenhum concorrem os mesmos títulos. Para apresentar ao público fluminense o poeta baiano, é necessário não só ter foro de cidade na imprensa da Corte, como haver nascido neste belo vale do Guanabara, que ainda espera um cantor. Seu melhor título, porém, é outro. O senhor foi o único de nossos modernos escritores que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção de talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.¹³

No entanto, não podemos afirmar que Machado toma as palavras de Alencar como incentivo à sua entrada no romance. Em sua carta-resposta publicada em de 29 de fevereiro de 1868, Machado, além de não fazer referência à insinuação do “chefe”, mantém sua postura de crítico, como se percebe no excerto abaixo:

A tarefa da crítica precisa destes parabéns; é tão árdua de praticar, já pelos estudos que exige, já pelas lutas que impõe, que a palavra eloqüente de um chefe é muitas vezes necessária para reavivar as forças exaustas e reerguer o ânimo abatido.¹⁴

Mesmo sendo de caráter impressionista, é inegável a pertinência dessa hipótese de Faccioli, posto que no ano seguinte, 1869, Machado distancia-se

¹¹ FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro, in: *Estudos Avançados*, 18(51), 2004, p. 299.

¹² BARROS, Marta Cavalcante de. Machado de Assis e os anos 1870: primeiros romances. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajétoias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 551.

¹³ ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editôra Mérito, 1962, p. 19, grifo nosso.

¹⁴ Idem, p. 21.

da carreira de “Homem de Teatro”¹⁵ e assina com o editor B.L. Garnier um contrato em que se compromete “[...] a enviar-lhe três obras, em novembro de 69, março de 70 e fins de 70”.¹⁶ Essas obras seriam, respectivamente, *Ressurreição*, *Manuscrito do licenciado Gaspar* e *Histórias da meia-noite*.¹⁷

Ressurreição vem a público dois anos e meio depois do previsto em contrato. Como pudemos constatar na carta alencariana, naquele momento, Machado já gozava de (certo) reconhecimento público, advindo de outros gêneros pelos quais transitava, principalmente, a poesia e o teatro:

Ao publicar *Ressurreição*, seu primeiro romance, Machado de Assis já era considerado referência dentro do pequeno círculo letrado do Rio de Janeiro, por sua atuação não só no jornalismo, mas também nos gêneros de maior prestígio naquele momento, como a poesia e o teatro.¹⁸

A exemplo dos *Contos Fluminenses* (1870), compilação de sete contos, seis deles publicados anteriormente no *Jornal das Famílias* e apenas um inédito, o romance *Ressurreição* é publicado em formato de livro e não de folhetim. Esse fato pode ter auxiliado Machado em algumas de suas rupturas em relação aos romances românticos coetâneos:

O fato de *Ressurreição* sair em livro – e não em formato de folhetim, como os demais – pode ter facilitado a ruptura que o romance almejava em relação à produção corrente daquele período. A publicação em volume dava, de certo modo, maior liberdade ao autor, pois não o submetia ao julgamento dos leitores durante o processo de composição, evitando interferências que a publicação seriada poderia sofrer.¹⁹

¹⁵ MASSA, Jean-Michel. Machado de Assis: Homem de Teatro. In: _____. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 313-340.

¹⁶ BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis*. Coleção Autores Brasileiros: Antologia e Estudos. São Paulo: Ática, 1982, p. 28.

¹⁷ *O Manuscrito do licenciado Gaspar* é desconhecido e *Histórias da meia-noite* é publicado somente em 1873.

¹⁸ BARROS, Marta Cavalcante de. Machado de Assis e os anos 1870: primeiros romances. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 550-551.

¹⁹ Idem, p. 559.

Tratamos da recepção crítica desse livro que surge com as insígnias da transgressão e da “modernidade”²⁰ no capítulo 2 dessa dissertação.



O ano literário de 72 é assaz fecundo, haja vista que, além de Machado, aparecem Macedo, com *Os quatro pontos cardeais*, *A misteriosa* e *Um noivo a duas noivas*; Alencar, com *Sonhos d’Ouro* e *Til*; Bernardo Guimarães, com *O Garimpeiro* e *O Seminarista*; e Taunay, com *Inocência* e *Lágrimas do coração*.²¹ Há ainda exceções óbvias de Teixeira e Sousa e Manuel Antônio de Almeida, ambos mortos em 1861, e de Franklin Távora que não publica romance, mas “[...] reúne em volume as *Cartas a Cincinato*, aparecidas periodicamente em 71”.²²

Contudo, para Machado, proficuidade não é sinônimo de continuidade. A inflexão machadiana dessoava dos três primeiros romancistas românticos elencados, tidos como os mestres do romance na década de 70. Enquanto a tríade concorria para que se mantivesse o imóvel *status quo* romântico, Machado, com *Ressurreição*, irrompia, no gênero romanesco, com um projeto anti-romântico “[...] num momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro”.²³ Em seu romance inicial, Machado como observador do seu tempo e percebendo que estava às voltas com o final da ficção romântica,²⁴ aponta seu próprio caminho, oposto aos trilhados, principalmente, por Macedo e Alencar. Consciente desse embate ideativo, Pereira denomina esse período de “indeciso”:

²⁰ “*Ressurreição*, embora fraco, tecido de situações vulgares, tiradas ao ambiente do romantismo europeu, é uma curiosa tentativa de romance psicológico. Deslocando o interesse para o estudo dos caracteres, essa novela aparecia numa linha diferente, e conserva para nós um indiscutível ar de modernidade” (BARRETTO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1947, p. 110-11, grifo nosso).

²¹ Não tivemos acesso a esse romance.

²² CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 289.

²³ 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 125.

²⁴ Remeto ao texto de CANDIDO, Antonio. Romance de passagem. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 289-291.

O traço característico do decênio 1870-1880 é assim a indecisão, a tonalidade furta-cor, os ecos do passado se misturando aos esboços do futuro, tudo em surdina, tudo apagado.²⁵

Candido, por sua vez, quiçá por seu tino mais nacionalista, nem sequer alude à questão da indecisão do período, levantada pela estudiosa, optando por nomear o romance de 70 como “romance de passagem”. Segundo o estudioso, esse romance tem como marco inicial o ano de 72, com as manifestações decisivas de Machado, Taunay e Távora. Candido parece fazer questão de reiterar que, se tais manifestações nada trouxeram de novo, contribuíram muito para aperfeiçoar os já existentes, trabalhados por seus antecessores.²⁶

Por mais indeciso que seja esse ano (ou esse decênio, como coloca Pereira), no entanto, prevalecem, no romance, graças à ação conjunta dos críticos, dos romancistas e dos leitores, as características românticas.

A considerável quantidade de romances surgentes em 72 é uma indicação de que essa prosa de ficção estava ganhando notoriedade e de que Machado tinha consciência disso, pois ele fazia questão de escrever o gênero romance – “[...] o [...] preferido entre os leitores de Belas Letras e ocupando cada vez mais espaço nas prateleiras dos livreiros, nas estantes das bibliotecas e nos prelos das tipografias”²⁷ – com vistas a consolidar, definitivamente, seu prestígio literário.

Entendemos que Machado apresenta uma postura audaciosa para quem está reorientando sua produção, migrando para um novo gênero²⁸ em busca do

²⁵ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 40.

²⁶ Cf. CANDIDO, Antonio. Romance de passagem. In: _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 289-291.

²⁷ ABREU, Márcia. Literatura e história – presença, leitura e escrita de romances. In: _____. (Org.). *Trajetoórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 11.

²⁸ “Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim” (ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116).

“régio diadema”.²⁹ Machado não segue, por exemplo, os passos de um antecessor renomado, como fez Alencar, em relação a Macedo:

Assinalamos no devido tempo que a “ambição romanesca” foi despertada no jovem Alencar pela nobre inveja que lhe causou a glória da *Moreninha*; é assim sem nenhuma surpresa que verificamos ter ele estreado na literatura de ficção com uma pequena novela eminentemente macediana. É a mesma estrutura narrativa, são os mesmos tipos psicológicos, é a mesma alegre indiferença pela verossimilhança e a mesma filosofia de vida.³⁰

Ao contrário de Alencar, Machado quer trilhar seu próprio caminho, mesmo que para isso ele tenha de se afastar de uma importante vertente que regia, naquele momento, o romance no Brasil, a vertente nacionalista. Da mesma maneira que Picchio observa *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de Manuel Antônio de Almeida, como um “[...] fenômeno isolado dentro da narrativa brasileira da segunda metade do século XIX [...]”,³¹ consideramos *Ressurreição* uma obra ímpar e deslocada em relação ao rol dos romances de 72.

Na próxima subseção, exploramos a discussão do romance enquanto gênero que se presta ao nacionalismo literário. Outrossim, veremos como o projeto nacionalista confere respeitabilidade a um gênero que, no século XIX, ainda precisava justificar sua existência.

²⁹ Alusão à célebre frase de Alencar: “Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?” (ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. *Obra Completa*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1959, p. 694).

³⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 60.

³¹ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 207.

1.1. O romance mimetômano

*“La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio”³²*

Nesta subseção, apresentamos um breve compêndio acerca da filiação do gênero romanesco e estabelecemos sua correlação com o Romantismo e, posteriormente, com o propósito nacionalista.

Walter Benjamin, um dos principais intelectuais da Escola de Frankfurt, chega ao entendimento que o romance é um gênero relativamente tardio, pois somente na sociedade burguesa encontra “[...] os elementos favoráveis para o seu florescimento.”³³

De acordo com Georg Lukács, o romance surge como sendo, paradoxalmente, a “epopeia burguesa”, ou seja, como uma forma literária que, no desenvolvimento da burguesia, aspira aos mesmos fins da epopeia da antiguidade clássica. Ademais, devido às compatibilidades de objetivos e características, o romance apresenta alguns dos elementos da forma épica:

[...] a tendência para adequar a forma de representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude individual e subjetiva (como, por exemplo, na lírica) ao princípio da representação plástica, em que os homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos como figuras vivas da realidade exterior.³⁴

Essa simetria do romance em relação à epopeia, no entanto, é uma falácia, uma vez que o romance é o “produto da dissolução da forma épica”. Na sociedade burguesa, “[...] os modos de realização das finalidades épicas são

³² “O teu modo de falar manifesta-te como natural daquela nobre pátria” (ALIGHIERI, Dante. *Divina commedia* apud AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2002, 151-152).

³³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leakov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 202.

³⁴ LUKÁCS, George. O romance como epopéia burguesa. In: *Revista Ensaios Ad Hominem*, nº 1, tomo II. Trad. Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p. 93.

tão diferentes dos antigos que os resultados são diametralmente opostos”.³⁵ Eis o porquê da contradição do gênero: o romance, como epopeia burguesa, “[...] é a epopéia de uma sociedade que destrói todas as possibilidades da criação épica”.³⁶

Dessa forma, fica evidente a não adequação do ideal clássico à burguesia, pois, nas palavras de Afrânio Coutinho, não cabia mais a essa sociedade “[...] o frio equilíbrio racional das idéias e sentimentos”.³⁷ Concomitantemente ao desenvolvimento burguês, avultava um novo conjunto de atitudes face à vida, e um novo método literário – o romantismo. Com vistas a levar a cabo esse binômio “burguesia-romantismo”, trazemos à discussão o crítico Nelson Werneck Sodré, que afirma: “Burguesia e romantismo, pois, são como sinônimos, o segundo é a expressão literária da plena dominação da primeira.”³⁸

Partimos de uma afirmação categórica para, posteriormente, apresentarmos subseqüentes explicações: “[...] foi no romance que o Romantismo encontrou o melhor veículo para a propagação de suas idéias”.³⁹ A primeira razão do estreito laço existente entre o romance e o romantismo diz respeito à relação indissolúvel que o romance tem com a representação da realidade burguesa, uma vez que ele é “[...] um instrumento fácil e flexível, capaz de interpretar a sociedade a seu modo, apto a defender e difundir o primado da classe que atinge a plenitude de seu poder”.⁴⁰

Ainda ao abordar o liame entre romance e romantismo, Candido o atribui ao caráter eminentemente aberto do gênero:

³⁵ Idem, p. 93.

³⁶ Idem, p. 93. Thomas Mann vai além de Lukács no que diz respeito ao romance ser uma degeneração da epopeia. Segundo Mann (para quem é penoso pensar que, sem mais, o romance tornou-se um aperfeiçoamento da narrativa), no início, o romance “[...] era realmente uma degeneração arbitrariamente aventureira da epopéia em verso” (MANN, Thomas. *Ensaíos* (Org.). Anatol Rosenfeld. Trad. Natan R. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 18). Todavia, as possibilidades e o desenvolvimento dessa forma narrativa permitem ao ensaísta proceder a uma inversão: o romance não seria uma forma decadente da epopeia, mas, sim, a epopeia é que seria uma pré-forma primitiva do romance.

³⁷ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968, p. 838.

³⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 189.

³⁹ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 837.

⁴⁰ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 191.

[...] à busca de temas e sugestões, pela história, a economia, a política, a moral, a poesia, o teatro, acaba também por lhes roubar vários meios técnicos, - que ao juntar-se fazem dele um gênero eminentemente **aberto**, pouco redutível às receitas que regiam os gêneros clássicos. Daí a facilidade e a felicidade com que se tornou o gênero romântico por excelência; aquele, podemos dizer, que deveu ao Romantismo a definitiva incorporação à literatura séria e o alto posto que mantém desde então.⁴¹

A noção de que o romance é, em essência, um gênero capaz de incorporar outros discursos, devido, dentre outros fatores, à sua instabilidade formal, denota a viabilidade de nossa proposta: identificar meios técnicos do drama em um romance, neste caso, em *Ressurreição*.

O romantismo confere ascensão e respeitabilidade ao romance. No Brasil da segunda metade do século XIX, um dos responsáveis por esse *status* alcançado pelo gênero é o compromisso romântico de formação da nacionalidade. O romance, ainda tímido, como veremos na seção 1.2., busca motivos externos, no caso o nacionalismo, para justificar sua existência:

A atribuição de uma legitimidade externa ganhou notável impulso quando se percebeu a possibilidade de colocar o romance a serviço da construção de um ideário nacionalista. Em um país recém independente, como o Brasil, os romancistas parecem ter ficado satisfeitos ao encontrar, no projeto de construção e difusão da idéia de pertencimento à nação, uma justificativa para suas produções.⁴²

Nosso romantismo e, conseqüentemente, nosso romance romântico são norteados pelo nacionalismo literário que incumbe, em primeira instância, nossos escritores do “[...] estudo das relações humanas [...] através do levantamento de acontecimentos, tipos [...], usos, costumes, convenções,

⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 109, grifo do autor.

⁴² ABREU, Márcia. Literatura e historia – presença, leitura e escrita de romances. In: _____(Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 16-17.

paisagens, cenas, épocas, lugares”.⁴³ Em outras palavras, o nacionalismo literário os encarrega da escrita do romance de costumes.

De forma geral, podemos classificar os romances de 72 em duas categorias: os de costumes urbanos e os de costumes regionalistas ou sertanejos. Na primeira categoria, incluímos *Os quatro pontos cardeais*, *A misteriosa*, *Um noivo a duas noivas* e *Sonhos d’Ouro*. Na segunda, temos *Til*, *O Seminarista*, *O Garimpeiro* e *Inocência*. Mesmo ambientado na cidade do Rio de Janeiro, não podemos atestar que *Ressurreição* seja um romance de costumes urbanos, uma vez que M.A., no prólogo, ao afirmar – “Não quis fazer romance de costumes” –, refuta a qualificação de romance de costumes para a sua obra.

Candido faz questão de ressaltar que mais do que um recurso estético, o mimetismo das cores e das coisas locais é um projeto, um projeto nacionalista: “E como além de recurso estético foi um **projeto** nacionalista, fêz do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país”.⁴⁴

Essa posição de “esteio da nacionalidade”,⁴⁵ assumida pelo romance romântico, trouxe-lhe alguns ônus. Podemos tomar a palavra de dois críticos, Coutinho e Candido, para explicitá-los. Enquanto o primeiro salienta a implicação do “[...] predomínio do descritivo e da pintura sôbre o narrativo [...]”,⁴⁶ o segundo trabalha com o fator limitador desse empenho em retratar a realidade:

Este realismo, que foi virtude e obedeceu ao programa nacionalista, foi também fator de limitação, visto como a objetividade amarrrou o escritor à representação de um meio pouco estimulante.⁴⁷

⁴³ SILVA, Maria Célia Azevedo da. A caracterização do papel dos "costumes" urbanos do Rio de Janeiro nos romances de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis. *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 66-75, 30 mar. 2006. Anual. Disponível em: < <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>>. Acesso em: 09 mar. 2009.

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 112, grifo do autor.

⁴⁵ ABREU, Márcia. Literatura e história – presença, leitura e escrita de romances. In: _____ (Org.). *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 17.

⁴⁶ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968, p. 165.

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 117.

De fato, a observação da nossa realidade, empreendida por nossos romancistas, é muito mais programática do que espontânea. Eles são idealistas para seguirem à risca os preceitos do realismo romântico:

Levados à descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores românticos de que vamos tratar eram contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e composição adequados. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração dos personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação e restabelecendo certas tendências profundas da escola para o fantástico, o desmesurado, o incoerente, na linguagem e na concepção.⁴⁸

Um dos principais críticos do século XIX, José Veríssimo, atribui a falta de senso de observação dos nossos escritores também ao receio da antipatia do público:

Para este romance faltavam-lhe porém dons de aguda observação que o gênero presume e também acaso o gosto de as fazer, pelo que lhe deparariam de antipático e até molesto ao seu idealismo.⁴⁹

As afirmações de Candido e Veríssimo, de que os romancistas seriam excessivamente idealistas e temerosos da reprovação pública, encaminham-nos para uma outra diretriz do romance romântico, a moralidade, que abordaremos na próxima subseção.

⁴⁸ Idem, p. 115.

⁴⁹ VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 272.

1.2. O crivo moralista

“Les romans, au contraire, peuvent peindre les caractères et les sentiments avec tant de force et de détails, qu’il n’est point de lecture qui doive produire une impression aussi profonde de haine pour le vice, et d’amour pour la vertu. La moralité des romans tient plutôt au développement des mouvements intérieurs de l’âme qu’aux événements qu’on y raconte: ce n’est pas la circonstance arbitraire que l’auteur invente pour punir le crime, dont on peut tirer utile leçon; mais c’est de la vérité des tableaux, de la gradation ou de l’enchaînement des fautes, de l’enthousiasme pour les sacrifices, de l’intérêt pour le malheur, qu’il reste des traces ineffaçables.”⁵⁰

Na subseção anterior, verificamos o interesse na formação de um romance nacional, centrado na reprodução dos costumes no Brasil. Como veremos mais detidamente no capítulo 2, Machado, em seu romance introdutório, segue uma linha distinta da adotada pelo projeto nacionalista. Contudo, ele precisa vincular seu livro ao compromisso moral, ainda muito forte no ano de 72. Vejamos este excerto que comprova a preocupação machadiana, em *Ressurreição*, com o crivo moralista:

Quando Machado lançou seu primeiro livro, a moralidade ainda aparecia, se não como critério de valor da obra, pelo menos como algo que devia ser mencionado nas críticas, como um indicativo do merecimento de leitura.⁵¹

Ao mesmo tempo em que se afastava da deliberação nacionalista, Machado de Assis, em 72, continuava preso ao moralismo. E a ele o autor ficaria conectado por mais tempo, pois, em 1878, no periódico *O Cruzeiro*, em resenha sobre *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ainda podemos notar a

⁵⁰ “Os romances, ao contrário, podem pintar os caracteres e os sentimentos com tanta força e tantos detalhes, que a leitura deve produzir uma impressão tão profunda de ódio pelo vício, e de amor pela virtude. A moralidade dos romances advém mais do desenvolvimento dos movimentos interiores da alma do que dos eventos que aí são contados: não é da circunstância arbitrária que o autor inventa para punir o crime que se pode tirar uma lição útil: mas é da verdade do quadro, da gradação ou do encadeamento dos delitos, do entusiasmo pelos sacrifícios, do interesse pela infelicidade, que restam traços inesquecíveis.” (STAËL, Germaine. *Essai sur les fictions suivi De l’influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris, Éditions Ramsay, 1979 apud AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os dois amores*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1998, p. 70).

⁵¹ BARROS, Marta Cavalcante de. Machado de Assis e os anos 1870: primeiros romances. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 552-553.

preocupação machadiana com a moral. Neste trecho, o Machado crítico literário tece comentário a respeito da personagem Luísa: “[...] a Luísa – força é dizê-lo – Luísa é um carácter negativo, e no meio da acção ideada pelo autor é antes um títere do que uma pessoa moral.”⁵²

Candido, em seu ensaio “Timidez do romance”, vale-se de um levantamento realizado pelo estudioso norte-americano Arthur Jerrod Tiejé, o qual tinha em vista a formação de uma teoria do romance baseada no intuito ou propósito (*purpose*) manifestado pelos próprios romancistas em prefácios e trechos de suas obras. Ao analisar os pronunciamentos dos romancistas, Tiejé chegou à conclusão que deles emergem cinco intuítos: “1) divertir; 2) edificar e 3) instruir o leitor; 4) representar a vida quotidiana; 5) despertar emoções de simpatia”.⁵³

De acordo com Candido, em seu percurso sobre a história do romance, a timidez do romance se deveria ao fato de que o “estado de coisas” que se manteve em vigência até o século XIX favorecia apenas os três primeiros intuítos supracitados. Tímido, o romance teve de se valer da *alegoria* para representar o cotidiano, o trivial da vida. Sabemos que, em 72, mesmo como gênero que ainda se valia de justificativas existenciais, o romance, de maneira explícita, empreendia a representação da vida cotidiana, mui cara aos leitores brasileiros da segunda metade do século XIX.

Podemos questionar: quem é esse leitor⁵⁴ empírico alvejado pelos escritores? Quais são as suas expectativas em relação ao romance do seu tempo? Enquanto Sodré nos dá resposta à primeira pergunta, de forma concisa: “Estudantes e mulheres [...] constituem, pois o público literário, na sua maior parte”,⁵⁵ Bosi, por sua vez, responde à mesma questão mais detalhadamente:

⁵² In: ROSA, Alberto Machado. *Eça, discípulo de Machado (Formação de Eça de Queirós, 1875-1880)*. Lisboa: Presença, 1964.

⁵³ CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 84 apud TIEJE, Arthur Jerrold. *The Critical Heritage of Fiction in 1579. Englische Studien*, n. 47, p. 418-425.

⁵⁴ Cientes da problemática que envolve qualquer designação superficial, sem seu devido embasamento teórico, mas considerando os limites impostos pela estrutura e abrangência desse capítulo, optamos, de forma livre, por não entrar na questão da tipologia do leitor (Cf. 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 39-46).

⁵⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, p. 206.

O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual: eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente, médias; eram, enfim, um tipo de leitor à procura de *entretenimento*, que não percebia muito bem a diferença entre um Macedo e um Alencar urbano.⁵⁶

O entretenimento é um dos pontos fundamentais para entendermos o refugio de nossos romancistas à frialdade nas descrições. Realidade nua e crua opõe-se, totalmente, ao recreio onírico que o romance tinha como uma de suas funções, naquela época. Como afirma Agrippino Grieco, os leitores da época “[...] preferiam sempre as descebelladas mentiras românticas á humilde verdade que lhes iam em redor”.⁵⁷ As ideias de Grieco vão ao encontro das de Veríssimo. O que o primeiro chama de “descebelladas mentiras românticas”, o segundo nomeia “achques românticos”, os quais define como: “[...] a excessiva sentimentalidade e o desmascarado romanescos, em suma a idealização descomedida”.⁵⁸

Lúcia Miguel Pereira, sob outra perspectiva, apresenta a sua visão acerca da prevalência da temática amorosa e da idealização nos romances do século XIX:

Fazendo parte de uma sociedade cujos extremos de pudicícia só se comparavam aos extremos de convencionalismo, que não suportaria ver denunciadas as suas anomalias, não se poderiam os escritores desvencilhar facilmente dos preconceitos românticos, tão bem ajustados ao estado de espírito da minoria educada que ditava as regras. Por isso, entre os romancistas urbanos, o amor reinava todo-poderoso, com seu cortejo de suspiros, lágrimas e desmaios.⁵⁹

⁵⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 128, grifo do autor.

⁵⁷ GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959, p. 47.

⁵⁸ VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 283.

⁵⁹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 36.

Todavia, o escritor de romances não tinha somente como missões as tarefas de entreter e enlevar o espírito de seu público. Na realidade, segundo Candido, o entreter, o encantar “[...] significam quase sempre facilitar as operações anteriores [o ‘edificar’, o ‘instruir’] por meio de um chamariz agradável [...]”.⁶⁰ O propósito maior do romancista compreendia educar, moralizar seus irmãos e suas irmãs de pátria. Atentemo-nos ao trecho de Coutinho, o qual apresenta o romancista na posição de um educador, de um moralizador da sociedade:

Um traço peculiar da concepção do homem de letras devida ao movimento romântico, e que logrou larga aceitação no Brasil, foi o da missão civilizadora do escritor, que, mago e profeta, estaria destinado a influir na marcha dos acontecimentos, graças à inspiração ou iluminação suprema. Cabia-lhe uma responsabilidade, uma vocação particular, um papel de reforma social e política, na condução da vida da comunidade, uma função educadora, moralizante, progressiva, exercer junto aos contemporâneos.⁶¹

De todo *corpus* historiográfico que nos valem para escrever esse capítulo, julgamos que dois críticos melhor conseguem conceituar o romance romântico. Veríssimo é o primeiro e afirma:

[...] 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-lo torna hoje geralmente despiciendo – do romance brasileiro até o naturalismo ou melhor até Machado de Assis, que ainda em antes se libertara desse vezo.⁶²

⁶⁰ CANDIDO, Antonio. Timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 84.

⁶¹ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968, p. 176.

⁶² VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 272.

Veríssimo mostrou-se arguto ao perceber que Machado foi o primeiro escritor a romper, tenazmente, com o “vezo” romântico. Contudo, em nosso entendimento, faltou ao renomado crítico dizer que a quebra da tradição romanesca brasileira teve início com o primeiro romance machadiano. Diferentemente de Veríssimo, contemporâneo de Machado e de sua produção literária, Barretto Filho guarda certo distanciamento do escritor e de suas obras, o que o possibilita proferir as seguintes palavras: “Em *Ressurreição* fôra descoberto um desvio promissor nessa estrada batida [o autor faz menção ao Romantismo]”.⁶³

O segundo crítico a melhor conceituar o romance romântico é J.C. Fernandes Pinheiro, que, no século XIX, afirma:

O romance é d'origem moderna; veio substituir as novelas e as histórias, que tanto deleitavam a nossos pais. É uma leitura agradável e diríamos quase um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metafísicas, que aliás escapariam à sua compreensão. Se o teatro foi justamente chamado a escola dos costumes, o romance é a moral em ação [...].⁶⁴

Nacionalismo e moralismo são os dois principais ingredientes do romance romântico. Na próxima subseção, caracterizaremos essas duas categorias nos romances de Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães e Taunay.

⁶³ BARRETTO FILHO. *Machado de Assis*. In: COUTINHO, Afrânio (Direção). *A literatura no Brasil*. Vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1969, p. 141.

⁶⁴ Apud CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 119.

1.3. O nacional e a moral nos romances românticos de 72

“[...] [o romance] se bem manejado, [pode] inculir mais amplos padrões de cultura moralizantes, bem como propagar o interesse pelo produto literário nacional [...]”⁶⁵

Com o objetivo de ampliar as discussões sobre as questões do nacionalismo e do moralismo nos romances românticos de 72, recorreremos à apresentação de trechos das obras dos principais romancistas da época – Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães e Taunay – normalmente ausentes na maioria das historiografias literárias. Além disso, buscamos tecer relações entre esses romances e *Ressurreição*, de forma a estabelecermos um maior contato com essa importante obra machadiana.

Começamos por Joaquim Manuel de Macedo, rotulado como um escritor que não evolui, e que se dedica à repetição *ad eternum* de alguns procedimentos romanescos que descobre logo no início da sua carreira. A este respeito, Bosi afirma:

Tendo atravessado todo o Romantismo, pois escreveu desde os anos de 40 aos de 70, nem por isso nota-se-lhe progresso na técnica literária ou na compreensão do que deveria ser um romance. Macedo descobriu logo alguns esquemas de efeito novelesco, sentimental ou cômico, e aplicou-os assiduamente até as suas últimas produções no gênero.⁶⁶

Macedo, além de ser o precursor do romance no país, é o grande estímulo aos aspirantes a romancistas:

Abridor de caminhos, foi êle quem conferiu prestígio à ficção, dando-lhe por assim dizer posição social e, como pano-de-fundo, a vida burguesa do Rio de Janeiro. A sua lição foi importante, e a glória rápida que alcançou em nosso meio pobre e acanhado serviu de estímulo à vocação dos moços.⁶⁷

⁶⁵ AUGUSTI, Valéria. Do gosto inculito à apreciação douda: a consagração do romance no Brasil do oitocentos. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 395.

⁶⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 130.

⁶⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 211.

Nas entrelinhas das palavras de Candido, podemos identificar o aspecto mais marcante da obra de Macedo: o estudo dos costumes da sociedade burguesa fluminense (hoje, nomeada carioca) a que pertencia. Coutinho afirma que a pintura de costumes é o que há de melhor em Macedo:

[...] o melhor e mais perdurável nos seus romances é sempre a pintura realista dos usos e costumes da época. [...] Sua observação fixa geralmente aspectos da vida pequeno-burguesa dos meados do século XIX; os namoros de estudantes, os saraus familiares, as festas, as conversas de comadre, os hábitos, os costumes e as tradições da sociedade do seu tempo, eis o que enche os seus romances, de princípio a fim.⁶⁸

Machado, diferentemente de Macedo, não tem como característica marcante em sua obra o estudo dos costumes, mas a análise dos caracteres. Romances anteriores a *Ressurreição*, como, por exemplo, *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), ambos de Alencar, são precursores da pintura de caracteres. Todavia, o romance de estreia de Machado foi o primeiro a ter como projeto exclusivo “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”: “A grande novidade deste romance era não ser senão o primeiro de análise de caracteres e temperamentos, o primeiro a menos que com este só propósito aqui se escrevia”.⁶⁹

Para pensarmos os romances de Macedo, recuperamos *Os quatro pontos cardeais*. Um costume corrente, retratado na história, é a imposição (por parte dos parentes, geralmente irmãos e cunhados) do celibato à mulher. O objetivo dessa práxis é a exploração financeira, com a mulher em vida, e o espólio de sua herança com sua morte. O trecho abaixo exemplifica essa temática na obra de Macedo:

⁶⁸ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 860.

⁶⁹ VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 416.

Era uma história de todos os dias em algumas casas e famílias. Era um caso perversamente egoísta; mas infelizmente observado na prática de alguns parentes.

Há irmãos e cunhados que calculam com o desfruto e com a herança dos bens da filha de seus pais, ou da irmã de sua mulher, e que por ambição criminosa e de lesa-natureza, cercam e espiam a vítima para condená-la ao celibato que há de aproveitar-lhes, que com a sedução de traiçoeiros carinhos, com a exploração de afeições, que os sobrinhos conquistam da tia, arrancam destas doações, que são furtos dissimulados, e conseguidos, e realizados com hipocrisia perversa!...⁷⁰

De acordo com Candido, em seu livro *Literatura e sociedade*, o fator social não é um elemento acessório ou externo à obra, antes, trata-se de um elemento constitutivo, tanto como o é o aspecto formal. Acreditamos que em *Os quatro pontos cardeais* não há dicotomia entre os aspectos externos e internos, uma vez que a questão do celibato entra na trama não apenas como algo a ser mostrado ao leitor, mas sim como recurso que constitui o romance.

Candido ainda ressalta que não é, exclusivamente, o fator social que desempenha um certo papel na constituição da obra, mas também o psíquico:

É o que se vem sendo percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais ou psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento nem como matéria registrada pelo trabalho criador; e isto permite alinhá-los entre os fatores estéticos.⁷¹

O romance *Ressurreição* gravita em torno do psiquismo de Félix. A consciência atormentada, dubitativa e suspeitosa da personagem impede-a de estreitar seus vínculos com outras personagens, principalmente com Lívia, a viúva abastada que o ama.

Ainda no tocante à questão do romance de costumes, constatamos que Grieco apresenta Macedo não apenas como um observador dos costumes, dos

⁷⁰ MACEDO, Joaquim Manuel de. *Os quatro pontos cardeais; Misteriosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872, p. 18, atualização ortográfica nossa.

⁷¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1975, p.5.

tipos cariocas, mas também como um perscrutador da cidade do Rio de Janeiro:

Ele observou e marcou engenhosamente os costumes cariocas e alguns dos seus tipos trazem boa armadura e boa máscara. Historiou o Rio, os varões ilustres consagrados pela admiração do Rio, os sítios de predileção da gente do Rio, a rua do Ouvidor, o passeio Público. Em seus livros algo existe de permanente caminhada através da capital.⁷²

Toda essa fidelidade na transplantação do meio social carioca, compreendida por Macedo no romance, também dá margem a colocações que o depreciam literariamente. Coutinho e Bosi rebaixam o escritor de *A moreninha* à categoria de cronista ou memorialista da sua época. Coutinho é mais cauteloso em suas afirmações: “Foi a predominância da pintura realista do ambiente social sobre o mundo íntimo das personagens, que fez de Macedo um cronista do seu tempo”.⁷³ Não obstante, Bosi alcunha o escritor de “sub-romancista” e “sub-romântico”:

[...] sub-romancista pela pobreza da fantasia, sub-romântico pela míngua de sentimento. A sua adesão a um tipo de verossímil imediato, peculiar à crônica e às memórias, prejudica-o sempre que o enredo, saltando para o romance de personagem, não se esgotava na mistura desses dois gêneros.⁷⁴

Diferentemente de Macedo, Machado limita-se a mencionar o nome de alguns bairros cariocas, em seu primeiro romance. No ensaio intitulado “Machado e a paisagem”, Grieco afirma que o escritor evita o retrato da paisagem: “Curioso unicamente nesse curto ensaio é que [...] explique a inexistência da paisagem em Machado pela sua ‘estética de recolhido’, de

⁷² GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 41, atualização ortográfica nossa.

⁷³ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 860.

⁷⁴ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 131.

quem preferia esculpir e gravar na oficina a pintar ao ar livre.”⁷⁵ Cremos que a ausência da paisagem no romance *Ressurreição* deve-se às deliberações, expressas no prefácio, de não escrever romance de costumes, que, como vimos, não prescinde da marca lugareira e de esquadrihar caracteres.

Por mais graves que sejam os defeitos de Macedo, entendemos a sua incontestável importância na constituição e no desenvolvimento do romance nacional. Suas falhas, talvez, estejam mais relacionadas à falta de um verdadeiro talento literário, que, de acordo com Veríssimo,⁷⁶ sobeja no próximo romancista que apresentaremos, José de Alencar.

Longe do cognome depreciativo de “sub-romântico”, que Bosi, como vimos, confere a Macedo, passa Alencar, em *Sonhos d’Ouro*. Com vistas a fortalecer nossa argumentação, tomamos as palavras do crítico Wilson Martins acerca desse romance:

[...] os *Sonhos d’Ouro* são um romance balzaquiano, um romance em que o dinheiro e as classes sociais têm papel decisivo, mais importante que o de qualquer personagem individualmente considerada. Os “sonhos de ouro”, embora logo identificados simbolicamente com uma flor silvestre (cujo nome, claro está, é emblematicamente significativo e que serve de ‘ponte de ouro’ que o herói atravessa para conquistar a heroína e a fortuna), são tomados, no cap. I, em sentido estritamente literal.⁷⁷

Na obra, o protagonista, Ricardo, advogado paulista recém-formado, deixa sua família e sua noiva, ambas pobres, para tentar melhores condições de trabalho na Corte. Com ele segue Fábio, seu amigo também pobre e recém-formado em advocacia.

Quando os amigos chegam ao Rio de Janeiro e passam a ter um contato mais próximo com a burguesia carioca, Fábio, que faz o tipo folgazão e ambicioso, deixa-se levar pela volúpia desse meio abastado, envolvendo-se

⁷⁵ GRIECO, Agrippino. XXXVII – Machado e a paisagem. In:_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1959, p. 206-207.

⁷⁶ Cf. VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras &Letras, 1998, p. 265.

⁷⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 399.

com uma mulher casada, D. Guilhermina, mesmo estando noivo da irmã de Ricardo, Bela. O protagonista, entretanto, não se deslumbra com a opulência dessa sociedade, muito pelo contrário, sente-se deslocado e tem-lhe aversão. O seguinte trecho do romance exemplifica a diferença de caráter das personagens:

Ricardo, que não transigia em matéria de escrupulo e honestidade, combatia tais aberrações do espírito de seu amigo, e destruía a influência que o mal poderoso e laureado exerce sôbre as almas cuja têmpera não é bastante forte para resistir-lhe.⁷⁸

Por sua vez, Félix, de *Ressurreição*, está longe de ter o caráter austero e inteiriço de Ricardo, paradigma de herói romântico. Vejamos como o narrador do romance machadiano define sua personagem:

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.⁷⁹

Para finalizar as considerações sobre *Sonhos d'Ouro*, não podemos deixar de mencionar o nacionalismo de Alencar. Neste trecho, é sutil, mas podemos notar, de forma metonímica, a vivacidade do nacional sobre a frialdade do estrangeiro nas figuras dos cavalos de Ricardo e Guida, a mocinha com quem o protagonista, honestamente, casa-se no fim da história:

O galgo e o formoso Isabel também se cortejaram: o cavalo brasileiro, vivo, ardente e prazendeiro, enfreado-se garboso e soltando um ligeiro nitrido de prazer; o cavalo do Cabo, com o cumprimento protetor que um ministro enfatuando se digna a deferir a um deputado novel.⁸⁰

⁷⁸ ALENCAR, José de. *Obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 726.

⁷⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 118.

⁸⁰ ALENCAR, José de. *Obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 715.

A respeito dos cavalos das personagens, Martins afirma que Alencar “[...] fará imensa dissertação sobre o ‘caráter’ respectivo do puro-sangue inglês e do crioulo brasileiro, na qual este último, bem entendido, finaliza com todas as honras”.⁸¹

Nas fazendas do interior do estado São Paulo, mais especificamente na região entre Campinas e Piracicaba, Alencar ambienta *Til*, romance de costumes sertanejos, ou romance fazendeiro publicado em formato de livro, em quatro volumes da edição Garnier,⁸² alguns meses antes de *Sonhos d’Ouro*.

O romance *Til* pode ser definido com três palavras: mistério, peripécia e morbidez. O que ou quem é *Til*? O leitor terá essa resposta somente após ler muitas páginas do romance. Todavia, ironicamente, *Til*, a personagem, é Berta, que nos é apresentada, ocultada pelo pronome “ela”, já na primeira linha do livro: “Eram dous, êle e ela, ambos na flor da beleza e da mocidade.”⁸³ Quem lhe concede esse nome é o “idiota” (o próprio narrador o trata dessa maneira) Brás, que reconhece, nas feições de Berta, a única coisa que tinha conseguido reter nas aulas de “a-bê-cê”, o sinal diacrítico “til”. Assim como Brás, há mais uma personagem que apresenta problemas mentais, a negra Zana.

Praticamente durante todo o livro, Brás é rebaixado à condição de animal, como vemos nesta passagem: “Enquanto se desarticulava nessa furiosa gesticulação, escapavam-lhe dos lábios sons estranhos e guturais como o grunhido de um porco, ou o ganir de um cão.”⁸⁴

Contudo, o autor não atribui somente a Brás esse caráter animalesco, monstruoso. Outras personagens são descritas dessa maneira. É o caso do temido assassino Jão Fera, como indica seu próprio nome:

Era medonha a catadura de Jão Fera quando voltou-se. A fauce hiante do tigre, sedento de sangue, ou a língua bífida da cascavel, a silvar, não respiravam a sanha e ferocidade que desprendia-se daquela fisionomia intumescida pela fúria.⁸⁵

⁸¹ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 400.

⁸² Cf. QUEIROZ, Juliana Maria de. Em busca de romances: um passeio por um catálogo da livreria Garnier. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 203.

⁸³ ALENCAR, José de. *Obra completa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 821.

⁸⁴ Idem, p. 915-916.

⁸⁵ Idem, p. 864.

Acerca desses dois personagens e da concepção do romance, fala-nos Martins:

[...] *Til* será um romance de concepção hugoesca. Onde Victor Hugo se contentava, em geral, com um monstro generoso por livro, Alencar inventa desde logo dois, João Fera e o retardado Brás. Tecnicamente, mentalmente, historicamente, trata-se de um retrocesso, porque isso significava voltar ao 'romantismo realista' de Victor Hugo quando ele já se encontrava no 'realismo romântico' de Balzac.⁸⁶

Sem dúvida, quem acaba de ler *Sonhos d'Ouro* e passa para a leitura de *Til* impressiona-se com a disparidade existente entre os romances. As galhofas do primeiro cedem lugar à acrimônia do segundo. De acordo com o crítico Araripe Júnior, em sua *Nota Preliminar* ao romance: "O Til, com probabilidade, é o romance em que a sua maneira [de Alencar] mais se quis aproximar dos padrões da nova escola [...]".⁸⁷ A nova escola a que Araripe faz alusão só pode ser o Realismo, o que explicaria o gosto pelo grotesco e o emprego da zoomorfização por Alencar.

Por mais aspectos de transição, indecisão ou aprimoramento (como queiram chamar os estudiosos) que tenha o romance, não nos esqueçamos de que ele é, em essência, romântico e que uma das manifestações desse seu caráter é o emprego do recurso da revelação surpreendente. Berta é fruto de um estupro praticado, na juventude, por Luís Galvão, atual proprietário da fazenda Palmas, contra Besita, mulher de Ribeiro, que some, logo após o seu casamento. João, que até aquele momento não era Fera, e que nutria um grande sentimento por Besita, torna-se o seu protetor e também de Berta.

Em Machado de Assis, a revelação surpreendente não é uma característica. De acordo com Guimarães,⁸⁸ em *Ressurreição*, não há

⁸⁶ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 375.

⁸⁷ JUNIOR, Araripe. Nota Preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 815.

⁸⁸ Cf. 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 128.

revelações que apanham de improviso o leitor, pois o narrador está sempre um passo à frente, dissolvendo as situações de tensão narrativa. No próximo trecho, por exemplo, a intervenção do narrador é de tal forma premente que impossibilita a instalação do suspense: sem delonga, sabemos que a queda amorosa não é de Lívia, mas de Félix: “O desenlace desta situação desigual entre um homem frio [Félix] e uma mulher apaixonada [Lívia] parece que devera ser a queda da mulher: foi a queda do homem.”⁸⁹

Em *Til*, o estupro praticado por Luís Galvão é o estopim para as grandes peripécias (muitas delas desgraças) e revelações do romance. Ao voltar para casa após dois anos, Ribeiro pensa que Besita o traiu e a estrangula: “No meio do aposento, o Ribeiro, pálido e medonho como um espectro, agarrando a mulher pelo pescoço, estrangulava-a com as suas longas tranças de cabelos.”⁹⁰ É essa cena, vista por Zana, com Berta ao colo, que transtornara a negra para sempre.

Com a revelação do significado de Til, da filiação de Berta e do motivo da loucura de Zana, resta ainda um mistério. Por qual razão Barroso, no início do romance, contrata João Fera, o capanga, para matar Luís Galvão? Barroso, na verdade, é Ribeiro, que após quinze anos, ao retornar a São Paulo, ainda tinha o intento de vingar-se de Luís Galvão.

A remissão de João Fera, seguindo os padrões românticos moralizantes, ocorre quando ele deixa de ser um assassino:

[Berta] Teve um assombro de alegria e correu para o capanga; mas recuou horrorizada, e balbuciou apontando para as mãos suplicantes que lhe estendia o Bugre:

– Não me toques. Tuas mãos têm sangue!...

Caiu de joelhos o facínora, e assim, arrastando-se até os pés de Berta murmurava:

– Por piedade, Nhàzinha!... Nunca mais!...

Ergueu a menina a fronte resplandecente, como se cingisse a auréola da caridade.

– Tu juras?...Tu juras nunca mais fazer mal a ninguém?

– Juro.

Tirou Berta do seio a cruz presa com o bentinho ao cordão de ouro; e o Bugre a beijou repetindo o juramento. Depois sacou as armas da cinta, e arremessou-as longe de si.⁹¹

⁸⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 143.

⁹⁰ ALENCAR, José de. *Obra completa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 927.

⁹¹ *Idem*, p. 1006.

O primor narrativo que encontramos em Alencar é posto em suspenso em Bernardo Guimarães. De acordo com Coutinho, Bernardo Guimarães permanece:

[...] quase que inteiramente fiel à técnica primitiva do contar, do narrar, não teve, como êstes [Macedo e Alencar], a preocupação de incorporar à sua prática de ouvinte e contador-de-histórias a experiência narrativa do romance moderno, que com certeza conheceu. E quando tentou essa incorporação não o fez do melhor modo, ressentindo-se as suas narrativas de falhas hoje imperdoáveis. [...] Bernardo Guimarães tem, na realidade, uma concepção primária de romance, em consequência da influência dominante que nêle exerceu a literatura oral.⁹²

As pesquisas que realizamos apontam um único defensor de Bernardo Guimarães, Grieco, que afirma que, em *O Garimpeiro*, o romancista desempenha um bom engendro artístico:

'O Garimpeiro', paisagístico e descritivo, caracteriza os hábitos e peculiaridades de uma profissão nômade, o que lhe daria um caráter de informação didática, não fora o mérito da fabulação, bastante artística nas melhores passagens e sem a pobreza primária dos românticos de Teixeira e Souza.⁹³

Uma designação atribuída a Bernardo Guimarães é a de iniciador do regionalismo romântico: "Afirma-se, porém, que é a Bernardo de Guimarães que cabe a glória de ser, historicamente, o iniciador do regionalismo romântico em nossa literatura".⁹⁴

Sendo Bernardo Guimarães um regionalista nato, apontamos em seus dois romances de 72, *O seminarista* e *O garimpeiro* (o primeiro mais lido do que o segundo), alguns costumes do sertão. Em *O seminarista*, publicado no

⁹² COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 889.

⁹³ GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 44, atualização ortográfica nossa.

⁹⁴ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 893.

mesmo ano da famosa “questão dos bispos”,⁹⁵ são apresentadas crendices da roça. A superstição de que as amantes de padres, ao morrerem, transformavam-se em mulas-sem-cabeça, agoniava Margarida:

– E o mais é que é verdade, Eugênio; você tem razão. Eu também – para que hei de mentir?... –, eu também, cá comigo, não tinha lá grande vontade que você fosse padre, não; para sempre é uma coisa que mete respeito, e até faz medo. Oh! meu Deus! e como é que eu havia de me acostumar a ter respeito a você?... Para isso era preciso deixar de te querer bem, e isso eu não posso, e de mais a mais não quero ser mula-sem-cabeça, não... cruz! Deus me defenda!⁹⁶

Não obstante, os “problemas de consciência”⁹⁷ são maiores em Eugênio do que em Margarida. Ele trava, durante quase todo o romance, um embate interior entre o sentimento e o desejo pela amada e a vida religiosa.

Com toda a reserva, pautando-nos pelo traço psicológico, podemos estabelecer uma comparação entre o romance de Bernardo Guimarães e o de Machado. N’*O seminarista*, Eugênio mortifica-se devido ao seu arrebatamento sentimental por Eugênia, enquanto que, em *Ressurreição*, a mente doentia de Félix impede-o de se entregar ao amor.

Em *O Seminarista*, é com a morte de Margarida e com a loucura de Eugênio que a moral pune os amantes que consubstanciam o amor antes da primeira missa do padre em sua cidade natal.

Os romances de Bernardo Guimarães também abordam “os passatemplos da vida do sertão”,⁹⁸ como observamos no caso da cavalhada, em *O Garimpeiro*:

À tarde tiveram lugar as cavalhadas.
Às três horas, já os palanques toldados de colchas de cores brilhantes estavam atulhados de famílias. Por baixo e em torno

⁹⁵ A este respeito, ver MARTINS, Wilson. A ‘questão dos bispos’. In: _____. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 382-392.

⁹⁶ GUIMARÃES, Bernardo. *O seminarista*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1951, p. 53.

⁹⁷ LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 144.

⁹⁸ Idem, p. 143.

deles formigava remoinhando uma multidão inquieta, esperando com impaciência o começo do espetáculo.

Por fim o estouro das girândolas e o repique dos sinos deram sinal da vinda dos cavaleiros.

Daí a um instante estes, divididos em duas turmas de dez cada uma, entraram na arena a galope por lados opostos, montados em lindos ginetes ricamente ajaezados, e enfeitados de fitas, e ouropeis, penachos e ressonantes guizos, e meneando as lanças ornadas de cumpridas fitas. Não havia máscara, nem estavam trajados a caráter, como é costume em algumas partes; mas, segundo o uso do sertão, traziam uniforme militar à moda do tempo, cada um a seu talante, e com primor e riqueza que podia. Uma das turmas porém trazia farda azul, e outra escarlate, figurando aquela os cristãos, e esta os mouros. Depois de fazerem diversas evoluções, postaram-se as duas turmas em fila defronte uma da outra nas extremidades do circo. Cada cavaleiro tinha o seu pajem de lança, a pé, conduzindo pela rédea mais um cavalo à destra.⁹⁹

Como pudemos observar, Bernardo Guimarães trabalha bem as descrições em seu texto. Porém, de acordo com Martins, mais um estudioso que aponta as falhas do escritor, elas valem mais do ponto de vista documental do que estético:

O livro sobrevive um pouco pelas notações documentais a respeito das diferenças que, por volta de 1850, já se haviam estabelecido no Brasil entre a “Corte” e o interior. É o tema do capítulo II, no qual, a propósito das cavalhadas, o protagonista Elias, jovem pobre mas honrado, e, além disso, incorruptível, de um lado, e, de outro lado, o Senhor Azevedo, “tipo acabado do peralvilho da corte”, trocam agressivas considerações sobre os méritos respectivos do progresso e das tradições nacionais.¹⁰⁰

O trecho supracitado faz menção ao encontro do cidadão com o provinciano, o cerne do sertanismo. O sertão empírico, embora longínquo, está mais próximo da cidade do que a mítica mata indianista e os seus costumes e, por conseguinte, não pode ser retratado ao bel-prazer do romancista. Candido aborda essa problemática do regionalismo:

⁹⁹ GUIMARÃES, Bernardo. *O garimpeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872, p. 33-34, atualização ortográfica nossa.

¹⁰⁰ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 403.

No caso do indianismo, tratando-se de descrever populações de língua e costumes totalmente diversos dos portugueses, podia a convenção poética agir com grande liberdade, criando com certo requinte de fantasia a linguagem e atitudes dos personagens. [...] No caso do regionalismo, porém, a língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que, não tendo nenhum Chateaubriand para modelo, dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso, mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor.¹⁰¹

Autêntico viajante do sertão, Taunay capta precisamente os quadros do Brasil sertanejo. Sílvio Romero atesta que Taunay, em relação a outros romancistas, tinha em maior escala o sentimento da paisagem:¹⁰²

Possuía o autor de *Inocência*, em maior escala que Machado de Assiz, o sentimento da paisagem, mais do que Alencar o conhecimento direto da natureza brasileira, e como F. Távora, posto que em grau inferior, o tom realístico de reprodução dos costumes populares, da sociedade campestre.¹⁰³

Quiçá não seja essa aflorada sensibilidade de Taunay que lhe permitiu

[...] além de implantar um tema central, talvez o tema central, das nossas meditações sobre o Brasil, e de estabelecer de uma vez por todas as coordenadas mentais em que desde então passamos a examiná-lo. Isso, é óbvio, estava em germe no *Garimpeiro*, mas o que Bernardo Guimarães não soube tratar senão em termos discursivos e editorializantes, Taunay foi capaz de apresentar na forma dramática, própria do romance.¹⁰⁴

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959, p. 116.

¹⁰² Prova indelével desse apreço pela paisagem, por parte de Taunay, é o primeiro capítulo de *Inocência*, intitulado “O sertão e o sertanejo”, no qual o romancista, com muito desvelo, descreve o sertão “bruto” de Mato Grosso, onde se passa a história.

¹⁰³ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: diversas manifestações na prosa, reações anti-românticas na poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949, p. 106.

¹⁰⁴ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 405.

Sem problemas com a cor local, muito menos com o tom dos costumes, bastou a Taunay um romantismo de base para que alcançasse, com *Inocência*, segundo Picchio, um estrondoso sucesso:

[...] *Inocência*, que imediatamente após a publicação (Rio de Janeiro, 1872) e em seguida a reelaboração (1884), conheceu um sucesso sem precedentes na pátria e no exterior, onde foi traduzido e apreciado (publicado em capítulos, como romance de folhetim, na França, Alemanha, Itália, Bélgica, Dinamarca, Suécia, Polônia e Japão) como exemplo típico de uma nova literatura 'americana' capaz de conjugar um romantismo de base, modelador de tipos humanos como o da protagonista, Inocência, e um realismo colorista, fixador de cenas e costumes do mesmo sertão que Bernardo Guimarães introduzira como tema da nova literatura nacional.¹⁰⁵

Como já apontamos alguns costumes regionalistas anteriormente, em *O Seminarista* e *O Garimpeiro*, apresentaremos somente um aspecto moralista presente em *Inocência*: o valor da honra e da palavra. O idílio campestre entre Cirino, charlatão que se passa por médico, e Inocência, única e reclusa filha do ciumento e preconceituoso hospedeiro Pereira, é impedido porque a moça já estava prometida a Manecão Doca.

Uma cena emblemática, que demonstra o apreço à palavra por parte do homem do sertão, é a em que Pereira ameaça de morte Inocência, caso ela recusasse o casamento com Manecão:

Súbito se inclinou sôbre o corpo da filha e ao ouvido lhe segredou com muita energia:

– *Inocência*, daqui a bocadinho Manecão chega da roça... Você há de ir para a sala... se não fizer boa cara, eu a mato.

E erguendo a voz:

– Ouvia? Eu a mato!... Quero vê-la morta, estendida, do que... a casa de um mineiro deshonrada...¹⁰⁶

¹⁰⁵ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 258.

¹⁰⁶ TAUNAY, Visconde. *Inocência*. 24. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1944, p. 217.

Tico, o anão ciumento, “[...] espécie de cachorro de *Nocência* [...]”,¹⁰⁷ delata, por meio de gestos, posto que era mudo, que não havia sido Meyer, o entomologista alemão, que seduzira a moça, como pensava Pereira, mas, sim, Cirino, em quem o pai da moça depositava confiança. O próximo trecho mostra a indignação de Pereira:

Teve o mineiro uma explosão de desespero.
 – Meu Deus, exclamou com dor, em que mundo vivemos nós? Um homem entra na minha casa, come do que eu como, dorme debaixo do meu teto, bebe da minha água que carrego da fonte, êsse homem chega aqui e, de uma morada de paz e de honra, faz um lugar de desordem e vergonha! Não, mil raios me partam!... Não quero mais saber que êsse miserável respire o ar que respiro. Não! mil vezes, não! [...]”¹⁰⁸

Manecão, ao tomar as dores de Pereira e por sentir-se ultrajado, “[...] Esse me pertence... Caçoou com o senhor... e fez de mim chacota”,¹⁰⁹ vai atrás de Cirino para matá-lo. E o mata. Inocência também morre. Assim como em *O Seminarista*, a morte é o artifício narrativo que pune as personagens que se afastam, mesmo por amor, da obrigação moral.

Félix, de *Ressurreição*, ao contrário de Pereira, é um “herói” sem palavra. Por diversas vezes, ele jura à Lívia amor e temperança, todavia, sempre quebra as promessas solenes. Podemos dizer que o desapego de Félix em relação à palavra de honra é mais um distanciamento entre o romance de Machado e as tendências do romance romântico daquela época.

Nesse capítulo, apresentamos um panorama do ano de 72 para a literatura nacional o que permitiu-nos observar o quanto esse período foi produtivo para as nossas letras. Enquanto os escritores românticos, encaminhados pelo nacionalismo e pela moralidade, dedicavam-se à produção de romances, Machado, com *Ressurreição*, irrompia no gênero romanesco, ressuscitando o anti-romantismo, iniciado por Manuel Antônio de Almeida.

¹⁰⁷ Idem, p. 57.

¹⁰⁸ Idem, p. 238.

¹⁰⁹ Idem, p. 237.

Na próxima seção desse estudo, veremos como Machado arquiteta a reorientação do romance brasileiro e de que maneira a sua postura de não seguir as resoluções românticas é recebida pela crítica do século XIX.

2. AS TRÊS RESSURREIÇÕES

“[...] veio-lhe sempre do espírito atilado um não ao convencional [...]”¹¹⁰

Depois da apresentação do panorama literário de 72, empreendida no capítulo anterior, neste capítulo, apontaremos a audácia de *Ressurreição* sob três aspectos: o seu introito, a sua recepção crítica e a sua contiguidade com o ensaio “Instinto de Nacionalidade”. Cremos que essas três perspectivas possam demonstrar a busca de Machado de Assis, já em seu primeiro romance, por um novo direcionamento para a literatura nacional.

2.1. Bem que Machado adverte

“Observe-se a faceirice do prefácio de *Ressurreição*, bem redigido, modesto com uma ponta de orgulho, reverente e já com aquelas mais perfídias em que o autor seria mestre.”¹¹¹

Logo na “Advertência” de *Ressurreição*, podemos constatar os primeiros indícios da procura de Machado por uma nova e menos fechada estética, por um novo norte para o romance brasileiro. Com a bússola em mãos,¹¹² o romancista novato, audaciosamente, dá as costas ao sul, onde se encontram o Rio de Janeiro, de Macedo e Alencar, e ao inóspito sertão, de Bernardo Guimarães e Taunay, e parte rumo a novos horizontes.

Machado tem consciência do diferencial de sua jornada literária, tanto que, no primeiro parágrafo do introito, afirma, mesmo que com um quê retórico,

¹¹⁰ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 176.

¹¹¹ GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959, p. 20.

¹¹² Grande foi nossa surpresa ao constatarmos que a metáfora da bússola já tinha sido empregada por Urbano Duarte ao resenhar *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no calor de seu aparecimento. De acordo com o crítico, é preciso “descobrir a bússola que dirige a pena do escriptor, tal é a missão mais importante e dificultosa da crítica” (DUARTE, Urbano. *Bibliographia. Gazetinha*. Rio de Janeiro, 2.2.1881 *apud* GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis: revista eletrônica de estudos machadianos*, São Paulo, n.1, jun. 2008. Disponível em:

<http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo04.asp>. Acesso em: 02 mai. 2009).

ignorar o que pensarão acerca de seu romance: “Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor.”¹¹³

Argutamente, o romancista parece querer preparar o espírito de seu público para a nova aventura romanesca que propõe. O título do prólogo, apresentando o vocábulo “advertência”, parece denunciar que *Ressurreição* quer romper, decisivamente, com alguns expedientes do popular cabedal do romantismo praticado no Brasil. O caráter delator do título do prefácio torna-se mais evidente se o compararmos com as designações dadas a outros inteiros de romances de 72. “Benção Paterna”, por exemplo, que abre *Sonhos d’Ouro*, de Alencar, não coloca o leitor sob aviso, uma vez que a história que ele precede não tomará de assalto o gosto romântico.

Exploremos essa oportunidade para marcar a diferença de projetos entre Machado e o autor de *O Guarani*, referência do romance brasileiro à época. Enquanto *Sonhos d’Ouro* estava a serviço do projeto alencariano de formação da “nova e grande nacionalidade brasileira”,¹¹⁴ *Ressurreição* nega o romance de costumes e, por consequência, o projeto nacionalista.

A “Advertência” é muito bem estruturada por Machado. Após as prevenções supracitadas, o romancista volta sua atenção para a “boa e sisuda crítica”.¹¹⁵ Com um discurso desprezioso, que arrefece o calor da audácia, Machado, por duas vezes, no prefácio, declara que seu livro “É um ensaio”,¹¹⁶ afirmação que valida nossa ideia de que o escritor encontrava-se em plena tentativa de engendro de um romance inovador. O novo desperta a desconfiança e Machado, consciente desse fato, sabe da necessidade de imputar confiabilidade ao seu trabalho. Para tanto, argumenta que *Ressurreição* é um romance pautado pela reflexão, pelo estudo e pela responsabilidade. Vejamos o trecho no qual Machado tenta, além de sedimentar seu novo caminho, conquistar a credibilidade da crítica e do público:

¹¹³ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116.

¹¹⁴ ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: _____. *Obras completas*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 699.

¹¹⁵ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116.

¹¹⁶ Com esse cognome, Machado declara que “[...] seu romance não é mero entretenimento, possui um estatuto de ‘estudo’ da alma humana, de suas motivações interiores.” (Cf. BARROS, Marta Cavalcante de. Machado de Assis e os anos 1870: primeiros romances. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 559).

No extremo verdor dos anos presumimos muito de nós, e nada ou quase nada, nos parece escabroso ou impossível. Mas o tempo, que é bom mestre, vem diminuir tamanha confiança, deixando-nos apenas a que é indispensável a todo homem, e dissipando a outra, a confiança pérfida e cega. Com o tempo, adquire a reflexão seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância.

Dá-se então o contrário do que era dantes. Quanto mais versamos os modelos, penetramos as leis do gosto e da arte, compreendemos a extensão da responsabilidade, tanto mais se nos acanham as mãos e o espírito, posto que isso mesmo nos esperte a ambição, não já presunçosa, senão refletida. Esta não é talvez a lei dos gênios, a quem a natureza deu o poder quase inconsciente das supremas audácias; mas é, penso eu, a lei das aptidões médias, a regra geral das inteligências mínimas.

Eu cheguei já a esse tempo.¹¹⁷

Mesmo classificando o seu livro de um “ensaio”, é somente após advertências e colocações que Machado explicita seu cômico desvio¹¹⁸ em relação à rota romântica: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”.¹¹⁹ É inconteste a firmeza dessa afirmação, como o é, também, o seu peso, haja vista que o romancista, desde o prólogo, expressa, formalmente, que não irá atender às expectativas de seus leitores (sejam eles críticos ou leigos), acostumados com a cor local e pouco familiarizados com um romance de análise.

Ao afirmar que tentou “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”, o escritor concede um caráter analítico a *Ressurreição*. Dessa maneira, no romance, o sentimentalismo faz-se presente, senão, para ser problematizado e ridicularizado.¹²⁰

¹¹⁷ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116.

¹¹⁸ Ao escolher o que quer e o que não quer para *Ressurreição*, Machado demonstra sua modernidade. Essa prática, que é uma tendência dos textos contemporâneos, traz, implicitamente, uma crítica, pois cada escolha dentro da obra equivale a um posicionamento crítico (Cf. BARTHES, Roland. *Literatura e metalinguagem*. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 207).

¹¹⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116.

¹²⁰ A esse respeito, ver: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Ressurreição e A mão e a luva: o questionamento do leitor romântico*. In: _____. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 125-138.

A recusa de Machado ao romance de costumes¹²¹ trouxe-lhe, seguramente, uma implicação: o afastamento em relação à vertente nacionalista do romance brasileiro. Ao optar por não fazer parte dos saraus da Corte, muito menos por embrenhar-se pelos sertões, Machado encontra o mote¹²² para seu romance em um trecho da “comédia sombria”¹²³ *Medida por Medida*¹²⁴ (Ato I, cena IV), de autoria do dramaturgo inglês William Shakespeare: “Our doubts are traitors,/ And make us lose the good we oft might win,/ By fearing to attempt.”¹²⁵ É interessante notarmos que essa curta epígrafe consegue retratar a trajetória da personagem principal do romance *Ressurreição*, Félix.

Mesmo que às avessas, essa citação de Shakespeare parece-nos metalinguística, uma vez que Machado, em *Ressurreição*, não receia em procurar outro caminho para o romance nacional e, com isso, o beneficia.

A intertextualidade presente na “Advertência” evidencia o conhecimento de Machado de que no procedimento de criação literária há a retomada de outros textos. Essa prática não é exclusiva de Machado. Outros romancistas fazem referências explícitas, normalmente a romances, à poesia ou ao teatro, na forma de epígrafes. Taunay é o expoente dessa práxis literária no ano de 72, pois cada capítulo do seu romance *Inocência* inicia-se, no mínimo, com

¹²¹ Segundo nosso ponto de vista, Machado não quer deixar de ser um romancista brasileiro, ao contrário, ele “quer fazer alguma coisa” (ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116) pelo romance nacional. Todavia, na sua ótica, a sua colaboração não precisa, necessariamente, passar pelo romance de costumes, seja ele urbano ou sertanejo.

¹²² “Machado de Assis bebeu muito do manancial de Shakespeare, em cujo culto nenhum outro escritor o excederia no Brasil de seu tempo.” (GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação [s.d.], p. 185 apud SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 55).

¹²³ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 410.

¹²⁴ *Measure for Measure*, no original.

¹²⁵ “Na primeira edição do livro os versos vêm traduzidos, provavelmente pelo próprio Machado, uma vez que não há outra indicação de autoria, da seguinte forma: ‘São as nossas dúvidas uns traidores, que nos fazem perder muita vez o bem que poderíamos obter, incutindo-nos o receio de tentar.’” (Cf. 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 135.). De acordo com Marta de Sena, que assina a “Nota desta edição eletrônica” de *Ressurreição*, a segunda edição do romance, datada de 1905, “[...] já não fornece a tradução que constava na publicação de 1872.” A estudiosa machadiana conjectura a respeito da ausência da tradução dos versos de Shakespeare: “[...] [é] como se o autor maduro se eximisse da tarefa de traduzir, e por esse expediente, elevasse a si mesmo e ao seu público-leitor, que pressupõe apto a dispensar a versão para o português da passagem shakespeariana. Com sutileza, dá mais trabalho ao leitor, cuja recepção continua manipulando, mas de maneira mais sorrateira.” Disponível em: http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/ressurreição.htm. Acesso em: 2 mai. 2009.

uma referência. O capítulo III, por exemplo, intitulado “O Doutor”, apresenta trechos de Ovídio, Pope e Molière.

Como exemplo da estrutura do prefácio, fechamos essa subseção com o último termo da “Advertência”, a assinatura “M.A.”. Mesmo sendo um romancista novel, Machado tem consciência do fazer artístico e uma prova disso é que podemos atentar, no prefácio, à diferença entre autor empírico e autor-modelo. A noção de autor-modelo é assim definida pelo estudioso italiano Umberto Eco:

[...] o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como leitor-modelo.¹²⁶

Em outras palavras, M.A., o autor-modelo que assina a “Advertência”, é a posição do autor empírico como artista. Essa estratégia narrativa serve bem a Machado (estamos tratando Machado de Assis como o autor empírico), pois M.A. tenta trazer o leitor para o seu lado. Machado está à procura não apenas de um novo tipo de literatura, mas de um novo tipo de leitor. De acordo com Guimarães, o leitor (modelo) projetado por *Ressurreição* é “[...] um leitor francamente anti-romântico, ou pelo menos disposto a romper com as convenções das narrativas tradicionais.”¹²⁷

Como forma de validar as considerações que fizemos nessa seção, apresentamos esta passagem de Guimarães:¹²⁸

Machado retirava do frontispício dos seus livros o indefectível “Romance brasileiro” (ausência, aliás, bem notada por José Veríssimo). No seu lugar, colocava prólogos e prefácios que afirmavam o desvio dos romances de costumes e das narrativas edificantes e buscavam relativizar e ampliar as

¹²⁶ ECO, Umberto. Entrando no bosque. In:_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 21.

¹²⁷ 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p.138.

¹²⁸ Idem. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis em linha: revista eletrônica de estudos machadianos*, São Paulo, n. 1, jun. 2008. Disponível em: http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_art04.asp. Acesso em: 02 mai. 2009.

noções de que era, poderia ou deveria ser um romance produzido no Brasil. Com isso, rompia com as enormes limitações colocadas de início para o romance no panorama romântico local, recuperando de certa maneira as potencialidades associadas ao gênero, mas como meio de expressão dos mais diferentes gêneros, forma literária aberta, reflexiva, fragmentária e crítica por excelência.

O percurso que apresentamos até o momento permite-nos apontar alguns elementos que indicam a busca de Machado de Assis por um novo horizonte para o romance nacional. São eles: o tom admoestador do título do prefácio, o emprego da denominação “ensaio”, a preocupação com a crítica, a atenção em conferir credibilidade à obra, o afastamento consciente em relação ao romance de costumes, a análise em detrimento da imaginação, do sentimental, o “pôr em ação”, uma epígrafe de Shakespeare, e a escolha de um tema que não aborda o localismo.

Na próxima subseção, trataremos da recepção crítica de *Ressurreição*, observando como os críticos contemporâneos a Machado leram esse romance inovador.

2.2. A r(d)ecepção crítica

*“Nemo propheta in patria (sua)”*¹²⁹

Esta subseção tem como base a obra de Hélio de Seixas Guimarães, *Os leitores de Machado de Assis*, mais especificamente, a parte em que o pesquisador recupera a recepção crítica do romance *Ressurreição*, na época de sua publicação. Como o próprio título denota, nessa parte do trabalho, teremos:

[...] uma idéia do desconforto e do desconcerto causado pelo romance machadiano entre os seus contemporâneos, que não

¹²⁹ Locução em língua latina que em português quer dizer: “Ninguém é profeta na sua própria pátria”.

encontravam ali o romance usual e, reagindo ao objeto estranho em mãos, enunciavam as expectativas e as concepções de romance vigentes no momento em que a obra de Machado estava em pleno curso.¹³⁰

No primeiro capítulo, dissemos que nossos romancistas são intemperados, romanticamente falando, que o pulsar do coração, muitas vezes, encobre-lhes a voz da consciência nacionalista. Esse fenômeno não se restringe à classe escritora e acomete, igualmente, a categoria dos críticos.

Antes de lermos as críticas, ou melhor, as “impressões de leitura”¹³¹ (porque os autores das resenhas não queriam recorrer ao título de crítico literário¹³²), julgamos que nelas encontraríamos uma postura mais censurável ao fato de *Ressurreição* deixar de lado o viés nacionalista, ao não adotar o romance de costumes. Nada obstante, os críticos dão pouca atenção a esse fato. Prova disso é que apenas um crítico, Augusto Fausto de Sousa, sob o pseudônimo de Dr. Fausto, lembra-se de tocar na suposta falta de espírito nacional do romance:

Sendo tão bem traçado, o romance *Ressurreição* poderia ser mais nacional, porém n’esta idéia que avento talvez que eu seja o mais exigente dos apreciadores, porque em verdade o espírito brasileiro é tão pequenino às vezes, que desnortêa as mais profundas aspirações de um verdadeiro romancista.¹³³

¹³⁰ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis: revista eletrônica de estudos machadianos*, São Paulo, n.1, jun. 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo04.asp>. Acesso em: 02 mai. 2009.

¹³¹ Dr. Fausto, por exemplo, inicia seu texto pronunciando: “Escrevo dominado pelas minhas impressões de leitura.” (Dr. Fausto (pseudônimo). *Revista Bibliográfica, Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 597, 19.5.1872, pp. 4771-4774, apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 309).

¹³² “Não devo abalar-me a satisfazer o desejo do sr. Machado d’ Assis no tom solemne de critico encartado, porque o não sou, nem desejo ser [O artigo não traz assinatura]” (Cf. *Artes e Letras*, Lisboa, junho de 1872, p. 94 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 316).

¹³³ Dr. Fausto (pseudônimo). *Revista Bibliográfica, Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 598, 26.5.1872, pp. 4782-4783, apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 307.

É surpreendente o laconicismo dessa constatação. O que deveria ser um grande senão para o romance nacional e, por consequência, o início de uma interessante querela literária, termina como um apontamento.

Essas nossas últimas palavras podem passar a impressão de que *Ressurreição* foi lido sem reservas. Mas não o foi. Os críticos ressentem-se do afastamento de Machado em relação ao romantismo e remocam, como é o caso do poeta Carlos Ferreira, o romance de caracteres como asfixiador de sentimentalismo:

[...] o distinto escriptor trabalha mais com a intelligencia do que com o coração, por isto que em suas obras as severas prescripções da arte parecem querer a todo o momento asfixiar a impetuosidade da poesia e do sentimento.¹³⁴

O poeta supracitado postula que o romance “[...] deve primeiro que tudo fallar á alma [...]”,¹³⁵ e começa a resenhar *Ressurreição* chamando a imaginação de Machado de “pouca impetuosa e ardente”,¹³⁶ e termina com este parecer a respeito do romance:

Em conclusão, pelo facto do romance *Ressurreição* não me ter deixado no espirito uma impressão profunda por falta de um colorido vehemente no jogo das paixões, não se segue que eu não o achasse magnifico. Quis me parecer porem que entre Livia e Rachel a luta de sentimentos guiada pelo amor e pelo ciúme pudera ser mais aproveitada pelo distinctissimo escriptor.¹³⁷

A sobriedade da análise de *Ressurreição* concedeu ao romance diversas alcunhas. Nos textos críticos, uma das mais corriqueiras é a concernente ao caráter frial do romance, como notamos nesta passagem de Dr. Fausto:

¹³⁴ FERREIRA, Carlos. Sem título, *Correio do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.5.1872, p. 1 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 303.

¹³⁵ Idem apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 302.

¹³⁶ Idem apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 301.

¹³⁷ Idem apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 304.

– Excelente – disse eu? Pois bem – excelente – mas, não inexcelsível, porque, seja dito de passagem, se é irrepreheível na fôrma, é uma vezes frio na essencia e outras um pouco inverossímil na consubstanciação de certos ypos [sic] e no emperramento de indébitas desconfianças.¹³⁸

O universo crítico de *Ressurreição* é muito rico e, por isso, julgamos válido explorá-lo um pouco mais. Há textos, como os que citamos abaixo, que, à primeira vista, parecem meras notas de publicação de pouco valor:

Romance. – O distincto escriptor fluminense Machado de Assis acaba de publicar um romance que se intitula *Ressurreição*. Poeta de grande merecimento e prosador elegante, o Sr. Machado de Assis cada vez mais conquista novos títulos entre os escriptores nacionaes. Daremos opportunamente mais larga notícia do romance com que enriqueceu as lettras pátrias o illustre poeta das *Phalenas*.¹³⁹

Recebemos e agradecemos um exemplar do novo romance, do distincto escriptor brasileiro o Sr. Machado de Assis, – *Ressurreição*. Daremos, em breve, notícia mais circunstanciada da obra do illustre poeta brasileiro. É edictor o Sr. B.L. Garnier.¹⁴⁰

Mesmo não tecendo qualquer tipo de crítica à *Ressurreição*, no entanto, as duas notas não deixam de apresentar aspectos interessantes. O primeiro que mencionamos é a recuperação da faceta de poeta de Machado (“poeta de grande merecimento”, “illustre poeta brasileiro”). Com efeito, são a poesia e

¹³⁸ Dr. Fausto (pseudônimo). Revista Bibliográfica, *Semana Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 598, 26.5.1872, p. 4782-4783, apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 314.

¹³⁹ *A reforma*, Rio de Janeiro, 24.4.1872, p. 1 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 296.

¹⁴⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28.4.1872, p.1 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 296.

outras atividades literárias que concedem o prestígio intelectual a Machado na sua juventude, como citamos no primeiro capítulo:

Antes de se dedicar mais intensamente à atividade que o consagrou [o romance], Machado tornou-se conhecido como folhetinista, crítico teatral, crítico literário, comediógrafo, poeta, tradutor – de poemas, peças teatrais e romances – e até mesmo como censor do Conservatório Dramático.¹⁴¹

O segundo fato que nos chama a atenção nas notas é a grande quantidade delouvaminhos: “distincto escriptor” (designação que aparece de forma idêntica nos dois textos), “poeta de grande merecimento”, “prosador elegante” e “illustre poeta das *Phalenas*”. Os elogios, que na verdade, são o alicerce dos textos, revelam a falta de instrumentalização da maioria dos críticos do século XIX. Carlos Ferreira endossa essa nossa opinião ao afirmar que o critério de avaliação de uma obra, naquele momento, era a disposição de espírito do crítico:

A questão é toda de sympathia ou antipathia; ou unta-se uma grande porção de mel aos lábios do escriptor, ou dá-se-lhe uma bordoadá na cabeça, consoante o *humor* variável do intitulado crítico.¹⁴²

Em consonância às ideias de Carlos Ferreira, Veríssimo, sinteticamente, declara: “A crítica [...], aliás, oscilou sempre entre o panegírico e o vitupério, a louvaminha e a diatribe”.¹⁴³

O crítico Gustave Planche¹⁴⁴ aponta o fato de que “[...] a idéia fundamental do romance não é original”, embora, mais à frente, o crítico diga

¹⁴¹ FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro, in: *Estudos Avançados*, 18(51), 2004, p. 299-333.

¹⁴² FERREIRA, Carlos. Sem título, *Correio do Brasil*, Rio de Janeiro, 12.5.1872, p. 1 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 300.

¹⁴³ VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras & Letras, 1998, p. 284.

¹⁴⁴ PLANCHE, Gustave. A Ressurreição de Machado de Assis, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1.5.1872, p. 2 apud GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance*

que: “Em nada, porém, fica diminuído o alto conceito em que collocamos a *Resurreição*”. A nosso ver, é desnecessária a ressalva de Planche, uma vez que o diálogo entre obras era o caminho escolhido por Machado. Prova disso é a citação shakespeariana no introito.

O lançamento de *Resurreição* repercutiu também na imprensa estrangeira. As revistas *O Novo Mundo*, de Nova York,¹⁴⁵ *Artes e Letras*, de Lisboa, e *Echo Americano*, de Londres, comentam sobre o lançamento do romance, fato que, de acordo com Guimarães, “[...] voltaria a se repetir com intensidade semelhante somente duas décadas mais tarde, por ocasião do lançamento de *Quincas Borba*”.¹⁴⁶

Embora já tenhamos dito, no primeiro capítulo, que Machado permanecia vinculado ao moralismo, há, em *Resurreição*, algumas pitadas de afastamento em relação a esse compromisso, como podemos observar na crítica de José Carlos Rodrigues:

2º O auctor infelizmente descreve muito ao vivo certas scenas em que figuram Cecilia, Felix, Moreirinha, e nem vemos cores bastantes que neutralisem as que elle emprega em pintal-as. O final da pag. 47 é imperdoavel; a estatua da pag. 41 bem podia ser omitida, e certos “ímpetos” do Vianna são horríveis.¹⁴⁷

O indesculpável no final da página 47 são “[...] sugestões de sexo e prostituição.”¹⁴⁸ A cena que, na opinião da crítica, deveria ser omitida é em que

machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 297.

¹⁴⁵ Em 1866, ou seja, seis anos antes da publicação de *Resurreição*, Machado, mesmo sem almejar, conquista a primeira referência ao seu nome na imprensa dos Estados Unidos (Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A primeira referência a Machado de Assis nos Estados Unidos. In: _____. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações* (Edição ilustrada, comemorativa do cinquentenário da morte de Joaquim Maria Machado de Assis – 1839-1908). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 65-70).

¹⁴⁶ Cf. 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 137.

¹⁴⁷ RODRIGUES, José Carlos. Um romance fluminense, *Novo Mundo*, Nova York, 23.12.1872, p. 46 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 319.

¹⁴⁸ Cf. 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 136.

Lívia é comparada a uma estátua, e um dos “horríveis ímpetos” de Viana é a sua atração pela irmã:

- Oh! a esse respeito a viuvez foi para ela uma renovação. Era bonita quando o senhor a viu; hoje está fascinante. Há ocasiões em que eu sinto ser irmão dela; tenho ímpetos de a adorar de joelhos. Com franqueza, assusta-me.¹⁴⁹

Aparentemente, alguns críticos reconhecem a marca ensaística, de estudiosidade de *Ressurreição*, como é o caso de Luiz Guimarães Junior: “É o mesmo estylo dos ‘Contos’ com a limpidez que o estudo proporciona e com mais valentia e firmeza de phrase.”¹⁵⁰ Planche também parece compreender esse selo do romance ao caracterizá-lo de “sóbrio”: “Estylo facil e correto, vivacidade de colorido, sobriedade de descrições, caracteres bem sustentados recommendão logo este livro a apreciação do critico imparcial.”¹⁵¹

Outros, ainda, parecem ter consciência de que a posição adotada por Machado implica na refutação, por exemplo, de fantasias exageradas. Este próximo trecho não traz assinatura:

Sem recorrer, pois, ás exagerações de uma phantasia mais ou menos extravagante, sem precisar de fazer uso da erudição, chamada de livreiro, nem tão pouco cançando o leitor com divagações extensas, ou diálogos que mais parecem discursos do que conversas, conseguiu Machado de Assis desenhar com traços indeleveis o typo da irresolução e da duvida na personagem do dr. Felix, a mulher apaixonada e digna em Lívia, o amor e a abnegação em Rachel e Menezes.¹⁵²

¹⁴⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 120.

¹⁵⁰ GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz. Litteratura, bibliographia, e prosas e versos, *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 13.5.1872, p. 2 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 307.

¹⁵¹ PLANCHE, Gustave. A *Ressurreição* de Machado de Assis, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1.5.1872, p. 2 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 297.

¹⁵² *O Mosquito*, Rio de Janeiro, 4.5.1872, p. 3 apud 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 298.

Essa corrente crítica mais lúcida, em 72, no entanto, é a exceção. Em regra, *Ressurreição* é lido, na época da sua publicação, como um livro que se afasta do paradigma romântico, mais especificamente no que diz respeito ao sentimentalismo. O aferro ao cânone vigente impede que a maioria dos críticos possa entender o que de fato de mais importante estava acontecendo: Machado estava abrindo um caminho diferente para a literatura nacional, ao desbotar a forte cor local e ao optar pela maior complexidade do romance de análise.

Na próxima subseção, faremos a recuperação do romance *Ressurreição*, o qual, de acordo com José Galante de Sousa,¹⁵³ tem sua “Advertência” datada de 17 de abril de 1872, a partir do “Instinto de Nacionalidade”, publicado no periódico *O Novo Mundo*, em Nova Iorque, em 24 de março de 1873. Nesse caso, ponhamos em prática uma das reflexões do escritor italiano Italo Calvino¹⁵⁴ – “[...] considerar o passado em função do futuro”. Imbuídos do espírito italiano, bradamos – *Andiamoci!*¹⁵⁵

2.3. O “Instinto” não surge por instinto!

“O fato é que cada escritor cria seus precursores.”¹⁵⁶

Praticamente um ano separa *Ressurreição* do ensaio “Instinto de Nacionalidade”. Esse intervalo de tempo entre os escritos ratifica a convicção da postura vanguardista de Machado de Assis em relação ao romance romântico nacional do início da década de 1870. Entendamos o porquê.

Mesmo criticado, em 72, como vimos na seção anterior, Machado não desvia, em 73, de seu caminho e o “Instinto” é a comprovação dessa pertinácia machadiana. Em seu ensaio, o escritor trata, com propriedade, dentre outras

¹⁵³ SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1955, p. 462.

¹⁵⁴ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9.

¹⁵⁵ “Vamos”, em italiano.

¹⁵⁶ BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas*. Vol.2. São Paulo: Globo, 1999, p. 98.

coisas, de questões que ainda estavam em germe em *Ressurreição* e na sua “Advertência”. Façamos uma afirmação axiomática, porém útil. O “Instinto” não surge por instinto! Em 73, Machado escreve um texto cujas ideias ele ruma, quando nada, desde 72.

Machado inicia seu texto crítico batizando o projeto nacionalista em voga na literatura nacional de “Instinto de Nacionalidade”:

Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como 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.¹⁵⁷

O “Instinto” que, de acordo com Machado, tem “o geral desejo de criar uma literatura mais independente”,¹⁵⁸ em verdade a cerceia ainda mais. A ânsia pela autonomia em relação à literatura, principalmente portuguesa, faz com que nossos literatos vistam, apertadamente, suas criações com as cores locais. No romance, o talhe do traje localista é à moda de costumes.

De tão constricto, o romance de costumes sufoca o romance nacional, posto que o primeiro, além de privilegiar a mera descrição em detrimento da elaborada análise, não admite o apagamento da marca local. Não é sem fundamento que Machado assevera não querer fazer romance de costumes.

No “Instinto”, Machado explana acerca do alicerce do romance de costumes – a descrição –, o que não faz na “Advertência”. Neste trecho, o escritor afirma que a descrição, embora seja um excelente recurso, possui um efeito mediano:

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.¹⁵⁹

Sobre o romance de costumes, Machado afirma:

¹⁵⁷ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 801.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 802.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 805.

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. Naturalmente, os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência européia, trazem já uma feição mista e ademanos diferentes.¹⁶⁰

Todavia, o modelo de romance que atrai as atenções de Machado é o de análise ou de caracteres. No “Instinto”, ele expõe toda a complexidade dessa prosa de ficção. A exaltação a esse tipo de romance sugere-nos um tom narcisista nas palavras de Machado, que havia feito seu “esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”:

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. Naturalmente exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação, que, ainda em literaturas mais adiantadas, não andam a rodo nem são a partilha do maior número.¹⁶¹

Em 72, com a literatura brasileira ainda em sua adolescência, Machado consegue engendrar um romance diferenciado, raro:

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.¹⁶²

Esse caráter invulgar de *Ressurreição* talvez seja uma explicação para as palavras dubitativas de Machado, no início da “Advertência”: “Não sei o que deva pensar deste livro; ignoro sobretudo o que pensará dele o leitor.”

¹⁶⁰ Idem, p. 804.

¹⁶¹ Idem, p. 805.

¹⁶² Idem, p. 805.

É no “Instinto” que Machado perscruta, às claras, a complexa questão do local e do universal. Na “Advertência”, o romancista parece somente indiciá-la, ao afirmar não querer fazer romance de costumes, ao tomar a célebre citação de Shakespeare (ver seção 2.1.) e ao dizer, a modo de teatrólogo, querer pô-la em ação. Em nosso entendimento, a imbricação desses três elementos, o despir-se da sufocante cor local, a dúvida traidora shakespeariana e a ação dramática, resultam, em *Ressurreição*, na dramatização da dúvida, que pertence “[...] a toda mais a humanidade [...]”.¹⁶³

A que Machado dá ares em *Ressurreição*, mas que somente no “Instinto” explicita, é ao fato de um escritor poder ser nacional (sem se valer, obrigatoriamente, do local) e universal ao mesmo tempo. Vejamos a passagem em que ele faz essa consideração:

Iria longe se tivesse de citar outros exemplos de casa, e não acabaria se fosse necessário recorrer aos estranhos. 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 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.¹⁶⁴

À interrogação de como um literato pode ser nacional, sem resvalar no assunto local, Machado responde com a observação de que o autor deve ser dotado de um sentimento íntimo:

[...] que o torne homem de seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. Um notável crítico da França, analisando há tempos um escritor escocês, Masson, com muito acerto dizia que do mesmo modo que se podia ser bretão sem falar sempre de tojo, assim Masson era bem escocês, sem dizer palavra do cardo, e explicava o dito acrescentando que havia nele um *scotticismo* interior, diverso e melhor do que se fora apenas superficial.¹⁶⁵

¹⁶³ Idem, p. 803.

¹⁶⁴ Idem, p. 803-804.

¹⁶⁵ Idem, p. 804.

Essa brasilidade interior, e que se manifesta no texto de forma verdadeira e espontânea, talvez seja o que Machado procura. O “sentimento íntimo” não tem qualquer relação com a imposição programática do escritor ser nacional e de ele ter de preencher suas páginas com a cor lugareira. Muito tempo depois de Machado, Jorge Luis Borges, em seu ensaio “O escritor argentino e a tradição”, reitera a ideia que o verdadeiro nativo prescinde da cor local:

Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiramente nativo costuma e pode prescindir da cor local; encontrei esta confirmação na *História do Declínio e Queda do Império Romano*, de Gibbon. Gibbon observa que no *Alcorão*, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do *Alcorão*, bastaria essa ausência de camelos para provar que é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinham por que distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranqüilo: sabia que podia ser árabe sem camelos.¹⁶⁶

Valendo-nos da brecha que Borges nos concede ao falar sobre nacionalismo, ratificamos o que já dissemos: não é o “sentimento íntimo” que move os punhos dos românticos na escrita de seus romances, mas a determinação da vertente nacionalista.

A não instrumentalizada crítica contemporânea a Machado não consegue compreender as sutilezas de uma brasilidade não marcada por temas localistas e o escritor ressentir-se desse fato:

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.¹⁶⁷

¹⁶⁶ BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas*. Vol.1. São Paulo: Globo, 1999, p. 291-292.

¹⁶⁷ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 803.

Esse estudo diacrônico permite-nos perceber o estremeamento da relação entre Machado e a crítica. Enquanto, em 72, Machado pede, “com o coração nas mãos”,¹⁶⁸ “à boa e sisuda crítica” um julgamento justo de sua obra, em 73, o escritor declara não existir no país uma “crítica doutrinária, ampla, elevada”:

[...] se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência quotidiana e profunda que deveram exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura.¹⁶⁹

Esse cotejo do “Instinto de Nacionalidade” com *Ressurreição*, mais especificamente com sua “Advertência”, mostra-nos o *continuum* machadiano. Machado não descarta seu ideário nem suas práticas literárias passadas, antes com frequência as retoma. Para Guimarães, o romance embebe-se muito do teatro:

O que chama a atenção no romance produzido por Machado é que ele vai aos poucos incorporando os vários gêneros praticados pelo autor no início da carreira – há muito do dramaturgo Machado de Assis no gestual das personagens de *Helena* [...] ¹⁷⁰

Segundo Bosi, nas primeiras comédias de Machado, já podemos notar marcas que aparecerão nos romances iniciais:

O Machado das primeiras comédias, *Desencantos* e *O caminho da Porta* [...], traz de original para a época (estamos ainda em 1860!) o gosto de opor, nos episódios amorosos, o

¹⁶⁸ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116.

¹⁶⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 804.

¹⁷⁰ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis: revista eletrônica de estudos machadianos*, São Paulo, n.1, jun. 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo04.asp>. Acesso em: 02 mai. 2009

cálculo feminino ao sentimento. O processo, como já vimos, iria marcar os seus primeiros romances [...] ¹⁷¹

Com base nessa continuidade machadiana ratificada pelos críticos, afirmamos que a teatralidade faz-se presente em *Ressurreição* e que é ela uma das responsáveis pelo diferencial do livro.

De acordo com o estudioso francês Jean-Michel Massa, Machado é, antes de tudo, um “Homem de Teatro”. A dramaturgia, por ser seu primeiro e, verdadeiramente, desejado gênero, é algo intrínseco a ele e, por consequência, manifesta-se no romance ininterruptamente.

Para sintetizar essas breves palavras acerca da perene presença do teatro em Machado, Massa, em entrevista concedida à revista *Teresa*, declara: “Machado verdadeiramente coloca o teatro como base de sua vida intelectual. O teatro praticamente é o trampolim e constitui um elemento central, centralizador, de sua produção”.¹⁷²

No próximo capítulo, veremos de que forma essa experiência teatral, importante no processo de formação de Machado, faz-se presente em *Ressurreição*. Além disso, refletiremos sobre como esses expedientes dramáticos auxiliam o escritor em seu novo direcionamento para o romance nacional.

¹⁷¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 242.

¹⁷² MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o Professor Jean-Michel Massa. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006, p. 461-466.

3. TEATRO: A TERCEIRA VIA ROMANESCA

*“Não basta, porém, afirmar; é mister provar. Não se destina a outra coisa este pequeno estudo.”*¹⁷³

Machado de Assis, ao escrever *Ressurreição*, estava à procura de novos caminhos para o romance nacional. No entanto, essa tarefa assumida pelo escritor foi complexa, uma vez que ele não tinha, para si, um modelo definido de romance. Dessa forma, coube ao autor criar uma terceira via romanesca, pautada, principalmente, na sua experiência como dramaturgo e crítico teatral. Nas palavras de Barretto Filho, Machado, na escrita de seu primeiro romance, está “[...] impregnado dos processos do teatro, germina nele uma forma diferente, que o leva a essa primeira tentativa, ousando um livro sem a dinâmica própria do romance corrente”.¹⁷⁴

Neste capítulo, primeiramente, situaremos Machado como um letrado voltado à arte cênica. Para tanto, mencionaremos algumas peças do autor, bem como algumas críticas, a partir das quais é possível identificar a concepção de teatro de Machado, àquela altura, e pensar sobre em que medida as suas produções de cunho dramático se refletem em *Ressurreição*. Posteriormente, reconheceremos no romance determinado como *corpus* deste trabalho alguns aspectos temáticos e estruturais próprios do teatro.

¹⁷³ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958, p. 241.

¹⁷⁴ BARRETTO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1947, p. 111-112.

3.1. Das leituras de críticas e peças machadianas

“Sem a aplicação de um método toda a inquirição é impossível”.¹⁷⁵

Jorge de Sena

A dramaturgia foi a escola preparatória para o Machado romancista. Contudo, essa afirmação não denota que o teatro machadiano deva ser estudado, simplesmente, como gênero que se prestou a “acertar a mão” do escritor. Enfatizando esse raciocínio, Massa sugere a inserção de uma fase teatral na historiografia do célebre autor:

Sugiro uma nova fase na história literária de Machado de Assis, e esta fase, entre os anos 1860 e 1870, isto é, praticamente antes do casamento, poderia chamar-se fase teatral. Isso porque, àquela altura, Machado não só fez inúmeras traduções de teatro, umas quinze já conhecidas, mas também teve no teatro a base da sua vida literária.¹⁷⁶

Parcialmente, seguimos o recorte temporal, proposto acima por Massa, para refletir sobre a fase teatral machadiana. Como implemento para a compreensão do modo de ver dramático de Machado, fazemos uso de sua produção, entre 1858 e 1873, como dramaturgo: [*Hoje avental, amanhã luva*¹⁷⁷ (1860); *Desencantos* (1861); *O caminho da porta* (1863); *O protocolo* (1863); *Quase ministro* (1864); *As forcas caudinas* (1865); *Os deuses da casaca* (1866)]; e como crítico: [“O passado, o presente e o futuro da literatura” (1858); “Idéias sobre o teatro” (1859); “A crítica teatral. José de Alencar: *Mãe*” (1860); “O ideal do crítico” (1865); “O teatro nacional” (1866); “O teatro de Gonçalves de Magalhães” (1866); “O teatro de José de Alencar” (1866); “O teatro de

¹⁷⁵ MATOS, Nelson de. *A leitura e a crítica*. Lisboa: Estampa, 1971, p.15.

¹⁷⁶ MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o Professor Jean-Michel Massa. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006, p. 465.

¹⁷⁷ Em seus estudos mais recentes, Massa afirma que essa pequena farsa é, na realidade, uma adaptação feita por Machado: “Citaremos apenas para registrar em 1860 a tradução da *Chasse au Lion*, publicada por Machado de Assis sob o título *Hoje avental, amanhã luva*, pois consideramos esse entremez como uma adaptação, devido aos acréscimos substanciais colocados pelo tradutor.” (Cf. _____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálidas, 2008.

Joaquim Manuel de Macedo” (1866); “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de Nacionalidade” (1873)].

Ao compararmos os textos “O passado, o presente e o futuro da literatura” (doravante “O Passado”) e “Instinto de Nacionalidade”, notamos que os quase quinze anos que os separam em nada alteraram o desapontamento de Machado em relação ao teatro no Brasil. Em “O Passado”, o crítico, adotando um estilo verborrágico, escreve:

Passando ao drama, ao teatro, é palpável que a esse respeito somos o povo mais parvo entre as nações cultas. Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é publicar uma vergonha. E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera.¹⁷⁸

Já, em “Instinto”, seu registro é lacônico, a exemplo da produção dramática nacional daquele período: “Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa”.¹⁷⁹ O estilo da escrita de Machado muda com o passar do tempo, todavia, de acordo com o próprio crítico, a nulidade do teatro no país não.

Na introdução desse estudo, dissemos que o realismo teatral francês foi paradigma para Machado, porém, não fomos de todo específicos. O teatro realista foi modelo para o Machado crítico teatral. O Machado comediógrafo, em suas composições, adotou a forma do provérbio dramático.¹⁸⁰ Vejamos o que Faria diz a respeito desse assunto:

Se, como crítico, Machado elegeu a alta comédia como a forma dramática ideal para o teatro brasileiro desenvolver-se e exercer uma benéfica função civilizadora junto à sociedade, como dramaturgo escolheu um outro caminho. É bem provável que, muito jovem, não se sentisse capaz de escrever à maneira de Dumas Filho ou Émile Augier, preferindo então a forma breve da comédia de salão, ou provérbio dramático, que

¹⁷⁸ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 788.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 808.

¹⁸⁰ Esse ecletismo teatral constatado é mencionado pelo próprio escritor: “As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto” (*Idem*, p. 837).

conhecera certamente como leitor de Alfred de Musset e Octave Feuillet.¹⁸¹

Novamente valendo-nos do “Instinto”, notamos a predileção de Machado pelo realismo teatral, em sua crítica a duas peças de José de Alencar: “Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras *Demônio Familiar* e *Mãe* são de notável merecimento”.¹⁸²

Imbuído dos preceitos estabelecidos pela escola realista, Machado, em “Idéias sobre o teatro”, estabelece os desígnios da arte dramática: moralizar e civilizar a sociedade:

O teatro é para o povo o que o *Coro* era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos vários modos da sua atividade.¹⁸³

O excerto acima, o qual demonstra a preocupação machadiana com a moralidade, possibilita-nos uma conjectura: é possível que o caráter iconoclasta de *Ressurreição*, que não respeita a tradição da escrita de romance de costumes, não se manifeste de maneira explícita em relação ao critério moral devido ao peso da moralidade na identidade dramática de Machado.

A crítica “O teatro de Joaquim Manuel de Macedo” é, dentre as selecionadas, a mais contundente de Machado, pois aponta “graves defeitos”¹⁸⁴ nas obras dramáticas do referido autor. Um dos problemas identificados pelo crítico é que Macedo, ao tentar corrigir os costumes, o faz por meio da demonstração e não da impressão, como julga correto Machado: “A moral no teatro, mesmo admitindo a teoria das correções, não é isso: os

¹⁸¹ FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001, p. 118.

¹⁸² ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 808.

¹⁸³ Idem, p. 791.

¹⁸⁴ Idem, p. 880.

deveres e as paixões na poesia dramática não se traduzem por demonstração, mas por impressão”.¹⁸⁵

Para Machado, o teatro tinha uma missão magnânima dentro da sociedade. O crítico constata, porém, que essa mesma sociedade concedia papéis menos nobres à arte dramática, como o de passatempo: “Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo”;¹⁸⁶ e o de retirar fastio: “[...] longe de educar o gosto, o teatro serve apenas para desenfastiar o espírito, nos dias de maior aborrecimento”.¹⁸⁷

Victor Hugo teve importância na formação teatral de Machado de Assis. Muito do senso moralizador e civilizador presente no nosso crítico parece advir do escritor francês, como podemos notar nesta crônica publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 16 de dezembro de 1861:

Não é o teatro uma escola de moral? Não é o palco um púlpito? Diz Vítor Hugo no prefácio de *Lucrecia Borgia*: “O teatro é uma tribuna, o teatro é um púlpito. O drama sem sair dos limites imparciais da arte, tem uma missão nacional, uma missão social e uma missão humana. Também o poeta tem cargo d’almas. Cumpre que o povo não saia do teatro sem levar consigo alguma moralidade austera e profunda. A arte só, a arte pura, a arte propriamente dita, não exige tudo isso do poeta; mas no teatro não basta preencher as condições da arte.”¹⁸⁸

Ainda tratando da presença estrangeira em Machado, como o marco zero desse estudo foi a citação de Shakespeare na “Advertência” de *Ressurreição*, não podemos deixar de fazer referência a um excerto, constante na crítica “O teatro de José de Alencar”, que menciona outra peça do dramaturgo inglês, *All is well that ends well*.¹⁸⁹ “A peça acaba, sem abalos nem

¹⁸⁵ Idem, p. 881.

¹⁸⁶ Idem, p. 792

¹⁸⁷ Idem, p. 861.

¹⁸⁸ Disponível em: < <http://www.machado.mec.gov.br/arquivos/html/macr01.htm>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

¹⁸⁹ *Tudo está bem quando termina bem*, tradução nossa.

grandes peripécias, com a volta da paz da família e da felicidade geral. *All is well that ends well*, como na comédia de Shakespeare.”¹⁹⁰

A respeito da recorrência de Machado à obra do autor de *Medida por Medida*, a crítica estadunidense Helen Caldwell profere: “[...] devemos invejar o Brasil por esse escritor que, com tanta constância, utilizou nosso Shakespeare como modelo – personagens, tramas e idéias de Shakespeare tão habilmente fundidos em seus próprios enredos”.¹⁹¹

O contato entre textos aponta, mais uma vez, para o conceito de intertextualidade. Julia Kristeva, responsável pela emergência da teoria na década de 1970, formula, em *Introdução à semanálise*, que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.”¹⁹² Ratificando sua prática de assimilação literária, Machado declara que: “É uma mina o estrangeiro, há sempre que tomar à mão”.¹⁹³

Ao confrontarmos os textos “A crítica teatral. José de Alencar: *Mãe*” e “O teatro de Joaquim Manuel de Macedo”, constatamos o apreço machadiano pela simplicidade da ação dramática. Com relação à peça *Mãe*, Machado, em consonância com Alencar, declara: “Altamente dramática é a ação, disse eu; mas não pára aí: é também simples.”¹⁹⁴ Ao resenhar duas peças de Macedo, *Luxo e Vaidade* e *Lusbela*, Machado desaprova a complexidade das ações das obras: “Acrescentemos que a ação em ambas as peças é laboriosamente complicada, desenvolvendo-se com dificuldade no meio de cenas mal ligadas entre si”.¹⁹⁵

O prólogo de *Ressurreição* reflete a tendência simplista louvada por Machado: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro.”¹⁹⁶

Na carta-resposta, de 1862 (ano em que Machado começa a dar seus pareceres como censor do Conservatório Dramático), enviada por Machado ao

¹⁹⁰ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 873.

¹⁹¹ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 43.

¹⁹² KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 64.

¹⁹³ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 793.

¹⁹⁴ Idem, p. 838.

¹⁹⁵ Idem, p. 881.

¹⁹⁶ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 116, grifo nosso.

crítico Quintino Bocaiúva, podemos comprovar a preocupação do escritor com os estudos dos caracteres:

Caminhar destes simples grupos de cenas – à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case ao conhecimento prático das condições do gênero, – eis uma ambição própria de ânimo juvenil e que eu tenho a imodéstia de confessar.¹⁹⁷

Em 1866, em “O teatro de José de Alencar”, a exaltação do estudo de caracteres novamente se faz presente, como notamos neste trecho: “Depois de escrever *O Demônio Familiar*, comédia excelente, como estudo [...] de caracteres, quis o Sr. Conselheiro José de Alencar dizer a sua palavra no debate do dia”.¹⁹⁸ Dez anos após a carta a Quintino, Machado, com *Ressurreição*, confirma, de forma categórica, esse seu interesse, posto que escreve um romance tendo como proposição o contraste dos caracteres.

Esse breve percurso diacrônico, a respeito da simpatia de Machado pelo estudo de caracteres, é uma das provas que o romance iniciativo do escritor é fruto de anos de reflexões advindas da arte dramática.

Uma outra prova da presença das reflexões de Machado sobre o teatro observável em *Ressurreição* é o valor conferido pelo autor ao diálogo. Mesmo não sendo um critério absoluto do teatro,¹⁹⁹ Machado, em suas críticas, dispensa considerável atenção ao diálogo. O crítico elogia a naturalidade e a simplicidade dos colóquios da peça *Mãe*, de Alencar: “[...] o diálogo é natural e brilhante, mas desse brilho que não exclui a simplicidade, e que não respira o torneado bombástico.”²⁰⁰ Em outra peça do escritor de *Senhora, Verso e Reverso*, Machado atenta para a vivacidade da conversação: “[...] a ação, de extrema simplicidade, não tem complicados enredos; mas o interesse mantém-

¹⁹⁷ ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editôra Mérito S.A, 1962, p. 8.

¹⁹⁸ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 874, grifo nosso.

¹⁹⁹ A esse respeito, ver RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 12.

²⁰⁰ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 840.

se de princípio a fim, através de alguns episódios interessantes e de um diálogo vivo e natural.²⁰¹

Podemos verificar que as falas vivas, como qualificadas por Machado, provêm de personagens espirituosas, como o Dr. Cornélio, d' *O caminho da porta*. Neste excerto, por exemplo, ele zomba do juramento proferido por Valentim:

VALENTIM – Devo porém prevenir-te de uma coisa: é que ponho nesta conquista a minha honra. Jurei aos deuses casar-me com ela [Carlota] e hei de manter o meu juramento.
DOUTOR – Virtuoso romano!²⁰²

Personagens como o Dr. Cornélio, acima mencionado, e a irônica peça *Quase ministro*, que difere das anteriores por não tratar de conquistas amorosas, são exemplos do não primarismo da dramaturgia de Machado. Não notamos inexecuibilidade nas comédias machadianas. Cremos, antes, que elas foram vítimas da crítica subjetiva e desaparelhada de Quintino Bocaiúva, que as sentenciou, por muitos anos, como “frias e insensíveis”,²⁰³ e escritas para “serem lidas, e não representadas”.²⁰⁴

Das leituras de críticas e peças, depreendemos que o teatro, na concepção de Machado de Assis, deve atender aos seguintes propósitos: moralizar e civilizar a sociedade, pautar-se pela simplicidade, seja no âmbito do discurso das personagens, seja no que concerne à ação dramática, e tomar de empréstimo as boas produções literárias estrangeiras.

²⁰¹ Idem, p. 870, grifo nosso.

²⁰² ASSIS, Machado de. *Teatro*. São Paulo: Globo, 1997, p. 49.

²⁰³ Segundo Massa, as comédias de Machado receberam tais adjetivações pejorativas porque não eram “comprometidas”: “Bocaiúva constata que seu amigo não escreveu comédias morais, sociais, populares, numa palavra ‘comprometidas’, segundo o modelo traçado por Dumas Filho e de acôrdo com as idéias de Victor Hugo. Em relação a esta ideologia é que as peças de Machado se mostram sem valor” (MASSA, Jean-Michel. Machado de Assis: Homem de Teatro. In: _____. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 326).

²⁰⁴ ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editôra Mérito S.A, 1962, p. 11.

3.2. Ressurreição à luz do teatro

Neste momento do trabalho, valendo-nos, principalmente, das teorias de Peacock, Prado e Rynngaert, atemo-nos à análise de *Ressurreição* com base em aspectos temáticos e estruturais próprios do teatro. Os subitens 3.2.1. A personagem, o diálogo e a ação e 3.2.2. Cenas e atos não apresentam somente os meios dramáticos que lhes conferem os títulos. Escrevemos nosso texto imbricando os aspectos teatrais.

Assim, a primeira subseção citada, além de trazer os expedientes elencados em seu título, apresenta as concepções de conflito e de tirada, os mecanismos de conhecimento da personagem (a auto-revelação e o que os outros dizem a respeito da personagem) e as figuras do *raisonneur*, do contraste e do antagonista. Ainda nessa parte da dissertação, refletiremos de forma mais aprofundada sobre a presença de Shakespeare no romance de Machado, ao tecermos relações entre *Ressurreição* e *Otelo*.

No segundo subitem desta seção, comprovamos a existência de cenas e atos no romance, evidenciamos na obra as entradas e saídas de cena das personagens, bem como os procedimentos de continuidade linear das ações e as didascálias, analisamos a estrutura espacial e caracterizamos o narrador como “mestre de cerimônias”.

3.2.1. A personagem, o diálogo e a ação

*“A leitura é assim, sobretudo, um gesto de interpretação, descoberta da multiplicidade de sentidos que na ‘obra’ se ocultam e relação desses sentidos com o espaço onde se significam e a que eles concedem também uma possível significação”.*²⁰⁵

Ao transpormos a ideia de “contraste de dous caracteres” para o âmbito teatral, estamos evidenciando a noção de conflito. Vejamos, respectivamente, o

²⁰⁵ MATOS, Nelson de. *A leitura e a crítica*. Lisboa: Estampa, 1971, p. 15-16.

ponto de vista de dois estudiosos do teatro, o paulista Décio de Almeida Prado e o francês Ryngaert, acerca desse conceito:

Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante o jogo de luz e sombra [...]²⁰⁶

A primeira tarefa consiste na identificação do conflito central. Existe conflito quando um indivíduo é contrariado por um outro (uma personagem) ou quando se depara com um obstáculo social, psicológico, moral.²⁰⁷

À altura do meio do romance, no capítulo XII, intitulado “Um ponto negro”, o narrador de *Ressurreição* revela que os dois caracteres contrastivos mencionados no prólogo são Félix e Meneses. O primeiro, dotado de “melancólico cepticismo”,²⁰⁸ e o segundo, “propenso às fantasias cor de rosa”.²⁰⁹

Tal era o contraste desses dois caracteres, que a estrela da viúva, não sei se boa ou má estrela, reuniu a seus pés. Um, se viesse a adorar um rosto hipócrita, desceria na escala das degradações, com os olhos fitos na quimera da sua felicidade; outro, ardendo pela mais angélica das criaturas humanas, quebraria com as próprias mãos a escada que o levaria ao céu.²¹⁰

Ainda que o narrador declare que Meneses e Félix são os caracteres postos em contraste na história, identificamos como o conflito central de

²⁰⁶ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 92.

²⁰⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 64.

²⁰⁸ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 130.

²⁰⁹ Idem, p.159.

²¹⁰ Idem, p. 159.

Ressurreição o embate sentimental entre Félix e Livia, uma vez que há entre eles, mais explicitamente do que entre outras personagens, “o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida”. Corrobora nossa concepção o crítico francês do século XIX Gustave Planche, mencionado anteriormente: “Em sua leitura [de *Ressurreição*] vai-se suave e agradavelmente caminhando de episódio em episódio e com verdadeiro interesse seguindo o estudo que o autor fez de dous typos; o Dr. Félix e Livia”.²¹¹

Gostaríamos de frisar que empreendemos essa re-leitura de *Ressurreição*, no tocante à disposição dos caracteres, ancorados na Estética da Recepção, que postula que cabe ao leitor o papel de receptor ativo da obra e formador de sentidos, com base em sua percepção individual.²¹² Considerando que o leitor é capaz de inferir na significação da obra, leremos como sendo as personagens mais dessemelhantes do romance, Félix e Livia.

O espírito de Félix é inclinado à inconstância, à desconfiança, características que inviabilizam, como a própria personagem deseja, o estabelecimento de uma relação amorosa estável. Neste trecho abaixo, dito pelo próprio Félix no contexto de seu rompimento com Cecília, podemos compreender melhor a índole da personagem:

– Cecília, disse o doutor deitando fora o charuto apenas encetado, eu tenho a infelicidade de não compreender a felicidade. Sou um coração defeituoso, um espírito vesgo, uma alma insípida, capaz de fidelidade, incapaz de constância. O amor para mim é o idílio de um semestre, um curto episódio sem chamas nem lágrimas. Há seis meses que nos amamos; por que perderás tu o dia em que começa o ano novo, se podes também começar uma vida nova? Cecília não respondeu; fitava nele os olhos, que, se eram ternos e buliçosos nas horas de alegria, eram naquele momento sombrios e profundos.²¹³

²¹¹ 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 297.

²¹² Cf. COMPAGANON, Antoine. *O demônio da literatura – literatura e senso comum*. Tradução Cleonice P.B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG/ Humanitas, 2001.

²¹³ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 122.

Esse discurso de Félix assemelha-se a uma tirada, pois sua longa fala não sofre intervenção por parte da atônita Cecília. Na dramaturgia, tiradas são “[...] longos discursos de uma personagem sem que nenhuma outra reaja [...]”.²¹⁴ A tirada de Félix configura-se como uma forma de sua caracterização, como um meio de o conhecermos melhor. Por tratar-se de um romance, o que nos chama a atenção é o fato de, nesse excerto, não ser o narrador quem transmite a informação, mas a personagem acerca de si mesma. A auto-revelação é nestes termos definida por Prado:

No teatro, [...] torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem.²¹⁵

Sabemos quem é Félix por meio de suas próprias palavras. Neste excerto, em que ele confessa a Lívia não crer na sinceridade das pessoas, percebemos, novamente, o emprego da auto-revelação:

– Sim, perdi muito mais. Abraçar um cadáver, que é isso para quem já abraçou uma serpente? Tu perdeste apenas alguns anos de amor mal compreendido; não perdeste um bem precioso, que o tempo me levou: a confiança. Podes hoje ser feliz do mesmo modo que o querias ser então; basta que te ame alguém. Eu não, minha querida Lívia, falta-me a primeira condição da paz interior: eu não creio na sinceridade dos outros.²¹⁶

Lívia, ao contrário de seu amado, tem o predicado moral da confiança cujo alicerce é o seu romantismo. Quem primeiro revela esse caráter romanesco de Lívia é o seu irmão, Viana, em conversa com Félix:

²¹⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 43.

²¹⁵ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 88.

²¹⁶ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 155-156.

- É uma viagem de recreio? perguntou Félix.
- Ou de romance; Livia tem esse defeito capital: é romanesca. Traz a cabeça cheia de caraminholas, fruto naturalmente da solidão em que viveu nestes dois anos, e dos livros que há de ter lido. Faz pena porque é boa alma.²¹⁷

O que Viana diz a respeito de sua irmã, uma diferente forma de caracterização indicada nos manuais de *playwriting*,²¹⁸ é reiterado por ela mesma ao falar a Félix sobre como entendia o amor: “– [...] Para mim era um êxtase divino, uma espécie de sonho em ação, uma transfusão absoluta de alma para alma [...]”.²¹⁹ Mesmo colocado à prova diversas vezes pelo ciúme de Félix, o amor de Livia não põe sob suspeita o coração do amado ciumento: “– Não é o teu coração que me faz tremer; o teu coração é bom.”²²⁰

Entendemos não ser Meneses o principal tipo contrastivo de Félix, mas o *raisonneur* da história. Duas evidências nos levam a esse remate: Meneses, assim como esse tipo de personagem teatral supracitado, “[...] acompanha o destino do protagonista [Félix] – ou mesmo de uma personagem secundária – para comentar suas escolhas e atitudes, terminando sempre por emitir algum tipo de comentário edificante ou críticas de fundo moralizador”.²²¹ No próximo trecho, um diálogo com Félix, podemos notar essa postura de Meneses, ao dizer ao seu “amigo” que o sentimento de amizade não está subordinado ao tempo:

- Meneses ouviu as palavras de Félix com os olhos postos no chão; sorriu ligeiramente quando ele acabou.
- Queres ouvir uma coisa? perguntou.
 - Dize.
 - O teu cinismo parece-me hipocrisia.
 - Não é hipocrisia nem cinismo; é temperamento.
 - Não creio.

²¹⁷ Idem, p. 121.

²¹⁸ “Resta-nos analisar o [...] modo de reconhecimento da personagem – pelo que os outros dizem a seu respeito. Nada há de relevante a observar, exceto que o autor teatral, na medida em que se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter.” (RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 94-95).

²¹⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 154.

²²⁰ Idem, p. 153.

²²¹ GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 266.

- Porquê?
- Meneses não respondeu.
- Quase me arrependo de ser teu amigo, disse ele depois de algum tempo.
- És meu amigo? perguntou Félix com ar de mofa.
- Meneses parou e encarou o companheiro.
- Duvidas? disse.
- Não duvido; mas ignorava isso até agora; sabes que as nossas relações datam de pouco tempo.
- Que importa o tempo? Há amigos de oito dias e indiferentes de oito anos.
- Há.²²²

A tomada de atitude de Meneses face à desconfiança e à ironia de Félix pode ser considerada uma ação dramática, pois Meneses faz o indispensável ao teatro, transforma em atos suas ideias, seus sentimentos.

A personagem *raisonneur*, ao esclarecer e educar o público, concede uma nobre função ao teatro, função esta que Machado, em suas “Idéias sobre o teatro”, julgava ser imprescindível a esse tipo de arte: “[...] a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos.”²²³

Quanto aos caracteres centrais de *Ressurreição*, Félix e Livia, mesmo que eles sejam díspares, e instaurem, como dissemos antes, o conflito, não podemos afirmar que Livia seja o antagonista de Félix, uma vez que ela não o contraria, pelo contrário, sempre está disposta a perdôá-lo. Por isso, adotamos a terminologia empregada por Prado, no início dessa subseção, ao afirmarmos que Livia é, em verdade, o contraste de Félix.

Não há obstáculo objetivo, real que impeça o casamento de Livia e Félix. Existe a figura do vilão, representado por Luís Batista, que tenta inviabilizar o enlace do casal por meio de um expediente dramático, o *deus ex machina*. Esse artifício, que no teatro antigo era uma divindade que baixava à cena para desfazer os nós dos acontecimentos, em *Ressurreição* é “[...] substituído por uma carta [...] que o autor se utiliza para informar os espectadores sobre os destinos das personagens.”²²⁴ A carta anônima, de autoria de Luís Batista, põe

²²² ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 124.

²²³ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 3, p. 794.

²²⁴ D’ONOFRIO, Salvatore. 4a parte – Teoria do Drama. In: _____. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007, p. 282.

em xeque a virtude de Lívia, assim como o faz o lenço de Desdêmona, “plantado”, por Iago, no aposento do suposto amante da mulher de Otelo, o mouro ciumento.

Apenas o fato de Félix e Otelo terem o ciúme como característica principal bastaria para estabelecermos relações entre as obras. Não obstante, *Ressurreição* instala um colóquio direto com a tragédia de Shakespeare, pois faz referência explícita a ela:

Para alcançar esse resultado, era mister multiplicar as suspeitas do médico, cavar-lhe fundamento no coração a ferida do ciúme, torná-lo em suma instrumento de sua própria ruína. Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos.²²⁵

Mesmo sendo diferentes as motivações (vingança e aventura amorosa, respectivamente) que levam Iago e Luís Batista a atentarem contra os relacionamentos, Caldwell atribui o epíteto de “Iago da história” a Batista:

Mas o amor de Lívia, que serve de prova cabal contra tudo, continua a reaviver e animar o coração de Félix até que o Iago da estória, um certo Dr. Batista, que deseja para si a rica viúva, dá passos definitivos no sentido de mortificá-lo novamente.²²⁶

Contudo, não é o ardil do verdadeiro antagonista do romance que impede a união do par, mas um fator subjetivo: a perturbada mente de Félix. Cremos que, dessa maneira, *Ressurreição* assemelha-se ao drama psicológico, assim definido:

O drama psicológico explora as profundezas do comportamento humano, tentando explicar os motivos que

²²⁵ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 147, grifo nosso.

²²⁶ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 46, grifo nosso.

levam o homem a ser vítima de violentas paixões, como o amor, o ódio, o ciúme, a inveja etc.²²⁷

Atendo-nos à personagem Félix, homem comum, portador de problemas existenciais e que não persegue um fim nobre, cremos ser possível relacionar o romance *Ressurreição* à forma de dramaticidade da comédia, uma vez que “[...] a comédia, mais do que ligada ao ridículo [é] a representação dos vícios [...] do homem ‘ignóbil’ (sem nobreza)”.²²⁸

A teoria dos modos, do crítico literário canadense Northrop Frye, que toma por base a referência aristotélica feita sobre as diferentes posições das personagens e classifica as ficções em modos, fortalece nossa argumentação. De acordo com os princípios de Frye, a ficção realista e a comédia estão alocadas no “modo imitativo baixo”. Nesse “modo”, o herói não é superior aos outros homens nem ao seu meio – é um de nós.²²⁹

3.2.2. Cenas e atos

Diante da nossa proposta de abordar a presença do teatro em *Ressurreição*, um questionamento torna-se inevitável: em que medida esse romance pode ser dividido em cenas e atos? Sem nos afastarmos da ideia que estamos estudando uma narrativa de ficção, cremos ser exequível subdividi-la, de acordo com os moldes dramáticos.

Com as exceções dos capítulos I e XX, em *Ressurreição*, a divisão das cenas²³⁰ não obedece à divisão dos capítulos, o que significa dizer que cada capítulo não corresponde a uma cena. Em nosso estudo, constatamos que cada capítulo do romance encerra, no mínimo, duas cenas. Há ainda capítulos

²²⁷ D’ONOFRIO, Salvatore. 4ª parte – Teoria do Drama. In: _____. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007, p. 292.

²²⁸ Idem, p. 308.

²²⁹ Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

²³⁰ As cenas dividem-se de acordo com as entradas e saídas das personagens.

fartos em cenas, como é o caso do III, “Ao som da valsa”, que contém cinco cenas.

Com vistas a não nos alongarmos demais, escolhemos o capítulo IV, “Prelúdio”, que contém três cenas, para comprovarmos a presença dessas unidades de ação no romance. Das três cenas, transcrevemos a mais curta:

Meneses que estava na calçada oposta, durante as poucas palavras trocadas entre Félix e a viúva, atravessou a rua e veio ter com o amigo.

- Quem é aquela moça?

- É a irmã do Viana.

- Bravo! é lindíssima.

- É realmente bonita, o que lhe merece admiração geral. Vê como todos lhe estão com os olhos em cima...

- Se não há indiscrição, disse Meneses depois de a ver entrar em uma loja, queimas os teus perfumes naquele altar?

- Não. Para quê?

- Talvez algum casamento incubado...

- Casar?...disse Félix rindo. A pergunta é tão original que merece um sorvete. Vem ao Carceler.²³¹

A cena tem início com a entrada de Meneses, que vai ao encontro de Félix. Essa cena, em específico, passa-se num ambiente aberto, a rua do Ouvidor. Todavia, a maior parte das cenas presentes no romance ocorre em ambientes fechados, tais como as casas de Félix (nas Laranjeiras e na Tijuca), as casas de Lívia (em Catumbi e nas Laranjeiras), a casa de Cecília (no Rocío) e a casa do coronel. Mesmo nos ambientes cerrados, o narrador realiza, ao de leve, notações com relação aos cenários, “[...] locais nos quais [as personagens] devem cumprir seus destinos,²³² uma vez que a preocupação primeira do escritor é concernente às ações.

Na cena supracitada, que tem como personagens Félix e Meneses, a linguagem empregada no diálogo é prosaica, sem transposições, buscando imitar a oralidade, as “palavras adequadas à boca”.²³³ Nesse excerto, verificamos a experiência teatral de Machado em outros dois aspectos. O

²³¹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 133-134, grifo nosso.

²³² PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 221, grifo nosso.

²³³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 46.

primeiro diz respeito ao corte da cena no momento oportuno, quando Félix, em sua última fala, dá a deixa para que Meneses e ele saiam de cena. O segundo refere-se justamente à saída de cena das personagens. Félix, antes de sair, informa ao leitor para onde Meneses e ele vão, no caso, ao Carceler, famosa confeitaria, o que confere continuidade linear à ação. A respeito dessa questão, o abade d'Aubignac, em *La pratique du théâtre* (1657) (apud Ryngaert), afirma:

É por essa razão (a não-interrupção da ação) que os excelentes dramaturgos sempre se acostumaram a fazer os Atores dizerem onde vão, qual seu destino ao saírem do Palco, a fim de que se saiba que não ficarão ociosos e não deixarão de representar suas personagens mesmo que os percamos de vista.²³⁴

Em nome da verossimilhança, existem outras formas de estabelecimento de ligações entre as cenas. Uma delas, muito empregada em *Ressurreição*, é a ligação de tempo. Vejamos. No primeiro capítulo, após conversa com Viana a respeito de Lívia, Félix profere seu único solilóquio:²³⁵ “- Que mulher será essa, perguntou a si mesmo, tão bela que mete medo, tão fantasiosa que causa lástima?”²³⁶ Depois de meia hora findo o monólogo, somos informados que Félix chega à casa de Cecília: “Meia hora depois apeava-se Félix de um tálburi à porta de uma casa no Rocio”.²³⁷

Outra ligação de cena identificada por nós é a que ocorre pelo ruído, na qual “[...] a personagem é atraída por um ruído”.²³⁸ Neste próximo trecho, a cena em que Félix beijaria Lívia é interrompida por uma voz infantil, a qual saberemos, na cena seguinte, que pertence ao filho de Lívia, o menino Luís:

Félix passou-lhe o braço à roda da cintura e puxou-a docemente para lhe imprimir um beijo na fronte. Deteve-o um

²³⁴ Idem, p. 40.

²³⁵ “Sinônimo de *monólogo* para a fala, no interior de uma peça teatral, de uma personagem que se encontra só, em cena”. (GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006, p. 279).

²³⁶ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 121.

²³⁷ Idem, p. 121.

²³⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 41.

rumor estranho, uma voz infantil e desconhecida. [Fim de Cena]

[Início de Cena] Instantes depois apareceu no terraço um menino de cinco anos, criança gentil e esperta, rosada e gorda, como os anjos e os cupidos que a arte representa em seus painéis.

- Mamãe! mamãe! gritava o pequeno, correndo a abraçar-se com a mãe e fugindo à mucama que vinha atrás dele.²³⁹

Os atos são constituídos por uma série de cenas interligadas por uma subdivisão temática. Em nosso entendimento, *Ressurreição* apresenta dois atos, dois agrupamentos de cenas, o primeiro, que vai do capítulo I ao VII, e o segundo, que compreende do capítulo VIII ao XXIII. Se tomarmos como parâmetro de divisão dos atos o sentimento de Félix por Lívia, no primeiro ato, Félix não está apaixonado e não quer se apaixonar por ela. A personagem está à procura de um idílio sazonal e, até mesmo, chega a duvidar do afeto da moça. No segundo ato, ocorre, efemeramente, a ressurreição do coração de Félix e ele passa, mesmo que tortamente, a amar Lívia. O ponto em comum entre os dois atos é a perene desconfiança de Félix.

Como prático teatral, Machado tinha consciência da necessidade de disponibilizar ao leitor, ou ao ator, informações adicionais acerca da peça. Tais informes são denominados didascálias e são nestes termos definidas por Ryngaert: “[...] trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens”.²⁴⁰ As didascálias descrevem tanto aspectos objetivos, como os movimentos, os gestos, as posições, quanto os subjetivos, como os estados emocionais das personagens, dentre outros. As indicações presentes nas didascálias possibilitam a confluência entre a fala e os gestos: “Por um lado, temos a voz que transmite significados e toda espécie de emoção auxiliar por suas próprias inflexões; e, por outro, ela encontra um acompanhamento no gesto físico”.²⁴¹

²³⁹ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 139, grifo nosso.

²⁴⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 44.

²⁴¹ PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968, p. 211.

Tomemos parte da primeira cena de *Ressurreição* para que possamos entender melhor como Machado trabalha esse expediente dramático no romance:

Havia meia hora já que o doutor saíra da janela, quando lhe apareceu uma visita. Era um homem de quarenta anos, vestido com certo apuro, gesto ao mesmo tempo familiar e grave, estouvado e discreto.

- Entre, Sr. Viana, disse Félix quando o viu aparecer à porta da sala. Vem almoçar comigo, já sei?

- Esse é um dos três motivos da minha visita, respondeu Viana; mas afirmo-lhe que é o último.

- Qual é o primeiro?

- O primeiro, disse o recém chegado, é dar-lhe o cumprimento de bons anos. Folgo que lhe corra este tão feliz como o passado. O segundo motivo é entregar-lhe uma carta do coronel.

Viana tirou uma cartinha da algibeira e entregou-a ao doutor, que a leu rapidamente.

- Creio que é um convite para o sarau de hoje? perguntou Viana quando o viu dobrar a carta.

- É transtorna-me um pouco, porque eu tencionava ir para a Tijuca.

- Não caia nessa, acudiu Viana; eu era capaz de deixar todas as viagens do mundo só para não perder uma reunião do coronel; é um excelente homem, e dá boas festas. Vai?

Félix hesitou algum tempo.

- Olhe que eu venho incumbido de lhe destruir todas as objeções que fazer, disse Viana.

- Não faço nenhuma. O convite transtorna-me o programa; mas, apesar disso, aceito.

- Ainda bem!

- Um moleque veio dar parte de que o almoço estava na mesa. Viana descalçou as luvas e acompanhou o anfitrião.

- Que novidades há? perguntou Félix sentando-se à mesa.

- Nada que me conste, respondeu Viana imitando o dono da casa; o Rio de Janeiro vai a pior.

- Sim?

- É verdade; já não aparece um escândalo. Vivemos em completa abstinência, e chegou o reinado da virtude. Olhe, eu sinto a nostalgia da imoralidade.²⁴²

Num texto teatral, as didascálias posicionam-se em linhas separadas, afastadas da margem esquerda, e escritas em itálico. Mas, elas também podem ser postas em meio à fala, e nesse caso, além de escritas em itálico, também são colocadas entre parênteses. Obviamente, é ao segundo modo de

²⁴² ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 118-119, grifo nosso.

disposição das didascálias que Machado aproxima-se em *Ressurreição*. Mesmo sem apresentar a formatação dramática (os parênteses e a letra itálica), é factível aproximar os trechos grifados na citação às didascálias, pois esses excertos assemelham-se às indicações cênicas, ou seja, relatam a movimentação e o gestual das personagens. Se postas aos moldes das didascálias, essas partes sublinhadas poderiam ser apresentadas em *off*.

No que diz respeito ao narrador de *Ressurreição*, ele assemelha-se a um “mestre de cerimônias” do teatro, pois “[...] parece estar fixo na boca de cena apresentando e comentando a ação”.²⁴³ Neste próximo excerto, um diálogo entre Félix e Lívia, podemos notar a postura intrusiva do narrador:

- É bom de dizer, Félix; assim vamos melhor; lá fora como aqui, lá pior do que aqui, a menor coisa basta para lhe transviar o espírito.

- Juro-lhe que não.

Jurava, mas quebrava o juramento. O espírito não ratificava as promessas do coração.²⁴⁴

Sem subterfúgios, o narrador desdiz o juramento de Félix. A onisciência do narrador, que se materializa por meio de comentários, orientações, questionamentos e manipulações, permite que o leitor conheça os recônditos dessa complexa personagem e entenda por que ele pertence à classe de homens que “perdem o bem pelo receio de o buscar”.²⁴⁵

Ao final das análises apresentadas nesta parte do trabalho, acreditamos que pusemos em prática a ideia da epígrafe de Barretto Filho, que abre esse capítulo: não apenas afirmamos, mas provamos a presença do teatro no romance *Ressurreição*, de Machado de Assis.

²⁴³ 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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 139.

²⁴⁴ ASSIS, Machado de. *OC*. Vol. 1, p. 146.

²⁴⁵ *Idem*, p. 195.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito”²⁴⁶

No início dessa dissertação de mestrado, estávamos receosos. Não sabíamos se conseguiríamos comprovar o que grandes estudiosos haviam somente apontado: a presença dramática no primeiro romance de Machado de Assis.

Tínhamos a consciência de que nosso estudo conjugava dois temas que ainda estão à margem da crítica machadiana: o romance *Ressurreição*, que não é profusamente estudado, uma vez que os críticos preferem voltar seus olhares mais para os romances da fase dita “madura” do autor, e o emprego do teatro, alicerce da formação intelectual do escritor fluminense, na escrita de obras que pertencem ao gênero romanesco.

Estava claro que nossa hipótese de trabalho era fértil, uma vez que muito ainda estava por ser feito no tocante à questão dos liames entre o romance de Machado e o teatro. Não obstante, esbarrávamos em um problema de ordem prática: a escassez de produção crítica que abordasse essa questão.

Com o decorrer do nosso estudo, conseguimos contornar essa dificuldade com pesquisas acerca de teorias teatrais e com o entendimento que o próprio romance *Ressurreição* fornecia em sua estrutura elementos que permitiam sua crítica.

Nossa primeira e mais rica fonte de informações foi a “Advertência”. Machado, na posição artística de M.A., autor modelo que assina o prólogo, ao buscar “pôr em ação” uma epígrafe de Shakespeare, negar o romance de costumes e tentar “o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres”, confirma seu desvio em relação ao romance produzido no século XIX e abre novas possibilidades, pautadas na arte dramática, para o gênero no país.

Ressurreição é o resultado da terceira via romanesca que tem como fulcro o teatro. O romance de estreia de Machado não é *le chef d’oeuvre* do

²⁴⁶ Idem, p. 116.

autor, porém, lança, principalmente com o estudo de caracteres, “[...] os temas e as perspectivas do romance machadiano nos trinta e seis anos seguintes”.²⁴⁷

No primeiro capítulo dessa pesquisa, com a apresentação do panorama do romance romântico nacional no ano de 72, pudemos verificar o quão produtivo foi esse período. Valendo-nos de historiografias literárias e das obras de Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães e Taunay, identificamos as linhas norteadoras do romance brasileiro daquele momento: o projeto nacionalista, que encarregava o romancista da escrita de romances de costumes (urbanos ou sertanejos), e o crivo moralista, que esperava dos escritores as tarefas de moralizar, civilizar e entreter a sociedade.

Ressurreição surge sob o signo da insubordinação em relação ao cabedal romântico, especialmente com relação ao nacionalismo literário. Esse capítulo ainda tratou da emergência e da divergência desse romance em relação à produção romanesca de sua época.

No segundo capítulo, em três momentos – a “Advertência”, a recepção crítica e o “Instinto” – percebemos a dessemelhança de *Ressurreição* em relação às outras Belas Letras aparecidas em 72.

Com a observação das resenhas críticas sobre o romance de Machado, descobrimos que o desconforto maior foi em relação ao predomínio da análise em detrimento do sentimentalismo. Inicialmente, nossa hipótese era que os críticos ressentiriam-se do desapego à cor local (questão ratificada no “Instinto”), todavia, apenas um crítico lembrou-se de fazer um rápido comentário sobre esse assunto. No entanto, chamou-nos mais a atenção o fato de a crítica contemporânea ao lançamento de *Ressurreição* não ter compreendido que o principal fator que diferenciava o romance machadiano era sua ligação com o teatro.

Machado não declara explicitamente que a estrutura do romance assenta-se na dramaturgia, mas as evidências presentes na “Advertência” – a epígrafe shakespeariana, o jargão teatral “pôr em ação” e a opção pelo estudo de caracteres – falam por si mesmas. Em *Ressurreição*, o teatro oferece ao

²⁴⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 411.

romancista o modelo para trabalhar, principalmente, os caracteres, ambição antiga do escritor.

No terceiro capítulo, demonstramos que Machado vale-se de sua vasta experiência como dramaturgo e crítico teatral para abrir novas perspectivas para *Ressurreição* e, conseqüentemente, para o romance nacional. Servindo-nos das produções teatrais e críticas do escritor, entre 1858 a 1873, descobrimos as seguintes concepções dramáticas refletidas em *Ressurreição*: o teatro tem por dever moralizar e civilizar a sociedade, deve pautar-se pela simplicidade no discurso e na ação dramática, e tomar de empréstimo as produções estrangeiras.

O que buscamos nesse último capítulo foi de fato provar que o teatro está presente na estrutura de *Ressurreição*. E conseguimos. Identificamos no romance diversos expedientes dramáticos, como a tirada, o conflito, as didascálias, os mecanismos de conhecimento da personagem, dentre outros.

Dos aspectos teatrais presentes no romance de Machado, gostaríamos de destacar a figura do *raisonneur*. Ao lermos a personagem Meneses como sendo o *raisonneur* de *Ressurreição*, e não como o carácter opositivo de Félix, percebemos o quanto a identidade dramática de Machado ainda está presente em seu romance iniciativo, posto que o escritor cria uma personagem cujas nobres funções são educar e moralizar, preceitos primeiros da arte dramática, segundo a ótica machadiana.

À guisa de encerramento, a despeito da incontestável importância que o teatro teve na formação intelectual de Machado de Assis, reiteramos que *Ressurreição* não deixa de ser uma narrativa e a estudamos como tal.

BIBLIOGRAFIA

De Machado de Assis

ASSIS, Machado de. *Correspondência*. São Paulo: Editôra Mérito, 1962.

_____. *Obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Obra completa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Teatro*. São Paulo: Globo, 1997.

Sobre Machado de Assis

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis (1939). In:_____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 107-128.

BARRETTO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1947.

_____. Machado de Assis. In: COUTINHO, Afrânio (Direção). *A literatura no Brasil*. Vol. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1969, p. 135-157.

BARROS, Marta Cavalcante de. Machado de Assis e os anos 1870: primeiros romances. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XVIII*. Campinas: Mercado das Letras, 2008, p. 547-561.

BOSI, Alfredo *et alii*. *Machado de Assis*. Coleção Autores Brasileiros: Antologia e Estudos. São Paulo: Ática, 1982.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1989, p. 15-32.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro, in: *Estudos Avançados*, 18(51), 2004, p. 299-333.

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

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. A dramatização da ficção narrativa. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELAROLLI, Sylvia. *Cenas literárias: a narrativa em foco* (Org.). Araraquara: UNESP, FCL, Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002, p. 75-86. (Série Estudos Literários, 1).

GOMES, André Luís (Org.). *Cenas avulsas: ensaios sobre a obra de Machado de Assis*. Brasília: LGE, 2008.

GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1959.

_____. *Viagem em torno de Machado de Assis*. São Paulo: Martins, 1969.

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: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis: revista eletrônica de estudos machadianos*, São Paulo, n.1, jun. 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.net/revista/numero01/rev_num01_artigo04.asp>. Acesso em: 02 mai. 2009.

_____. Romero, Araripe, Veríssimo e a recepção crítica do romance machadiano, in: *Estudos Avançados*, 18(51), 2004, p. 269-298.

MAGALDI, Sábato. Preparação de um romancista. In:_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997, p. 125-139.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. A primeira referência a Machado de Assis nos Estados Unidos. In:_____. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações* (Edição ilustrada, comemorativa do cinquentenário da morte de Joaquim Maria Machado de Assis – 1839-1908). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 65-70.

_____. *Ao redor de Machado de Assis: pesquisas e interpretações*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

_____. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálidas, 2008.

MEYER, Augusto (Org.). *Exposição Machado de Assis – Centenário do nascimento de Machado de Assis (1839-1939)*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis (Curso literário em sete conferências na sociedade de cultura artística de S. Paulo)*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1934.

ROSA, Alberto Machado. *Eça, discípulo de Machado (Formação de Eça de Queirós, 1875-1880)*. Lisboa: Presença, 1964.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1955.

_____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1958.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Sobre teatro

D'ONOFRIO, Salvatore. 4ª parte – Teoria do Drama. In: _____. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007, p. 278-315.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

HUGO, Victor. *Cartas, teatro e poesia*. Tradução de Hilário Corrêa. Vol. 2. São Paulo: Editora das Américas, 1960.

_____. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 83-101.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Novaes; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica).

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.

SOUSA, José Galante de. *O teatro no Brasil: evolução do teatro no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960.

_____. *O teatro no Brasil: subsídios para uma bibliografia do teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1960.

STANISLAVSKI, Constantini. *A construção da personagem*. Prefácio de Joshua Logan. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1970.

WRIGHT, Edward A. *Para compreender el teatro actual: cine, teatro y televisión*. Traducción de Margo Glanz. México: Fondo de cultura económica, 1962.

Sobre história da literatura

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1959.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. III. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986.

_____. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.

JAUSS, H.R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução Sérgio Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. III (1855-1877). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira: diversas manifestações na prosa, reações anti-românticas na poesia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1949.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos primeiros contistas aos últimos românticos*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964.

VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Letras &Letras, 1998.

_____. *Estudos de literatura brasileira: 6ª série*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

De outros romancistas

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. *Obra completa*. Vol. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

GUIMARÃES, Bernardo. *O garimpeiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

_____. *O seminarista*. 17. ed. São Paulo: Ática, 1951.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Os quatro pontos cardeais; Misteriosa*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

_____. *Um noivo á duas noivas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1872.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. 24. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1944.

Sobre aspectos gerais

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 2002.

AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os dois amores*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1998.

BAKHTIN, Mikail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. Tradução Aurora F. Bernadini et alii. São Paulo: Edunesp, 1998.

BARTHES, Roland. *Literatura e metalinguagem*. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leakov*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. In: _____. *Obras completas*. Vol.2. São Paulo: Globo, 1999, p. 98.

_____. *O escritor argentino e a tradição*. In: _____. *Obras completas*. Vol.1. São Paulo: Globo, 1999, p. 291-292.

CANDIDO, Antonio. *Timidez do romance*. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade*. 4. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1975.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (Tradução de Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação (coleção “Vida Brasileira”, 18), 1960.

COMPAGANON, Antoine. *O demônio da literatura – literatura e senso comum*. Tradução Cleonice P.B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: UFMG/ Humanitas, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passos pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *Fundamentos da interpretação e da análise literária*. Vol. 1. São Paulo: Saraiva, 1948.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

LUKÁCS, George. O romance como epopéia burguesa. In: *Revista Ensaios Ad Hominem*, nº 1, tomo II. Tradução Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, p. 87-117.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1988.

MANN, Thomas. *Ensaio*. Org. Anatol Rosenfeld. Trad. Natan R. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. São Paulo, Lisa – Livros Irradiantes, 1971.

MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o Professor Jean-Michel Massa. In: *Teresa: revista de literatura brasileira*, 6/7. São Paulo: Editora 34/Imprensa Oficial, 2006, p. 461-466.

MATOS, Nelson de. *A leitura e a crítica*. Lisboa: Estampa, 1971.

SILVA, Maria Célia Azevedo da. A caracterização do papel dos "costumes" urbanos do Rio de Janeiro nos romances de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis. *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais – IFCS/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p.66-75, 30 mar. 2006. Anual. Disponível em: < <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>>. Acesso em: 09 mar. 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1955, p. 285-300.