

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**BIANCA MEIRA LOPES**

**O POETA ROMÂNTICO NA PROSA DO SÉCULO XIX EM DOIS CONTOS  
MACHADIANOS**

**PONTA GROSSA**

**2019**

**BIANCA MEIRA LOPES**

**O POETA ROMÂNTICO NA PROSA DO SÉCULO XIX EM DOIS CONTOS  
MACHADIANOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Professora. Dra. Rosana Apolonia Harmuch

**PONTA GROSSA**

**2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento de Informação BICEN/UEPG

L864           Lopes, Bianca Meira  
                  O poeta romântico na prosa do século XIX em dois contos machadianos/  
                  Bianca Meira Lopes. Ponta Grossa, 2019.  
                  97 f.

                  Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de concentração –  
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.  
                  Orientadora: Profa. Dra. Rosana Apolônia Harmuch

                  1. Machado de Assis. 2. Figurações de poetas. 3. Século XIX-  
contexto literário. 4. “Aurora sem vida”. 5. “Vênus! Divina Vênus”. I.  
Harmuch, Rosana Apolonia. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa-  
Mestrado em Estudos da Linguagem. IV. T.

CDD : 808

**BIANCA MEIRA LOPES**

O poeta romântico na prosa do século XIX em dois contos machadianos

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 14 de março de 2019.

Rosana Apolonia Harmuch - Orientadora

Doutora em Estudos Literários– Universidade Estadual de Ponta Grossa

Andréa Correa Paraiso Müller -

Doutora em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Luciene Marie Pavanelo

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – Universidade Estadual Paulista

Silvana Oliveira

Doutora em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Aos meus pais, Noeli e Alírio.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus pela fé e perseverança que tive para que este dia tão esperado chegasse.

Aos meus pais pelo amor que me concederam, pela preocupação que tiveram comigo, pelo dinheiro que investiram em meus livros e pelos sermões que acabaram em ensinamentos. Sem eles nada disso seria possível.

Ao Alex, companheiro que torna os meus dias mais alegres.

À Rosana pelo profissionalismo com que tratou minha pesquisa do início ao fim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por ter me proporcionado integral dedicação aos estudos através da ajuda financeira.

*A literatura não podia, então, encenar-se sem apelar à literatura.  
Um tal gesto, quase narcisista e de autovalorização, diz muito  
acerca da proeminência de seu autor (...).*

(Carlos Reis)

## RESUMO

Refletindo sobre as diversas personagens escritoras ficcionais presentes na obra de Machado de Assis, este trabalho propõe uma compreensão a respeito da funcionalidade dessas figurações no âmbito do contexto literário do século XIX. Como a temática é muito ampla na literatura do escritor, restringimo-nos a tratar neste estudo mais especificamente dos poetas românticos da ficção, assunto que será aprofundado com a análise de dois contos machadianos: “Aurora sem dia” (1870) e “Vênus! Divina Vênus!” (1893). Na primeira narrativa temos como protagonista Luís Tinoco e na segunda, Ricardo, ambos escritores de uma poesia açucarada, que estava em degradação no final daquele século. Para entendermos a insistência do Bruxo do Cosme Velho em criar esse tipo de personagem, discutiremos sobre seu coerente projeto literário, que consistiu em contribuir para a formação de uma nova literatura e de um leitorado para ela. Isso será visualizado através da crítica literária machadiana bem fundamentada que se expandiu na própria ficção do autor, visto que os dois trabalhos de Machado se relacionam. Aquilo que ele defende em sua crítica aparece em suas narrativas, dando continuidade às suas ideologias enquanto um pensador de sua época e sobretudo, da literatura do século XIX. Sendo assim, a presença de personagens poetas românticos nos diz muito sobre a atmosfera literária em que Machado estava inserido.

**Palavras – chave:** Machado de Assis. Figuração de poetas. Século XIX. “Aurora sem dia”. “Vênus! Divina Vênus!”.



## RESUMEN

Reflexionando acerca de las diversas personajes escritoras ficticias presentes en la obra de Machado de Assis, este trabajo propone una comprensión a respecto de la funcionalidad de estas figuraciones en el marco del contexto literario del siglo XIX. Como la temática es muy amplia en la literatura del escritor, trataremos en este estudio específicamente de los poetas románticos de la ficción, cuestión que será profundizada con el análisis de dos cuentos machadianos: “Aurora sem dia” (1870) e “Vênus! Divina Vênus!” (1893). En la primeira narrativa tenemos como protagonista Luís Tinoco y en la segunda, Ricardo, ambos escritores de una poesia azucarada, que estaba en degradación al final de aquel siglo. Para comprender la insistencia del Bruxo do Cosme Velho en crear ese tipo de personaje, discutiremos acerca de su proyecto literario, que consistió en contribuir para la formación de una nueva literatura y de lectores para ella. Esto será visualizado a través de la crítica literaria machadiana bien fundamentada que se amplió en la própria ficción del autor, visto que los dos trabajos de Machado se relacionan. Aquello que él defiende en su crítica aparece en sus narrativas, dando continuidad a sus ideologías como un pensador de su época y sobre todo, de la literatura del siglo XIX. Así, la presencia de personajes poetas románticos dice mucho acerca de la atmósfera literaria en que Machado estaba incluido.

**Palabras-clave:** Machado de Assis. Figuración de poetas. Siglo XIX. “Aurora sem dia”. “Vênus! Divina Vênus!”.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
<b>CAPÍTULO I O SÉCULO DOS SÉCULOS.....</b>	<b>16</b>
I.I O POETA ROMÂNTICO EM DECADÊNCIA E O AUTOR NO SÉCULO XIX.....	17
I.II A PREOCUPAÇÃO QUANTO À RECEPÇÃO LITERÁRIA E O LEITOR OITOCENTISTA.....	29
<b>CAPÍTULO II A CRÍTICA MACHADIANA.....</b>	<b>42</b>
II.I ALGUNS PROBLEMAS DA LITERATURA BRASILEIRA.....	43
II.II CRÍTICA À LITERATURA DA IMITAÇÃO.....	49
II.III A FORMA.....	53
II.IV OS ABUSOS NA ESCRITA.....	55
<b>CAPÍTULO III- DOIS POETAS E UMA HISTÓRIA PARECIDA.....</b>	<b>60</b>
III. I POETAS ATÉ O ÚLTIMO FIO DO BIGODE.....	61
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>91</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>94</b>

## INTRODUÇÃO

O gênero literário conto sempre existiu e fez parte de todos os povos, mesmo não sendo intitulado da maneira como o conhecemos hoje. Antes de sua forma escrita, as narrativas eram manifestadas através da oralidade, carregando grande valor cultural. As histórias eram contadas com o propósito de passar ensinamentos, divertir as pessoas ou apenas serem apreciadas, desde que o mundo é mundo.

No entanto, essa tradição é “uma manifestação tardia na literatura escrita.” (L. F. RIBEIRO, 2008, p. 1). No Brasil, foi apenas no século XIX, de acordo com Luis Filipe Ribeiro (2008), que esse tipo de narrativa escrita ganhou dimensão. É “com o surgimento da grande imprensa – com seus veículos diários, semanais, quinzenais, mensais, etc. –, que o conto ganhará sua plena legitimidade. Nesses veículos, ele encontrará um espaço todo seu: o rodapé literário.” (L. F. RIBEIRO, 2008, p. 2).

Foi nesse contexto que Machado de Assis escreveu suas histórias para os periódicos. Luís Filipe Ribeiro (2008) ressalta que dos 218 contos do escritor, só 8 foram publicados diretamente em livros, sem passar pelos folhetins. Além disso, “dos seus 218 contos escritos, apenas 76 conheceram a forma de livro.” (L. F. RIBEIRO, 2008, p. 4). Sendo assim, grande parte da produção contística machadiana ficou restrita aos jornais e revistas da época e foi inserida em livros somente depois da morte de seu autor. “Dos 210 contos publicados na imprensa, 85 estão no *Jornal das Famílias*, 53 na *Gazeta de Notícias*, 43 em *A Estação*, totalizando 181. Os restantes 37 contos dispersam-se em 12 publicações diversas.” (L. F. RIBEIRO, 2008, p. 6).

Mas apesar do grande número de contos do autor eles são pouco valorizados se comparados a seus romances. Quando consideramos suas primeiras publicações isso é ainda pior. Segundo Jaison Luís Crestani (2007), a crítica literária classifica essas narrativas apenas como histórias de amor idealizadas e esteticamente inferiores às posteriores a 1881. De acordo com o articulista, esse pensamento tem sua raiz na divisão da prosa machadiana em duas fases, antes e depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Com isso, os contos da suposta primeira fase foram deixados de lado, mesmo sem um estudo aprofundado sobre eles.

Crestani (2007) defende que os enredos amorosos dos primeiros contos de Machado de Assis devem-se muito às regras dos jornais e revistas em que ele publicava suas narrativas. Um exemplo é o *Jornal das Famílias*, destinado ao contexto familiar burguês, que apesar de não ser específico para mulheres, estas eram grandes leitoras da

folha. O contista deveria respeitar padrões impostos pela revista, o que resultou, de fato, em algumas histórias românticas e textos longos.

as condições e critérios impostos pelo periódico em questão podem implicar transformações e variações que vão desde aspectos aparentemente triviais, como a extensão das histórias, feitas até certo ponto sob medida, até critérios ideológicos, temáticos e de qualidade literária, possibilitando-nos também o conhecimento de importantes informações a respeito do público ao qual Machado se dirigia. (CRESTANI, 2007, p. 16).

Deste modo, fica clara a influência dos periódicos na composição machadiana. Fazia-se necessário que o Bruxo do Cosme Velho respeitasse as normas do suporte onde publicava seus textos para poder manter-se no ofício. Crestani (2007) ressalta que as produções literárias contidas no *Jornal das Famílias* serviam como passatempo para as assinantes e desta forma, era o gosto das leitoras que se buscava contemplar. No entanto, Machado não escreveu apenas para jornais e revistas tradicionais e assim, não podemos generalizar e enquadrar todos os contos da suposta primeira fase em um mesmo nível, acreditando que são inferiores, aliás, essa divisão é um equívoco, como veremos através dos contos que analisaremos. Além disso, o autor conseguia através dos próprios enredos amorosos ultrapassar as características da revista. Para Crestani (2007), isso se deve à

postura subversiva do jovem contista Machado de Assis em relação à exigência de narrativas sentimentais e moralizantes requerida solicitada pelo *Jornal das Famílias*. Contornando os condicionamentos da imprensa periódica as narrativas machadianas reaproveitam de modo crítico e problematizante os temas e motivos da estética romântica, desconstruindo as mistificações e os excessos das manifestações idealistas do Romantismo e virando ao avesso as formulações moralizantes reivindicadas pelo periódico. (CRESTANI, 2007, p. 27).

Isso fica evidente, por exemplo, no conto “Confissões de uma viúva moça” escrito em 1865 para o *Jornal das Famílias*. A partir da história de amor de uma jovem casada que se apaixona por outro homem, Machado consegue problematizar os padrões estéticos românticos, mostrando que ia além das características da revista, como veremos no primeiro capítulo. Mas de uma forma geral os contos machadianos presentes nesse periódico realmente eram mais voltados para as histórias de amor do que as publicadas na *Gazeta de Notícias* e em *A Estação*.

Luís Filipe Ribeiro (2008) destaca que os textos presentes no *Jornal das Famílias* foram os menos reeditados em livros por Machado de Assis, ao contrário dos

da *Gazeta de Notícias*, folha republicana, abolicionista e democrática em que o contista tinha maior liberdade para usar seus artifícios de literato, como a crítica social. Para o estudioso, isso revela o gosto literário do Bruxo do Cosme Velho, já que quando pôde escolher os contos sem ter de seguir normas para publicá-los em livro, as narrativas do *Jornal das Famílias* não foram as mais requisitadas.

Outro ponto relevante na obra contística do escritor, além da tão assídua colaboração em jornais e revistas da época é o elevado número de personagens leitoras em suas narrativas. Dentre elas estão as que simplesmente são citadas lendo um jornal e aquelas que devoram livros. Tal afirmação é comprovada por Rodrigo de Avelar Breunig (2006), que em uma pesquisa mais detalhada traz o número de cento e noventa e oito personagens leitoras nos contos de Machado de Assis, o que de fato mostra a insistência do autor em criar leitores na ficção.<sup>1</sup> Muitas vezes as personagens leem especialmente romances e poesias, o que contribui para que a temática da literatura ronde as narrativas machadianas. A protagonista do conto “D. Benedita” (1882), publicado em *A estação* é um exemplo a ser citado, já que é mencionada lendo três livros literários.

Eram três romances que D. Benedita lia ao mesmo tempo. Um deles, note-se, custou-lhe não pouco trabalho. Deram-lhe notícia na rua, perto de casa, com muitos elogios; chegara da Europa na véspera. D. Benedita ficou tão entusiasmada, que, apesar de ser longe e tarde, arrepiou caminho e foi ela mesmo comprá-lo, correndo nada menos de três livrarias. (ASSIS, s/d. p. 162).

Apesar de nunca terminar suas leituras, a personagem demonstra o gosto pelos romances. Sua busca por um livro que havia chegado da Europa representa o contexto literário do século XIX, época em que eram importadas muitas obras do outro continente. Além disso, D. Benedita estava inserida em um espaço onde a literatura fazia parte do cotidiano, uma vez que ela ouve juízos sobre um romance e por isso, procura-o nas livrarias.

Porém, essa constância da temática da leitura não aparece apenas nos contos machadianos, mas também nos romances em que sempre há alguém que lê. Em

---

<sup>1</sup>Em sua dissertação de mestrado, Breunig (2006) faz um levantamento de personagens que leem nos contos machadianos, não abarcando, deste modo, os romances do autor. Dentre os leitores ficcionais estão aqueles que têm o hábito da leitura e outros que são mencionados apenas lendo algo casualmente. (BREUNIG, 2006).

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) o narrador nos conta que lia Shakespeare e deste absorve uma frase:

Renunciei a tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. — “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!” — Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos, e o espírito ainda mais cabisbaixo do que a figura, — ou jururu, como dizemos das galinhas tristes. (ASSIS, 2007, p. 45).

A leitura de *Cubas* é capaz de tocá-lo a ponto de fazer com que ele tenha uma sensação pessoal advinda das palavras que leu, relacionando-as com a própria situação em que se encontrava. Neste caso, percebemos uma concepção de leitura literária que a considera como uma experiência, a ponto de proporcionar sentimentos àquele que lê.

O fato é que nos contos e romances de Machado de Assis é muito comum encontrarmos menções à literatura, seja através das leituras das personagens ou de títulos, autores, figurações e trechos de outras obras que são citadas nas narrativas. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o narrador compara a situação em que vive com o que ocorre com Príamo, personagem de *Ilíada*, de Homero.

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto, aqueles olhos... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos igual. Nem digas que nos faltam Homeros, pela causa apontada em *Camões*; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas, os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor. (ASSIS, 2008, p.158-159)

Não é à toa que o capítulo acima é intitulado “Uma comparação”. Bentinho encontra semelhança entre o momento que viveu com o de Príamo. Mas não se trata apenas de uma citação em que ficamos sabendo que Bentinho leu *Ilíada*. A menção à obra agrega sentido ao discurso, que neste caso, mostra o quanto o narrador de *Dom Casmurro* é exagerado, uma vez que a situação de Príamo é bem mais grave e assim, não se compara à sua.

Machado contempla em toda sua prosa uma diversidade enorme de referências à literatura. Se fôssemos constatar isso em cada narrativa, não terminaríamos nosso estudo tão cedo. Mas além das personagens leitoras e das tantas menções literárias por meio da intertextualidade com outros textos, a ficcionalização da literatura também se apresenta através de um tipo de figuração peculiar: a do escritor, especialmente os romancistas e poetas.

Em “Nem uma nem outra”, conto publicado no *Jornal das Famílias* em 1873, dr. Castrioto é um romancista que escreve *Os primeiros amores de um rapaz ou Os destinos escritos*. Ele tem o hábito de fazer leituras públicas do que escreve, costume detestado pela namorada.

É verdade que se papai insistir em que eu case com o dr. Castrioto, não terei remédio senão casar; mas com uma condição: é que ele não há de escrever uma linha sequer. Não sabes? O Castrioto é escritor; deu em romancista. Às vezes aparece cá em casa com alguns rolos de papel e lê aquilo tudo na sala, que é um aborrecimento, exceto para o papai que acha que ele é um grande talento. Será bonito, acredito; mas por escrever... Antes o Alexandre Dumas. (ASSIS, s/d, p. 6).

Júlia debocha do namorado, pois não gosta do que ele escreve. Mas não só ela como também o narrador mostra ao leitor o mau romancista que é Castrioto: “O pai de Júlia era um velho bem apessoado, lhano, expansivo, mas com pouca instrução e nenhum gosto, razão pela qual acreditava no talento de Castrioto.” (ASSIS, s/d, p. 12). Deste modo, aquele que nos conta a história deixa claro que o futuro sogro só gostava da escrita do rapaz por não ter conhecimento suficiente para avaliá-la. Além disso, o jovem é considerado “maçante”, como diz Júlia.

Castrioto meteu a mão na algibeira e tirou um rolo de papel. Júlia soltou um profundo suspiro; uma tia dela, que gostava imensamente dos romances do rapaz, abriu um sorriso de contentamento; Alvarenga sorveu uma pitada, e convidou Castrioto a sentar-se em posição de ser ouvido por todos. Houve grande rumor de cadeiras, de vestidos e de sapatos. Júlia, com grande má vontade, não achava lugar capaz e agitava-se toda. Por fim sentou-se dizendo a Delfina:

— Deixa estar que eu o curo.  
Acomodaram-se todos.

Castrioto desenrolou as tiras, fato este que produziu um calafrio em Vicente.

— Como se chama este novo romance? perguntou Alvarenga.

— Chama-se: *Os primeiros amores de um rapaz ou Os destinos escritos*.

— Bonito! disse Júlia com um sorriso de escárnio.

Castrioto não compreendeu a intenção e agradeceu com a cabeça.  
Depois tossiu e leu o que se segue:

“Aquele dia acordei cedo. Trouxe-me o moleque à cama uma cartinha delicadamente fechada e recendendo a baunilha. Pensaram que era de alguma dama? Não; era de meu amigo Oliveira: antes de conhecer-lhe a letra, tinha-lhe conhecido o perfume.

(...)

Nisto...”

A leitura do romance foi interrompida. Júlia tivera um ataque de nervos que durou alguns minutos; quando veio a si, estava a moça pálida e mais interessante do que era.

Castrioto, que como autor que era, não perdoaria a interrupção, perdoou-a à moça por ser quem era.

Quando Júlia ficou boa, todos se alegraram; e como Delfina fosse abraçá-la, ela disse-lhe ao ouvido:

— Isto não foi ataque; foi só para acabar com a tal leitura. (ASSIS, s/d, p. 8).

O romancista é ridicularizado na narrativa, uma vez que a própria Júlia demonstra não aguentar ouvir a leitura da obra do namorado, simulando um desmaio para que a apresentação fosse interrompida. A moça consente em se casar com Castrioto com a condição de que ele não irá mais escrever. Ao contestá-la por tal medida, ele ouve de Júlia: “o senhor ama perfeitamente bem, mas escreve perfeitamente mal!” (ASSIS, s/d, p. 8).

Por fim, o rapaz aceita a ponderação e se casa com ela, deixando de ler sua obra em público. Viviam felizes e “O único desafogo que o marido tinha era escrever furtivamente alguns romances e colaborar num jornalzinho literário que se chamava: *O Girassol*.” (ASSIS, s/d, p. 12).

Vemos que através da presença de uma personagem escritora é discutido o gosto literário e a postura de um romancista ao ler sua obra publicamente. Assim, Castrioto é a figuração da própria literatura, pois a partir dele abre-se espaço para discutir assuntos literários e logo, a narrativa vai muito além da história de amor de um casal. Não podemos esquecer que “Nem uma nem outra” foi publicado no *Jornal das Famílias*, comprovando, mais uma vez, que o autor transcendia às regras da revista, como vimos anteriormente, sempre trazendo algo de novo que provavelmente não era esperado pelos leitores.

Outro tipo de personagem escritora presente em muitos contos de Machado é o poeta, ainda pouco estudado na prosa do brasileiro. Deste modo, escolhemos tratar neste trabalho desse modelo específico de figuração em dois contos de Machado de Assis, visto que é um aspecto importantíssimo em relação à temática da ficcionalização da literatura. Para isso, pesquisamos narrativas do Bruxo do Cosme Velho em que se verificava a presença de personagens poetas, encontrando, assim, as seguintes produções: “O pai” (1866), “Um erradio”, “Uma por outra” (1897), “Felicidade pelo



casamento” (1866), “Uma águia sem asas” (1872), “Aurora sem dia” (1870), “A chave” (1879), “A mulher pálida” (1881), “Onda” (1867), “O último dia de um poeta” (1867), “Vênus! Divina Vênus!” (1893), “O programa” (1882), “Possível e impossível” (1867) e “O país das Quimeras” (1862). Entre essas quatorze narrativas há o número de quatorze poetas e uma poetisa.<sup>2</sup>

Após a leitura de todos estes textos machadianos, optamos por analisar nesta dissertação apenas “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!”, devido ao fato de que estes dois contemplam de forma muito relevante aspectos relacionados à própria literatura através das personagens protagonistas e assim, demandam muitas páginas em um trabalho. Além disso, ambas as narrativas dão uma amostra significativa da importância dessa figuração na obra de Machado. Com isso, pretendemos verificar a funcionalidade dos poetas ficcionais dentro dos contos, levando em consideração o contexto da literatura da época.

Em relação à estrutura deste estudo, no capítulo I iremos abordar a atmosfera literária em que Machado de Assis escreveu sua prosa, ressaltando a instituição poeta romântico e autor. Também traremos questões a respeito da recepção da literatura e o leitorado oitocentista, aspectos importantes que ajudarão na análise dos objetos de estudo.

O capítulo II será dedicado à crítica literária realizada por Machado de Assis, cujos textos relacionam-se com os contos que serão analisados neste trabalho. Isso porque neles o autor propaga algumas concepções de escrita, leitura e literatura que procurava disseminar à nova geração de escritores através de sua crítica. Por fim, no capítulo III nos fixamos na análise de “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!”, para assim, ao final deste estudo chegarmos a algumas conclusões concretas sobre a presença dos protagonistas poetas nas duas narrativas.

---

<sup>2</sup> É necessário deixar claro que a pesquisa que contribuiu para a escolha dos objetos de trabalho não é um levantamento de dados completo e por isso, acreditamos que possa haver um número maior de contos em que há a presença de personagens poetas.

## I. O SÉCULO DOS SÉCULOS

O século XIX foi um divisor de águas no Brasil em relação à literatura. Antes disso, mesmo o gênero romance tendo ganhado o gosto do leitor local era necessária a importação de grande número de exemplares vindos da Europa, pois aqui não era permitida a presença de tipografias, ao menos oficialmente. Foi no oitocentos, com a chegada da família real e estabelecimento da corte portuguesa no Brasil que passou a ser permitido, então, o processo de impressão no país. Porém, sendo a maioria da população analfabeta, a venda de livros restringia-se em grande parte à burguesia. (EL FAR, 2006).

Quanto à divulgação dos livros, no que diz respeito aos romances, muitos deles se apresentaram primeiramente nos jornais impressos, em um espaço reservado a eles no final da página, chamado folhetim. Como levava a literatura até as pessoas mais facilmente, pois o jornal era muito mais barato que um livro, o suporte também conquistou o público. Romances e contos eram publicados nesse modelo e como a periodicidade não era diária, o leitor esperava ansioso pela próxima parte da história, que viria em outra edição.

Além dos folhetins que vinham nos jornais e revistas, havia muitos periódicos acadêmicos de associações literárias que davam espaço à literatura, principalmente aos textos compostos pelos próprios membros das folhas. Nelas se discutia sobre a sociedade e a literatura brasileira oitocentista. Milena da Silveira Pereira, que trata em sua tese de doutorado especificamente da contribuição da crítica da época para a história da literatura e do Brasil destaca que a imprensa era “concebida nesse cenário não apenas como um dos meios para se obter informações, mas, também, como um instrumento de aperfeiçoamento do homem e da sociedade.” (PEREIRA, 2013, p. 89). Isso porque se buscava divulgar ideias que contribuíssem para uma nação de fato brasileira. A autora ainda ressalta que muitos textos publicados nos periódicos expunham orientações para os novos escritores; além disso, possibilitavam a presença dos jovens na imprensa através dos grêmios.

Com isso, percebemos o grande valor das discussões em jornais e revistas da época para a formação da literatura brasileira, pois como nos diz Pereira, “esses impressos tiveram papel central para as associações literárias e para a propagação da literatura, da crítica literária e do escritor do século XIX.” (PEREIRA, 2013, p.88). Porém, algumas folhas eram restritas a estudiosos, como as acadêmicas, sendo

necessária assinatura para recebê-las. Neste caso, não podemos dizer que elas contribuíram grandemente para a circulação da literatura. “Os periódicos das associações literárias tinham como público-alvo, ao menos em São Paulo, os acadêmicos, ou seja, os periódicos eram lançados por e para os estudantes e professores da Faculdade de Direito de São Paulo.” (PEREIRA, 2013, p. 100). Essas revistas selecionavam um perfil de leitor, os mais instruídos.

No entanto, não podemos esquecer que além de contribuir na divulgação da literatura e de sua sustentação no Brasil no século XIX, também havia revistas que eram mais direcionadas às mulheres, que serviam como passatempo e lazer. O *Jornal das Famílias*, por exemplo, apesar de não ser apenas pensado nas mulheres, mas na família em geral, continha o folhetim do gosto das leitoras, receitas, ensinamentos de costura e assuntos de moda, tudo o que era considerado relevante para o sexo feminino naquele momento histórico.

O fato é que a época teve grande importância na literatura brasileira, tanto que pesquisadores não se cansam de tratar do século XIX e de seus autores. Sendo assim, começemos a falar um pouco mais, já que os assuntos ainda não se esgotaram. Iniciemos por um breve contexto literário do escritor poeta romântico e sua representação na prosa de ficção, além de discussões sobre a instituição autor no século XIX. Por fim, para finalizar o capítulo, discutiremos a atmosfera literária no Brasil, mais precisamente na segunda metade do século, quando os romancistas brasileiros começam a escrever para um público que era antes majoritariamente leitor de livros europeus.

## **1.1 O POETA ROMÂNTICO EM DECADÊNCIA E O AUTOR NO SÉCULO XIX**

Na segunda metade do século XIX houve uma dedicação ao “reforço dos factores de afirmação institucional da literatura.” (REIS, 1999, p. 19). Isso era feito através de tudo que levasse a obra ao público, fosse pelos jornais, revistas, júris ou pelas universidades. (REIS, 1999, p. 19). Nesse cenário, a literatura foi “institucionalizada como produção e como fenômeno com larga projeção social”. (REIS, 2016, p. 31). Além disso, passa-se a afirmá-la cada vez mais como um trabalho complexo de produção. Deste modo, a imprensa era mais do que necessária nesse projeto. O próprio Machado de Assis, que escreveu crítica literária, tentou guiar jovens escritores a

também comporem este gênero textual que ganhou uma forma mais consistente apenas no final do século.

Os escritores oitocentistas estavam preocupados justamente com a divulgação de uma ideia nova de literatura e esta era transmitida através de vários locais de discurso. Nessa atmosfera, pretendia-se mostrar aquilo que estava sendo escrito, cujas leituras poderiam ser associadas ao contexto da época, que era “o da crise de uma instituição chamada **poeta romântico.**” (REIS, 1999, p. 24, destaque no original).

Os autores citavam inúmeros outros escritores, obras e personagens de livros em seus textos a fim de discutir literatura e se mostrarem grandes leitores. Machado de Assis é um exemplo a ser citado, já que é difícil não encontrar referências literárias dentro de sua obra.

Como afirma Carlos Reis (2016), a literatura ganhou amplitude e se destacou dentro da própria ficção e como já dissemos anteriormente, os escritores utilizaram várias formas para discutir o assunto. Neste trabalho, o que mais nos importa é a figuração de personagens poetas românticos criadas com a pretensão de criticar o romantismo meloso, derramado, idealista. Através da ficcionalização desse tipo de escritor abre-se espaço para discutir diversos aspectos da literatura, como veremos no decorrer do estudo.

Para exemplificar a presença de poetas dentro da prosa de Machado recorremos a *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), narrativa mais famosa do Bruxo do Cosme Velho. O trecho a seguir foi retirado do capítulo XIX e se refere à partida de Brás Cubas para Coimbra. Nesse momento, o protagonista está conversando com o capitão do navio:

— Algum temporal? — disse eu.

— Não — respondeu ele estremecendo; não; admiro o esplendor da noite. Veja; está celestial!

O estilo desmentia da pessoa, assaz rude e aparentemente alheia a locuções rebuscadas. Fitei-o; ele pareceu saborear o meu espanto. No fim de alguns segundos, pegou-me na mão e apontou para a lua, perguntando-me por que não fazia uma ode à noite; respondi-lhe que não era poeta. O capitão rosnou alguma coisa, deu dois passos, meteu a mão no bolso, sacou um pedaço de papel, muito amarrotado; depois, à luz de uma lanterna, leu uma ode horaciana sobre a liberdade da vida marítima. Eram versos dele.

Não me lembra o que lhe disse; lembra-me que ele me apertou a mão com muita força e muitos agradecimentos; logo depois recitou-me dois sonetos; ia recitar-me outro quando o vieram chamar da parte da mulher. Lá vou, disse ele; e recitou-me o terceiro soneto, com pausa, com amor.

Fiquei só; mas a musa do capitão varrerá-me do espírito os pensamentos maus; preferi dormir, que é um modo interino de morrer. No dia seguinte, acordamos debaixo de um temporal, (...).

O capitão perguntou-me se tivera medo, se estivera em risco, se não achara sublime o espetáculo: tudo isso com um interesse de amigo. Naturalmente a conversa versou sobre a vida do mar; o capitão perguntou-me se não gostava de idílios piscatórios, eu respondi-lhe ingenuamente que não sabia o que era. — Vai ver — respondeu.

E recitou-me um poemazinho, depois outro — uma égloga —, e enfim cinco sonetos, com os quais rematou nesse dia a confiança literária. No dia seguinte, antes de me recitar nada, explicou-me o capitão que só por motivos graves abraçara a profissão marítima, porque a avó queria que ele fosse padre, e com efeito possuía algumas letras latinas; não chegou a ser padre, mas não deixou de ser poeta, que era a sua vocação natural. Para prová-lo, recitou-me logo, de corpo presente, uma centena de versos. Notei um fenômeno: os ademanes que ele usava eram tais, que uma vez me fizeram rir; mas o capitão, quando recitava, de tal sorte olhava para dentro de si mesmo, que não viu nem ouviu nada. (ASSIS, 2007, p. 38-39).

Neste fragmento percebe-se claramente a crítica do narrador à instituição poeta romântico, ressaltando um caráter tolo à personagem que faz e recita versos. Causa estranheza a Brás Cubas que o capitão do navio seja sensível, olhe a lua e sintam-se inspirado, já que demonstrava ser uma pessoa rude. Deste modo, expõe-se o estereótipo de poeta romântico idiotizado. A própria insistência da personagem em ler seus versos a revelam como impertinente, chata, que até mesmo nas horas mais inconvenientes, como no momento em que sua esposa, que estava quase morta, a chama, ela ainda tem a coragem de recitar mais um soneto a Cubas antes de ir até à mulher.

A tempestade, algo muito sério para quem está navegando em alto mar, principalmente na época em que se passa a história, é vista pelo capitão como um espetáculo, cujo momento se transforma em oportunidade de inspiração para compor. Isso porque a ideia de criação poética da personagem está longe de considerá-la uma tarefa trabalhosa, difícil, já que a circunstância é o que torna possíveis os versos, ou seja, tudo depende da inspiração. Deste modo, pode-se exercer qualquer outro trabalho e ainda permanecer poeta, afinal, o capitão já nasceu com a vocação para isso. Mas além da crítica à composição romântica, o narrador ainda zomba da gesticulação do outro durante sua recitação e até mesmo ri na frente do próprio poeta. Porém, este é tão imbecilizado na cena que nem mesmo percebe a caçada.

Em todo o trecho da narrativa em que o capitão é apresentado como poeta, que ocupa uma página do livro, o narrador demonstra ironia quanto ao fato daquele ser romântico e para caracterizá-lo assim, Brás Cubas frisa muito sua sensibilidade, inspiração ao ver demonstrações da natureza, recitações demasiadamente inconvenientes, gesticulações estranhas que fazem rir e até mesmo composição em consequência da morte de sua esposa.

No dia seguinte veio ler-me um epicédio composto de fresco, em que estavam memoradas as circunstâncias da morte e da sepultura da mulher; leu-me com a voz comovida deveras, e a mão trêmula; no fim perguntou-me se os versos eram dignos do tesouro que perdera. (ASSIS, 2007, p. 40).

Neste caso, os versos são consequência do sofrimento, que parece ser o único fator que determina a poesia, já que a escreve tão rápido, logo em seguida da morte de sua esposa. Assim, o tema é o principal ou quem sabe o único elemento importante para a composição.

A ridicularização da personagem poeta romântico exemplifica a instituição que estava em decadência de acordo com Reis (1999). Apesar de obras românticas ainda serem produzidas e lidas, o que estava efervescendo entre os autores na segunda metade do século XIX eram o naturalismo e o realismo, cujos literatos estavam preocupados em fazer uma literatura mais próxima da realidade do leitor. Nessa altura, a preocupação com as musas e a forma tão idealista de ver o amor estava enfraquecendo.

Em *Dom Casmurro* (1899), vemos também o desrespeito de Bentinho com um poeta. No capítulo I o narrador explica o nascimento de seu apelido e cita a situação em que isso se deu. Estava em um trem e encontrou um jovem do seu bairro, o qual “falou da lua e dos ministros” (MACHADO, 2008, p. 7) e por fim, recitou alguns versos, que, no entanto, não foram ouvidos.

A viagem era curta, e os versos podem ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

— Continue — disse eu, acordando.

— Já acabei — murmurou ele.

— São muito bonitos.

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. (MACHADO, 2008, p. 7).

O fato de o poeta ter falado da lua já revela o estereótipo romântico e, além disso, seu poema parece desinteressante devido ao cochilo de Bentinho. Este ainda é irônico ao dizer que os versos talvez não fossem de todo maus, o que indica que deviam ser ruins.

Mas não encontramos a crítica ao poeta romântico apenas na obra machadiana. Isso não era um aspecto raro nas obras da segunda metade do século XIX, Almeida

Garrett e Eça de Queirós, por exemplo, também utilizavam a mesma tática para discutir a literatura. Em *Viagens na minha terra* (1846), livro do primeiro escritor, é evidenciada uma imagem negativa de poeta através da voz do narrador, que ao se referir a Carlos, personagem da obra, como um artista, expressa um estereótipo de poeta.

O desgraçado... – Por que não hei de dizer a verdade? – o desgraçado era poeta.  
Inda assim! não me conjurem já o rapaz... Poeta, entendamo-nos; não é que fizesse versos: nessa não caiu ele nunca, mas tinha aquele fino sentimento de arte, aquele sexto sentido do belo, do ideal que só têm certas organizações privilegiadas de que se fazem os poetas e os artistas. (GARRETT, 2012, p. 119).

Neste ponto a crítica à postura do poeta é duríssima, já que para o narrador o simples fato de se comportar como esse “ser sensível” e superior é algo ridículo, sem ao menos ser necessário escrever, pois o que está em jogo é a imagem que a personagem carrega consigo. Além disso, se crê que a arte de fazer versos é uma enrascada, já que se diz que Carlos “nessa não caiu nunca”. Sendo assim, segundo o narrador, apesar do jovem ser um desgraçado por ser poeta, pelo menos não é daqueles que escrevem poemas.

Em *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, a personagem Alencar, que não tem ligação direta com a trama principal da obra, mas que mesmo assim é muito importante, exemplifica bem o que estamos discutindo. Essa figura se dedica à arte poética e perpassa toda a narrativa, aparecendo e desaparecendo durante três gerações da família Maia, como bem lembra Carlos Reis (1999). Durante todo esse tempo, que se concentra em cerca de quatro décadas, ele é ridicularizado do início ao fim. Seu aspecto físico estereotipado é incessantemente exposto, principalmente sua “grenha”. Vejamos um exemplo no capítulo VI:

um indivíduo muito alto, todo abotoado numa sobrecasaca preta, com uma face escaveirada, olhos encovados, e sob o nariz aquilino, longos, espessos, românticos bigodes grisalhos: já todo calvo na frente, os anéis fofos duma grenha muito seca caíam-lhe inspiradamente sobre a gola: e em toda a sua pessoa havia alguma coisa de antiquado, de artificial e de lúgubre. (QUEIRÓS, S/D, p. 98).

Através da imagem de Alencar é expressa a ideia de um romantismo “antiquado”, assim como ele. Sua roupa, face, olhos, nariz e bigodes são comparados a algo antigo, fora de moda, que é associado à ideia do romantismo em decadência. Em

alguns momentos da narrativa são feitas críticas aos seus poemas, principalmente nas cenas em que as pessoas o ouvem recitar, como neste caso do capítulo XVI:

Esguio, mais sombrio naquele fundo cor de canário, o poeta derramou pensativamente pelas cadeiras, pela galeria, um olhar encovado e lento; e um silêncio pesou, mais enlevado, diante de tanta melancolia e de tanta solenidade.

— *A Democracia!* — anunciou o autor de *Elvira*, com a pompa de uma revelação.

Duas vezes passou pelos bigodes o lenço branco, que depois atirou para a mesa. E levantando a mão num gesto demorado e largo:

*Era num parque. O luar  
Sobre os vastos arvoredos,  
Cheios de amor e segredos...*

—Que lhe disse eu? — exclamou Ega, tocando no cotovelo do marquês. — É sentimento... aposto que é o festim!

E era com efeito o festim, já cantado na *Flor de Martírio*, festim romântico, num vago jardim onde vinhos de Chipre circulam, caudas de brocado rojam entre maciços de magnólias, e das águas do lago sobem cantos ao gemer dos violoncelos... Mas bem depressa transpareceu a severa idéia social da Poesia. Enquanto, sob as árvores radiantes de luar, tudo são “risos, brindes, lascivos murmúrios” — fora, junto às grades douradas do parque, assustada com o latir dos molossos, uma mulher macilenta, em farrapos, chora, aconchegando ao seio magro o filho que pede pão... E o poeta, sacudindo os cabelos para trás, perguntava por que havia ainda esfomeados neste orgulhoso século XIX? De que servira, então, desde Espártaco, o esforço desesperado dos homens para a Justiça e para a Igualdade? (QUEIRÓS, S/D, p. 349. Destaques no original).

Alencar faz uso de um caráter muito importante da literatura: o político-social. Ele mostra a oposição entre a natureza idealizada e a fome da mãe com o filho no colo. No entanto, sua presença melancólica e seu aspecto físico contribuem para a caricaturalização do poeta. Sua teatralidade é evidente, há toda uma encenação ao recitar o poema. Tudo isso dá margem para que outras personagens do romance o critiquem. Ega, por exemplo, já esperava que algo pomposo viria de sua boca e o narrador zomba do “festim romântico”. Já a referência aos bigodes da personagem, que vem antes da crítica de seu poema, não poderia faltar, pois esse aspecto físico é parte integrante de sua caracterização durante todo o livro. Alencar apresenta-se nos moldes do estereótipo de poeta romântico tanto em relação à sua figura como também ao que diz respeito à literatura que representa. Por isso mesmo, apesar de não ser protagonista o autor de “Elvira” é uma personagem muito marcante e importante em *Os Maias*, indo muito além de um poeta comum.

Sobre isso, Carlos Reis (1999) afirma que “a literatura surge na ficção queirosiana em função de estereótipos [...]; vem ilustrar – e também caricaturar.” (REIS,



1999, p. 21). A temática da literatura em Eça aparece para dar forma, criticar ou ainda inovar. Em *O Crime do Padre Amaro* (1875), *O Primo Basílio* (1878), *A cidade e as Serras* (1901), por exemplo, também encontramos poetas ficcionais que apesar de não tão intensos como Alencar, têm uma função dentro da narrativa.

Jorge Fazenda Lourenço, respeitado pesquisador de obras do século XIX, afirma que nessa época aquele que fazia poemas era considerado “o ser sensível por excelência” (LOURENÇO, 1998, p.67) e que a partir disso acontece uma “disputa entre gêneros literários” (LOURENÇO, 1998, p.67). Os romancistas então criavam poetas na ficção para tentarem provar através da ridicularização das personagens que o romance era superior à poesia. Além disso, para mostrarem-se grandes leitores e críticos, discutiam ou apenas citavam obras de outros escritores em seus livros, mostrando um caráter intelectual.

Desta forma, pensando nos exemplos dados acima de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Viagens na Minha Terra* e *Os Maias*, consideramos que sempre devemos apostar em procurar uma funcionalidade para a ficcionalização da literatura em qualquer obra em que ela apareça. Sempre estará ali em função de algo, seja para elogiar autores e obras ou para criticar, isso porque escrever um texto literário é também posicionar-se politicamente sobre diversos assuntos. Vejamos o que Carlos Reis afirma sobre a função da literatura dentro dela mesma na produção queirosiana, que do mesmo modo, serve também para as machadianas:

Como se vê, os escritores e os livros não servem apenas para ler, com estrito propósito cultural. Devidamente enquadrados, eles atestam a atribuição à literatura de funções que antecedem ou excedem a leitura literária propriamente dita: instrumento citacional, compensação de frustrações ocultas ou arma de arremesso em discussão. (REIS, 1999, p. 21).

Deste modo, assim como Eça, Garrett e tantos outros, Machado de Assis se posiciona em seus textos através da figuração de escritores, já que com a imagem que faz destes, critica, ironiza, ridiculariza a instituição poeta romântico. O brasileiro defende a ideia nova de literatura da segunda metade do século XIX, cuja opinião está presente em sua ficção e por isso, podemos considerar que ele é militante em seu campo de trabalho. Quanto às personagens utilizadas pelos romancistas que citamos para expressar novos ideais nas narrativas, são “autores dos discursos de que se faz a instituição literária.” (REIS, 1999, p. 21). Alencar de *Os Maias* é um dos casos em que não há como não enxergar a literatura em toda a sua representação, o que não é

estranho, já que Eça de Queirós foi um dos autores oitocentistas que mais figurou personagens escritoras com um olhar que transcende o enredo da obra, ou seja, há um posicionamento literário através dessa figuração. Vejamos o que Carlos Reis diz sobre isso:

Se há personagem que, não só no romance em que se encontra, mas em toda a ficção queirosiana, representa a literatura, essa personagem é o poeta Tomás de Alencar. Entendamo-nos: falo aqui em Alencar nestes termos, prolongando o sentido em que me tenho referido à representação da literatura na ficção queirosiana. Fenómeno social regido por protocolos de enunciação, ostentação e recepção, a literatura existe e é vivida como instituição, sobretudo em função desses protocolos, entendidos como conjunto discretamente normativo de comportamentos sociais e culturais, que incluem gestos, poses, olhares, efusões líricas, versos ritmados e, de vez em quando, desmaios femininos. Por outro lado, é necessário não perder de vista o seguinte: quando aqui proponho que uma personagem seja lida como a **literatura** – uma certa literatura, se se preferir – estou ciente de que esta é a leitura de um signo em contexto literário e registro ficcional; signo que, como tal, há-de ser entendido como entidade dupla, marca de uma visível ausência que é o seu sentido (ou sentidos) fugidio (s) e deformado (s) pela famosa ironia queirosiana. Famosa, mas, acrescente-se, nem sempre devidamente ponderada como relevante fator de distorção semântica. (REIS, 1999, p. 23. Destaque no original).

Carlos Reis (1999) propõe que esse tipo de personagem tenha suas manifestações interpretadas como a própria literatura. Os versos que compõe, o modo de recitar e gesticular, a maneira como se comporta na sociedade podem dizer muito a respeito dessa figuração. Porém, o estudioso alerta que a personagem deve ser compreendida no contexto literário de sua época e que, além do mais, não nos esqueçamos de que se trata de um escritor ficcional. Assim, não é cabível relacionarmos personagens poetas românticos diretamente com autores reais da época, na tentativa de uma explicação biográfica, já que se trata de ficção. Mas também não se pode negar a conexão e influência entre literatura e contexto histórico literário.

Em “História Literária e Personagens da História”, Carlos Reis procura relacionar a antiga disciplina com a análise de personagens. Ele destaca que a história literária moderna tem direcionado sua atenção para as personagens históricas, que são escritores reais. Aproximando os dois eixos de estudo, o autor faz a seguinte pergunta que já nos intriga: “para a história literária pura e dura, quem é mais personagem, Miguel de Cervantes ou Dom Quixote? Flaubert ou Madame Bovary? Tolstoi ou Anna Karenina? E assim por diante.” (REIS, 2012, p. 99). Para melhor exemplificar, Reis cita o caso de Camões, cuja biografia cheia de lacunas foi preenchida por estudiosos. “Uma verdadeira personagem em potência, pode dizer-se, sem exagero, personagem em quem

não faltam, todavia, sugestões de caracterização e até de autocaracterização que a história literária normalmente recolhe em termos literais.” (REIS, 2012, p. 101). Isso significa que a imagem de Camões é moldada através de sua epopeia, de sua figura pintada por artistas e ainda, por todo um imaginário cultural. Neste sentido, o escritor português se torna uma personagem da história literária que vai se modificando ao longo do tempo.

Deste mesmo modo, podemos pensar em Machado de Assis, cuja figura se tem através de retratos<sup>3</sup> e da história literária, que há mais de um século opina sobre o escritor, sejam assuntos de caráter biográfico ou literário. Assim, Camões, Machado, Eça e muitos outros são personagens da história da literatura atual. Vale ressaltar, para não nos confundirmos, que estamos falando neste momento de personagens autores empíricos e não ficcionais. Os poetas da obra de Machado de Assis, por exemplo, são inventados e não representam nenhum escritor real. Já essas personagens históricas pelas quais a história literária moderna tem mostrado interesse são reais ou escritores empíricos. Para explicar por que muitos autores são considerados personagens da história literária, Carlos Reis aponta três aspectos, vejamos:

Uma explicação de ordem metodológica, relacionada com aquilo a que chamei um dos pecados da história literária convencional, o do biografismo: desse ponto de vista, acredita-se que a caracterização da pessoa-escritor conduz (se é que conduz) aos sentidos da obra. Uma explicação de ordem epistemológica e operativa que já introduzo e a que voltarei: a personagem, enquanto categoria estruturante da narrativa, viabiliza modos específicos e consistentes de conhecimento do fenómeno literário, sem que assim se incorra no tal vício do biografismo. Uma explicação de ordem cultural e, por assim dizer, transnarrativa: a literatura (e em especial a narrativa literária) que tem trabalhado o escritor como personagem, sugere e desencadeia um semelhante tratamento na história literária; esta apodera-se do escritor e faz dele uma personagem do *grande romance* da história da literatura. (REIS, 2012, p. 104. Destaque no original).

Na tendência de primeiro saber a história do autor e só depois a de sua obra, tenta-se explicar esta através da biografia de seu produtor. Como consequência disso

---

<sup>3</sup>Recentemente o brasileiro Felipe Rissato encontrou um retrato de Machado de Assis datado de 1908, mesmo ano de sua morte. A imagem pode ser visualizada em sua fonte original, na revista *Caras y caretas*, publicada em Buenos Aires em 25 de janeiro de 1908, em seu número 486, através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de España. O retrato do escritor está compilado na parte “Hombres públicos del Brasil.” (Muraro, 2018).

vai-se moldando o escritor como personagem principal e deste modo, ele figura no “grande romance da história da literatura”, como diz Reis (2012).

Algo que ocorreu com Machado de Assis, Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco, que inventaram personagens autoras, foi que depois eles próprios foram representados na literatura. O primeiro foi figurado em um romance de Haroldo Maranhão, *Memorial do fim: A morte de Machado de Assis* (1991) e também em *Machado* (2016), de Silviano Santiago, “Eça personagem de romances da literatura em língua portuguesa, Ricardo Reis protagonista do romance de José Saramago que leva o seu nome no título, Camilo Castelo Branco e Bernardo Soares personagens de romances de Mário Cláudio.” (REIS, 2012, p. 106). Cabe ressaltar que Ricardo Reis e Bernardo Soares são heterônimos de Fernando Pessoa, mas que têm a representação de autores reais, visto que assinam obras.

Vale destacar que a partir do momento em que escritores passaram a ganhar *status*, suas criações literárias, por consequência, ganharam mais sentido nas obras. Se Machado, visto como personagem da história literária carrega valor simbólico em relação à literatura, fica mais claro enxergar nos poetas de *Memórias Póstumas e Dom Casmurro* um sentido além do que está dito no texto.

algumas ficções narrativas cultivaram um tipo de personagem (o escritor) que passou a fazer sentido a partir do tempo em que o “homem de letras” ganhou um poder simbólico que nalguns casos (Alexandre Herculano, Vítor Hugo, Machado de Assis, Zola e outros) chegou a ser considerável; curiosamente, mas não por acaso, esse foi também o tempo em que a história literária deu os seus primeiros passos. (REIS, 2012, p. 104).

Assim, as personagens escritoras ficcionais sofrem uma direta influência da ficcionalização de autores reais da história da literatura. “Quando dizemos ‘o bruxo do Cosme Velho’ estamos ainda a falar do maior romancista brasileiro ou de uma espécie de personagem ficcional construída pela história literária?” (REIS, 2012, p. 108). Certamente, o *status* que faz com que Machado de Assis seja reconhecido por seu apelido ou por ser escritor da obra que marca o realismo no Brasil, torna a presença de escritores ficcionais mais interessante, a ponto de serem comparados às personagens da história literária.

A temática da autoria foi e continua sendo discutida na ficção, e não nos esqueçamos, ela sempre terá uma funcionalidade dentro do texto, como nos alerta Reis (1999). Com isso, vamos ao encontro de outro assunto ligado ao que estamos tratando

até agora, que é a noção de autoria, instituição que se fortaleceu também no século XIX, como nos relata Michel Foucault em uma conferência apresentada à Société Française de Philosophie em 1969, intitulada *O que é um autor?*.

Neste texto o filósofo propõe uma explicação sobre a autoria ou ainda, a função que essa instituição opera no discurso. Para isso, ele aborda estritamente “a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta pra essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente.” (FOUCAULT, 2011, p. 6). No entanto, não é no escritor de carne e osso nem no ficcional que está se pensando, mas sim em uma entidade que transcende a isso, uma organização que só existe através dos discursos produzidos na obra, através dela e sobre ela. Neste caso, há uma indiferença em relação à vida particular do produtor.

Nesta concepção, qualquer explicação da obra através da vida de quem a produziu seria insuficiente para analisar uma obra. Segundo o filósofo, a produção contemporânea libertou-se da ideia da interioridade do autor dentro de seu texto, já que esta entidade apenas exerce uma função na escrita, trazendo para a obra o que é reconhecível em sua cultura através de uma estrutura discursiva particular. Deste modo, essa instituição da qual falamos não seria criadora de algo novo, apenas abordaria aquilo que já existe por mecanismos diferentes. “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2001, p. 6-7).

O escritor se apaga dando lugar ao que Foucault chama de função-autor, pois o que continua a viver são apenas seus discursos. “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.” (FOUCAULT, 2001, p. 7). No entanto, o estudioso adverte para o erro de afirmar esse desaparecimento sem mostrar o espaço vago deixado por ele, pois é nesse local que outras funções aparecerão.

O filósofo ainda afirma que o nome autor não é um nome próprio como os outros, pois “ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros.” (FOUCAULT, 2001, p. 13). Ao escutar o nome Machado de Assis, automaticamente sabemos que ele é o criador de um defunto escritor em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, assim como tantas outras informações literárias e biográficas que vêm à tona quando se ouve o nome do brasileiro. Atribuir determinado

discurso ao nome do autor indica, de acordo com Foucault, que seu nome não é uma palavra do cotidiano e por isso, recebe *status*. “O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.” (FOUCAULT, 2001, p. 13).

Foucault nos alerta que a função-autor não está presente em todos os textos, já que isto é “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 2001, p. 14). Desta forma, a noção de autoria mostra-se um sistema complexo, que depende, sobretudo, do movimento de divulgação dos discursos que são de posse do escritor. De acordo com o estudioso, é no final do século XVIII e início do XIX que se organiza um sistema de propriedade das obras, ou seja, os autores passam a responder judicialmente pelos seus livros, “quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc.” (FOUCAULT, 2001, p. 14). As obras que da Antiguidade até a Idade Média ficaram no anonimato passaram a ter um nome responsável por elas, o do autor, no momento em que os discursos se tornaram motivo de punição, pois passaram a ser considerados como um ato.

No Brasil a editoração ganha espaço no século XIX e assim, um maior número de obras e de discursos chega ao público. Por esse motivo se explica o empenho de autores oitocentistas em buscarem através de suas ficções o fortalecimento da ideia de literatura que defendiam, como faz Machado de Assis, afinal, a circulação de seus discursos estava mais próxima da sociedade. Também não podemos esquecer que com o sistema de propriedade e venda de livros os escritores passaram a lucrar.

Mas, além disso, a noção de autoria não é uma simples atribuição a um indivíduo real, isso porque há uma série de manifestações que tecem uma rede discursiva sobre o autor, como o “tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam.” (FOUCAULT, 2011, p. 17). Sendo assim, tudo isso é o que constitui o sujeito autor e deste modo, apenas escrever uma obra não é o que basta para que em um texto exista a função-autor. Mas vale ressaltar, como nos alerta Foucault, que as operações que integram essa instituição são mutáveis de acordo com o período histórico.

Além disso, nos discursos em que há a função-autor, “os signos de localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem

ao próprio gesto de sua escrita; mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra.” (FOUCAULT, 2011, p. 19). A partir disto, é considerado o local em que a função-autor se concretiza: “Seria falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função-autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.” (FOUCAULT, 2011, p. 19). Sendo assim, onde se concentraria a função-autor? O pesquisador a define da seguinte forma:

(...) a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce e se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar. (FOUCAULT, 2001, p. 20).

Com isso, a função-autor se constitui através de vários elementos, que parecem necessitar de certo tempo para se fundamentarem, como por exemplo, a rede discursiva criada sobre o escritor e sua obra. É justamente por se tratar de um sistema complexo, que nem todos os textos possuem a função-autor.

Encerrando esta parte e relacionando tudo o que vimos até agora, parece ter ficado claro que a instituição autor se fortaleceu no século XIX. A própria insistência de romancistas figurarem poetas em seus textos é um exemplo da luta por uma consolidação literária. Além disso, vimos que alguns autores se constituem como personagens históricas da literatura, que de acordo com Reis, participam do “*grande romance* da história da literatura”. (REIS, 2012, p. 104), como é o caso de Machado de Assis. De outra forma, Foucault nos diz o mesmo ao definir a função-autor, afirmando que ela se encontra entre o escritor empírico e o locutor ficcional. Em outras palavras, essa entidade é a personagem histórica formada através do real e da ficção. Como importante instituição a ser discutida, passamos para o próximo subtítulo deste capítulo ainda pensando no escritor, mais precisamente na recepção literária no Brasil do século XIX e em seu leitorado.

## **I.II A PREOCUPAÇÃO QUANTO À RECEPÇÃO LITERÁRIA E O LEITOR OITOCENTISTA**

Compreender o leitor como parte atrelada à produção literária parece uma ideia mais contemporânea, mas que, no entanto, já era colocada em prática há séculos. O que queremos dizer é que as obras sempre foram destinadas a um determinado público, que é considerado no momento da escrita. Deste modo, a literatura surgiu para ser lida, agradar ou dar conta das necessidades do leitor, que só são de fato realizadas no momento da leitura.

Em sua tese de doutorado, Hélio de Seixas Guimarães nos alerta para que entendamos “a recepção do texto literário não como fim de um processo, nem como algo externo ao texto e independente de sua produção, mas como algo do mundo objetivo que participa do processo de realização da obra.” (GUIMARÃES, 2001, p. 15). Neste caso, a significação de um texto não se encerra em si mesma, já que cada leitor pode enfatizar e aprofundar-se mais em determinado aspecto da obra, dependendo, sobretudo, de sua cultura.

O livro como produto comercial, assim como qualquer outra mercadoria, é destinado a determinado grupo, cujas pessoas contribuem na circulação do capital e do mesmo modo, na produção de mais obras, já que a recepção mostrará o gosto do leitor. A realização do texto, segundo Guimarães, “resulta de uma circunstância histórica, da qual participam escritor e leitor.” (GUIMARÃES, 2001, p. 15).

Por isso, assim como o autor o leitor também é parte interna da obra e deste modo, também tem sua trajetória. Apesar de sempre ter existido é no século XIX que passa a ter mais valor e a aparecer mais explicitamente, seja dentro ou fora das obras. É a partir da expansão do mercado livreiro e da imprensa, do sistema educacional, da apreciação da família, da intimidade do lar e da necessidade de lazer que começa a história do leitor (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 14). De acordo com Lajolo e Zilberman (2003), ela se inicia na Europa, em meados do século XVIII, quando o livro passa a ser um produto lucrativo.

Nessa época, a impressão de obras escritas deixou de ser um trabalho quase artesanal, exercido por hábeis tipógrafos e gerenciado pelo Estado, que, por meio de alvarás e decretos, facultava, ou não, o aparecimento dos livros. Tornou-se atividade empresarial, executada em moldes capitalistas, dirigida para o lucro e dependente de uma tecnologia que custava cada vez menos e rendia cada vez mais. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 14).



Se a impressão de livros se tornou uma atividade econômica tendo como objetivo o lucro, isso significa que havia leitores consumidores que sustentavam esse trabalho empresarial. Além disso, atrás da nutrição da prática da leitura estava a instituição escolar e sua obrigatoriedade de ensino, aspecto levantado por Lajolo e Zilberman (2003). A valorização da família também teve grande importância na construção do leitor, especialmente ao que diz respeito às que tinham boas condições financeiras, já que “A família é a miniatura da sociedade idealizada pela burguesia, pois contrapõe à força da ideologia que a sustenta a fragilidade de seu poder político.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 15). Sendo assim, a família não deixa de ser uma organização política, “ainda que não se confunda com uma camada social, com um partido ou com uma ideia, a família constrói e consolida a sociedade burguesa, organizando-a para aquém e para além das camadas sociais, partidos ou ideias.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 15). É neste ambiente familiar que se acentua o hábito da leitura, “por consistir em atividade adequada ao contexto de privacidade próprio à vida doméstica.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 15-16). É na intimidade do lar que o leitor continuou a se construir, pois da prática tradicional de leitura oral com o tempo passa-se à leitura silenciosa, feita privativamente.

A valorização da leitura como lazer também contribuiu grandemente para a história do leitor, “já que os livros constituíram uma das primeiras manifestações baratas e acessíveis de entretenimento.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 16), apesar de ter levado algum tempo para que se tornassem baratos. Desta forma, os escritores deveriam considerar a quem estavam sendo destinados seus livros e qual o gosto do leitorado. A partir desta ideia, pode-se considerar o seguinte conceito de leitor:

(...) se configura como sujeito dotado de reações, desejos e vontades, a quem cabe seduzir e convencer. Todo escritor, voluntariamente ou não, depara com essa instância de alteridade, procurando conquistá-la de um modo ou de outro. A forma como o faz sinaliza o tipo de comunicação que tem em vista e indica o modo como se posiciona diante da circulação de sua obra, vale dizer, da socialização de seu texto. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 16).

Como o livro se tornava no século XIX um produto lucrativo, o leitor passou a ser um tema importante na literatura e assim, a ser mencionado no texto. Lajolo e Zilberman (2003) destacam que a preocupação com o leitor dentro das obras demorou mais no Brasil e que só em meados de 1840, no Rio de Janeiro, onde estava estabelecida a sede da monarquia, se “passa a exibir alguns dos traços necessários para a formação e

fortalecimento de uma sociedade leitora.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 17.) As bibliotecas, tipografias e livrarias começam a ganhar espaço, bem como o sistema educacional e o capitalismo. Tudo isso contribuiu fortemente para se iniciar a trajetória do leitor, o que não significa que já não existissem muitas pessoas que liam no país, afinal, apesar de antes do século XIX não ser permitida aqui a impressão de obras, livros eram importados da Europa, como já dito.

Segundo Guimarães (2001), as leituras em voz alta contribuíram para a divulgação da literatura no Brasil, pois apesar da população ser majoritariamente analfabeta, leituras eram realizadas para um grande número de pessoas. Sendo assim, não saber ler não significava o não acesso às obras. Além disso, o autor destaca que relatos de leitura eram frequentes na época, nos chamados serões, no entanto, isso acontecia mais nas residências burguesas.

Antes de o sistema editorial ser legalizado no Brasil o público lia em grande parte livros importados. Por isso, quando as editoras aqui começam seus trabalhos oficiais as obras europeias mostram-se gigantes concorrentes de nossos escritores, grande problema cultural para os autores da época. Guimarães diz que no século XIX os livros eram lançados aos brasileiros “como pedras ao poço” (GUIMARÃES, 2001, p. 39), circunstância que fez com que muitos escritores locais mostrassem em seus textos ressentimentos pela rejeição de seus livros, como fizeram Gonçalves Dias, José de Alencar, Aluísio Azevedo e Machado de Assis.

Em realidade, a atividade literária não garantiu o sustento nem de Azevedo nem de qualquer outro escritor brasileiro até pelo menos 1930, conforme demonstra o estudo de Machado Neto, que afirma não ter havido sequer um escritor brasileiro que pudesse viver exclusivamente do seu ofício entre 1870 e 1930. Todos foram obrigados a combinar a literatura com uma ou mais atividades. Azevedo acabou abandonando completamente as letras por um posto diplomático. (GUIMARÃES, 2001, p. 43).

Mas o fato é que o leitorado no Brasil era pequeno e o grande problema quanto à recepção dos livros era sua destinação a um público muito restrito ao redor dos intelectuais e conhecidos do próprio autor. Além do mais, “O isolamento do escritor em relação ao seu público e sua recusa às demandas e peculiaridades do mercado faziam parte da concepção romântica de autoria.” (GUIMARÃES, 2001, p. 50), o que não ajudava para o aumento de leitores da literatura local.

No decorrer do século tornou-se necessária a tentativa de conquistar o leitor, principalmente pensando-se no contexto social do país, que era muito diferente do da

Europa, já que aqui escrevia-se para uma população carente em educação. Os autores então passaram a colocar em prática novas estratégias para alcançar o sucesso na recepção de seus escritos e deste modo, muitos deles passaram a projetar o leitor dentro do texto, seja como personagem da história ou “tomando a feição de um sujeito com o qual se estabelece um diálogo, latente mas necessário.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 17). Essa característica literária está presente em uma linhagem narrativa denominada por Sérgio Paulo Rouanet como “a forma shandiana” ou “forma livre”, que começa com Laurence Sterne, passa por Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret, Camilo Castelo Branco e só depois chega a Machado de Assis. Dentre as várias características que unem os autores mencionados destacamos aqui um modelo de narrador que interfere ativamente na narrativa e que evoca muitas vezes o leitor. (ROUANET, 2007). Através da menção àquele que lê, o narrador pode até mesmo demonstrar o tipo de leitor que espera para sua obra ou ainda, encaminhá-lo a seu modo para o entendimento da narrativa. A “retomada de eventos apresentados em capítulos anteriores” e “simular reações do leitor e legitimá-las, dando-lhe razão, sugerindo indiretamente sua competência e, às vezes, até mesmo sua superioridade” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 19), eram aspectos textuais que contribuía para a recepção literária, pois tais procedimentos criavam certa cumplicidade entre narrador e interlocutor.

Esse modelo de narrativa foi muito difundido em obras da segunda metade do século XIX, no entanto, não é uma inovação dessa época, afinal, ele já havia sido utilizado, por exemplo, por Sterne, escritor do século XVIII., conforme já afirmado.

Para demonstrarmos tudo isso que estamos discutindo sobre a temática da literatura na ficção e sua relação com o leitor, recorreremos primeiramente às “Confissões de uma viúva moça”, narrativa de Machado de Assis de 1865, cuja personagem principal é Eugênia, que se mostra leitora de romances e de folhetins.

O conto contém sete capítulos, sendo que cada um representa uma carta da narradora à sua amiga Carlota, a fim de narrar a causa de sua mudança para Petrópolis, logo após sua viuvez. Porém, os capítulos/cartas assemelham-se aos folhetins, como a própria protagonista diz: “as minhas cartas irão de oito em oito dias, de maneira que a narrativa pode fazer-te o efeito de um folhetim de periódico semanal.” (ASSIS, 2003, p.130). Além disso, mostrando ser leitora de romances ela considera suas cartas como sendo um, e o primeiro capítulo/carta como sendo a introdução:

Devo terminar esta. É o prefácio de meu romance, estudo, conto, o que quiseres. Não questiona sobre a designação, nem consulto para isso os mestres d'arte.

Estudo ou romance, isto é simplesmente um livro de verdades, um episódio singelamente contado, na confabulação íntima dos espíritos, na plena confiança de dois corações que se estimam e se merecem. (ASSIS, 2003, p. 130).

Ao relacionar suas cartas destinadas à Carlota à literatura, Eugênia repete algo comum nos prefácios de romances: afirmar que o enredo a ser contado é de total seriedade e realidade. Como no começo das críticas sobre romances estes eram tidos como produtos enganadores, romancistas reagiram “ou com garantias periódicas de fidelidade à verdade (...), ou com uma reflexão sobre as diferenças entre ficção e mentira.” (SITI, 2009, p. 182). No caso da narradora de “Confissões de uma viúva moça” ela opta por assegurar que a narração é verdadeira, dando um teor de honestidade ao texto. Afirmando-se como leitora de romances Eugênia diz que: “Até então eu não tinha visto amor senão nos livros. Aquele homem parecia-me realizar o amor que eu sonhara e vira escrito.” (ASSIS, 2003, p. 146).

Neste exemplo uma típica leitora do século XIX passa a ser representada no conto e, mais que isso, uma leitora escritora, o que poderia atrair mais ainda a atenção do público. Além disso, a moralidade era um critério para os letrados conservadores da época e a falta desse preceito está presente na história, uma vez que é narrada uma suposta traição por parte de uma esposa. Não podemos esquecer que naquele tempo as mulheres eram vistas como pessoas influenciáveis, inocentes ou mesmo tontas na função de digerir qualquer texto literário. Por esse motivo, a leitura realizada pelo sexo feminino era muitas vezes tutelada pelos pais, maridos ou religiosos, um modo de controlar a perigosa literatura. Acreditava-se que se alguma jovem lesse, por exemplo, *Madame Bovary* (1856), cairia na tentação de fugir de casa, aventurando-se pelo mundo à procura de amores, já as casadas, estas certamente iriam dispersar-se do cuidado com a casa, com os filhos e o marido e ainda poderiam abandonar a todos em troca de emoções como as que Emma viveu.

Essa questão da (i) moralidade é um aspecto interessante sobre o conto machadiano, pois ele foi publicado originalmente no *Jornal das famílias*, folha conservadora que era lida por muitas mulheres e dirigida por B. L. Garnier. A respeito da literatura publicada neste suporte, Crestani (2006) diz que ela “deveria zelar pelos valores tão caros à burguesia no que diz respeito à conduta feminina. Daí a moralidade e o fundo didático das histórias, a preservação dos bons costumes e a visão maniqueísta

em que o bem sai vitorioso e o mal é condenado e punido.” (CRESTANI, 2006, p. 150). Desta forma, Machado precisava escrever sua prosa respeitando o estilo do jornal, porém, o conto que citamos não representa um moralismo comercial desejável por B. L. Garnier, muito pelo contrário.

Crestani (2006) diz que logo depois de publicado o primeiro episódio do conto, um leitor nomeado como *O caturra* publica uma crítica no *Correio Mercantil* sobre o texto machadiano, considerando-o imoral. Porém, para “Raimundo Magalhães Jr., toda essa polêmica foi forjada pelo próprio autor e pelo editor Garnier, tendo em vista a publicidade da narrativa e o aumento das vendas do jornal.” (CRESTANI, 2006, p. 170). Isso porque com a Guerra do Paraguai os leitores estavam se interessando mais pelas notícias do momento e assim, as revistas voltadas ao lazer estavam em queda. Deste modo, era preciso fazer algo para chamar a atenção, que foi o que sucedeu: uma polêmica a respeito do conto, que foi gerada a partir da discussão em relação à moralidade, o que fazia com que as pessoas curiosas comprassem a folha para ler o suposto conto imoral. O que realmente aconteceu não sabemos, mas não podemos esquecer que Machado de Assis era um autor que ia além das regras estipuladas pelos periódicos, como discutimos na introdução deste trabalho.

Voltando ao assunto dos tipos de leitores na obra de Machado, vamos ao exemplo do leitor narratário. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o leitor é incessantemente chamado pelo narrador, seja através de perguntas ou explicações: “Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida... Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor?” (ASSIS, 2007, p. 66); “Ouço daqui uma objeção do leitor: - Como pode ser assim, se nunca jamais ninguém não viu estarem os homens a contemplar o seu próprio nariz?”. (p. 67); “Era tarde; a curiosidade estava aguçada, como deve estar a do leitor; desfiz o embrulho, e vi...achei...contei...recontei nada menos de cinco contos de réis.” (p. 70); “Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pingo de sangue.” (p. 80); “Podendo acontecer que alguns dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, observo que é preciso lê-lo para entender o que eu disse comigo, logo depois que dona Plácida saiu da sala. O que eu disse foi isto: (...).” (p. 91.).

O narrador faz perguntas de reflexão ao leitor, descreve supostas reações e questionamentos deste e ainda dá recomendações para melhor digerir e compreender o texto. Isso mostrava ao público que o autor era muito perspicaz, já que deduzia o

pensamento do leitor e assim, acreditava-se que facilitava a leitura da obra, como por exemplo, na última citação acima.

Porém, não podemos esquecer que com o surgimento do individualismo e assim, do romance, tornou-se comum a interrupção do enredo para dar espaço à voz do narrador que se dirige ao leitor não para facilitar a leitura, mas para causar reflexão, crítica. Isso porque agora não estamos pensando apenas no Brasil, país majoritariamente de analfabetos, mas também na Europa, onde escritores já empregavam o uso da ironia romântica e do mesmo modo, também os brasileiros, visto que eram influenciados pela literatura europeia. Essa estratégia literária tem sua raiz no individualismo, de acordo com Karin Volobuef (1999), de modo que o romantismo “institui a primazia do indivíduo (criador) sobre a obra (objeto criado). Aquilo que se costuma denominar ironia romântica constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor.” (VOLOBUEF, 1999, p. 90-91). Esse recurso representa a liberdade do autor em se mostrar ativo dentro de sua obra e no comando de seu texto através da voz do narrador.

Volobuef ressalta que não se trata do autor ter o predomínio sobre sua obra no sentido irracional, mas sim de valorizar o indivíduo como ser reflexivo, pensante, que consegue analisar a si próprio e sua obra. “Nesse constante ato reflexivo, o conceito de arte também sofre uma alteração fundamental em relação ao passado, pois deixa de ser um objeto de pura contemplação para se transformar em um instrumento de constante crítica e autocrítica.” (VOLOBUEF, 1999, p. 93). Deste modo, a ironia romântica seria a libertação do escritor ou mesmo um distanciamento dele em relação ao seu texto, já que para olhar criticamente é necessário afastamento. No entanto, esse recurso literário não se limita na interrupção do narrador ao dirigir-se ao leitor, “É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa.” (VOLOBUEF, 1999, p. 98-99). Sendo assim, não se trata apenas da quebra da ilusão de verossimilhança, mas de algo mais profundo em que se abre espaço no enredo para dar lugar a uma reflexão sobre a produção literária.

No caso de Machado de Assis, a ironia romântica presente em sua obra, já em suas primeiras produções, revela um modelo de leitor esperado por ele. Guimarães (2001) ressalta que o autor começou sua carreira de romancista com um ideal antirromântico, bem na época em que o gosto do leitor voltava-se a um estilo

sentimental. O estudioso destaca a busca de Machado pela mudança do gosto do público, que não condizia com o que ele desejava.

Sua tarefa consiste, portanto, não só em apontar e demolir os anacronismos, mas também atrair um público capaz de compreender e fruir a "literatura moderna" que pretende constituir. Por isso, a tensão entre o gosto vigente e este projeto modernizador permeia os dois primeiros livros, nos quais personagens formadas pela poesia de Lord Byron e educadas com a leitura do *Werther* são sistematicamente ridicularizadas pelos narradores, que também desafiam a expectativa dos seus interlocutores, apontando sempre para a *necessidade não apenas de um novo tipo de literatura, mas de um novo tipo de leitor*. (GUIMARÃES, 2001, p. 87. Destaque no original).

Através de sua ficção o brasileiro lutava a favor de uma ideia nova de literatura que entendia a escrita de um livro não mais como fruto da inspiração e das experiências de seu autor, mas de todo um processo complexo que consistia na profissão de escritor, uma ideia contrária ao romantismo idealizado. Deste modo, Machado não apostava em uma literatura em que o leitor fosse passivo em relação ao texto, ele desejava leitores reflexivos e críticos diante de sua obra. A menção dos narradores de *Ressurreição* (1872) e de *A mão e a luva* (1874) a Lord Byron e *Werther* são exemplos disso, já que o autor colocava em pauta a própria literatura, a fim de discuti-la, sobretudo em relação ao romantismo. Era através da ironia romântica que Machado de Assis expressava a necessidade de um novo modelo de leitor, que além de refletir criticamente sobre uma obra, mantivesse também um afastamento do texto. Pois se o leitor age de forma passiva e inocente, compreendendo ingenuamente o que está escrito, não consegue o ato da reflexão.

Em *Ressurreição* (1872), já nos deparamos com diversos momentos em que o narrador dirige-se ao leitor, o que reforça esse projeto de Machado de Assis em formar leitores de "literatura moderna". Em certos momentos, o narrador parece até mesmo estar ensinando o leitor a interpretar um novo modelo literário, que não se refere às histórias fantasiosas que estava acostumado a ler. (GUIMARÃES, 2001, p. 90). Vejamos o que Guimarães diz mais sobre as estratégias machadianas usadas para influenciar leitores de histórias românticas a aderir à sua literatura e mostrar que ela difere das obras de seus antecessores:

Caracterizado em linhas gerais como um iludido por convenções já superadas, o leitor explicitado pela narração frequentemente é alvo das desculpas do narrador pelas infrações às normas, um artifício com múltiplas intenções: levar o leitor empírico a identificar o anacronismo de alguns

recursos narrativos repisados nos livros do seu repertório, o que é uma forma de apontar o seu caráter não natural e não obrigatório; indicar a impropriedade e a inadequação desses recursos; e, em última análise, reformar-lhe o gosto. (GUIMARÃES, 2001, p. 90).

O leitor é tido como inocente diante de uma obra “moderna”, já que era iludido pela “antiga literatura”, ou seja, o romantismo. Através das insinuações do narrador machadiano para tentar mostrar que seu estilo literário é o atual, o leitor pode verificar a diferença deste modelo em relação ao que comumente lia. O narrador então guia o leitor à reflexão sobre os textos literários, sempre almejando “reformatar-lhe o gosto”. Guimarães (2001) defende a forma como o literato tratou o tema em sua obra, a fim de estabelecer um vínculo com seu público de forma realista. Vejamos:

(...) interessa ver na reviravolta formal iniciada com *Brás Cubas* a adoção de novas estratégias de endereçamento ao leitor, traduzindo os novos pactos que o escritor busca estabelecer com seu público. Enquanto seus antecessores pareciam considerar o leitor como extensão natural de si mesmos e de sua classe, Machado problematiza a figura quase improvável do leitor de literatura procurando incorporá-la à forma do seu romance. A inscrição, no texto, de questões do universo empírico da leitura e da literatura constitui a meu ver uma dimensão do processo de "acumulação realista" estudado por Roberto Schwarz nos romances machadianos, que lançam mão e testam os esquemas do romantismo e da ideologia liberal concluindo pela não-aplicabilidade das idéias e ideologias importadas a uma representação que aspirava ao realismo.

(...) a guinada em direção à incorporação da precariedade comunicativa na escrita do romance, à manifestação da dúvida sobre a qualidade da interlocução e até mesmo da incerteza sobre a existência de interlocução é a forma encontrada por Machado para manter-se fiel a um projeto realista que fosse capaz de representar - e também de comunicar - com propriedade uma sociedade onde a produção e a circulação da literatura tinham muitas peculiaridades em relação ao que ocorria nos Estados Unidos e nos países europeus que serviam de modelo aos escritores brasileiros oitocentistas. (GUIMARÃES, 2001, p. 27-28).

O que Guimarães defende é que Machado era muito “consciente de suas intenções e sempre lúcido em relação às condições da produção literária local e à inserção de sua obra nessa produção.” (GUIMARÃES, 2001, p. 28). Neste caso, através da tematização de questões relacionadas à recepção literária, Machado de Assis ofereceu sua contribuição na construção de um modelo de literatura e de um leitorado de romances brasileiros.

Podemos concluir que a obra de Machado de Assis tem três tipos de leitores: personagem, que aparece muitas vezes lendo um romance e até mesmo o comentando; ficcional, que exerce o papel de um narratário projetado no texto; empírico ou real, que lê a obra machadiana. Porém, a posição desses modelos pode mudar no momento da



realização da leitura, dependendo do leitor empírico. Vejamos o que Guimarães (2001) ressalta sobre essa entidade discutida aqui.

Quando se escreve *Capitu*, o nome refere-se a uma terceira pessoa, a um ser puramente ficcional; quando se escreve "leitor", quem tem o livro nas mãos não deixa de se sentir interpelado pelo texto, mesmo que logo em seguida ele vire o rosto, pelo menos mentalmente, para o narrador. Na morfologia narrativa, por assim dizer, o leitor interpelado no fluxo ficcional é menos substantivo que pronome, no sentido de que, assim como o pronome, ele aparece como instância relacional, como marca gramatical cujo sentido e posição se transformam de acordo com a circunstância da enunciação. Ao interpelar o "leitor", citado *ipsis literis*, a narração pode tanto chamar a atenção de uma segunda pessoa que lê o texto quanto pode remeter a um leitor "em terceira pessoa". O leitor empírico, portanto, participa ativamente da translação da segunda para a terceira pessoa, e vice-versa, alterando a posição do "leitor" referido pelo texto de acordo com sua conveniência. (GUIMARÃES, 2001, p. 29).

Deste modo, Guimarães (2001) mostra o poder do leitor empírico em relação à obra, ressaltando que elementos textuais podem ser alterados por ele. Afinal, como dissemos no início desta parte do trabalho, um texto literário só se concretiza no momento em que é lido.

E realmente Guimarães parece estar certo, devido a grande quantidade de menções ao leitor, da criação de personagens leitoras e até mesmo de personagens poetas, a partir das quais se discute a própria recepção literária. O fato é que a temática da literatura ronda a prosa machadiana insistentemente, como vimos no exemplo de "Confissões de uma viúva moça" e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o que não pode ser coincidência. Guimarães ainda relaciona a atualidade dos romances de Machado de Assis com a relação que este estabelece com o leitor dentro do texto.

São os abismos intransponíveis da própria conformação social do país, onde os interesses públicos e coletivos parecem estar em constante processo de dissolução, que informam a configuração dos leitores projetados pelo texto e passam a definir também a relação entre os narradores e seus interlocutores, baseada em algo como um individualismo acanhado, seguindo ainda as pegadas da crítica de Roberto Schwarz. A obra de Machado, a meu ver, é também um testemunho dessa corrosão, que está ali flagrada e configurada no leitor cada vez mais mínimo, mais esfacelado e menos íntegro. (GUIMARÃES, 2001, p.232).

Deste modo, o modelo de interlocução entre narrador e leitor (narratório, personagem, empírico) sempre presente em Machado de Assis mostra-se como estilo literário do autor. Ele "parte da pressuposição da virtual inexistência da interlocução e aponta para o caráter incerto e precário da comunicação literária." (GUIMARÃES,

2001, p.232). Foi uma conjectura com base no individualismo, cujo fruto prospera até hoje.

Mas lembremos de que também os editores tiveram importância para a recepção literária brasileira no século XIX. Eles usavam estratégias para chamar a atenção das pessoas para os jornais e livros. Havia que se pensar não só naquelas que já liam, mas também naquelas que não tinham esse costume e nos analfabetos, que eram maioria. Deste modo, tornou-se necessário certo padrão de produção, pensando-se na recepção também do suporte.

Patrícia Kátia da Costa Pina (2010) ressalta que “o uso de imagens impressas pode ter sido uma estratégia de formação de hábitos de consumo de jornais, revistas, livros, etc.”. (PINA, 2010, p. 2). Por este motivo, a autora afirma que de alguma maneira os editores, desenhistas e tipógrafos também contribuíram para a recepção dos textos literários.

Vale lembrar novamente dos folhetins, que estavam nos rodapés das folhas, como já tratamos anteriormente. Eles fizeram muito sucesso no século XIX e contribuíram para o aumento de leitores brasileiros. O *Feuilleton* surgiu na França, “da necessidade de gerar prazer e bem-estar aos leitores ou ouvintes de jornais, cansados de verem os enfadonhos reclames oficiais ocuparem as páginas dos periódicos.” (NADAF, 2009, p.119-120).

O resultado foi um grande sucesso. A fórmula *continua amanhã* ou *continua num próximo número* que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, proporcionando-lhe maior tiragem e, conseqüentemente, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito dos assinantes ricos. (NADAF, 2009, p.120).

Assim, o folhetim popularizava a literatura e democratizava a leitura. Quanto mais barato, mais pessoas poderiam comprar o jornal e ter acesso a textos literários. No Brasil também não foi diferente, já que o país era influenciado pela cultura francesa. Em 1839 o folhetim estreava na imprensa brasileira através do *Jornal do Commercio*. A primeira novela publicada em série foi *Edmundo e sua prima*, obra francesa de Paul de Kock. (NADAF, 2009, p. 123).

Yasmin Jamil Nadaf (2009) afirma que no início os romances folhetins consistiam apenas em traduções de livros clássicos franceses e que foi muito bem recebido no Brasil por dois motivos:

De um lado, a reestruturação da própria imprensa nacional que após a Maioridade de D. Pedro II se expandia, buscando mais qualidade e diversidade de temas para fugir das enfadonhas e até mesmo degradadas questões político-doutrinárias. De outro lado, a excepcional receptividade no Brasil, e na Corte em especial, da cultura francesa. Com a intensificação do fervor nacionalista e patriótico pós-Revolução de 7 de abril de 1831, o Brasil passou a responsabilizar Portugal pelo seu atraso e paralelamente passou a absorver tudo o que vinha da França por representar progresso e modernidade. (NADAF, 2009, 124).

Nessa ideia de que a França era o país mais moderno e o melhor para se inspirar, passou-se a imitar sua cultura, bem como sua literatura, o que tornou fácil a receptividade dos brasileiros para com o folhetim, já que nele estavam sendo representados os costumes europeus que eram de interesse dos brasileiros. Porém, essa influência francesa era contraditória, especialmente no âmbito literário. No mesmo tempo em que se pretendia estabelecer um estado de fato nacional, copiavam-se modelos europeus.

Mas apesar disso, Nadaf (2009) ressalta que a par da difusão de romances estrangeiros os escritores brasileiros começaram a ganhar espaço no mercado editorial. “Aproveitando-se das mesmas páginas para essa literatura nos jornais e revistas que proliferavam, os autores brasileiros publicavam os seus escritos e se faziam notar pelo público leitor ou ouvinte do gênero.” (NADAF, 2009, 126). Aos poucos e através do jornal a literatura local foi se constituindo.

Encerrando este capítulo, parece termos compreendido uma parte do porquê o século XIX é tão respeitado e estudado nas academias quando se fala em literatura. Tratando-se especialmente do Brasil, na segunda metade do século um grande passo foi dado ao que diz respeito à recepção literária e também à crítica literária, como veremos no próximo capítulo. O leitor, o escritor e a literatura tomaram novas formas, do conceito de arte literária como resultado da inspiração de seu produtor passou-se a considerá-la como fruto de um processo difícil e complexo de escrita realizada por seu autor.

## CAPÍTULO II. A CRÍTICA MACHADIANA

Escrever crítica literária é uma atividade que demanda responsabilidade, pois o objetivo de um crítico é dar seu parecer sobre obras da literatura e os leitores esperam que seus apontamentos sejam coerentes. Por isso mesmo, quem escreve esse gênero deve enfrentar o compromisso com seriedade, o que inclui um amplo conhecimento literário. Em um sentido geral, o crítico de literatura é um mediador entre texto e leitor.

Machado de Assis foi um profissional desse ramo. Apesar de ser muito mais reconhecido por sua ficção, tanto nacionalmente como internacionalmente, suas discussões, palpites, alfinetadas e elogios presentes em seus textos não passaram despercebidos no século XIX. O autor publicou crítica literária entre 1858 a 1906 em diversos periódicos, entre eles, a *Revista Brasileira*, *A Marmota*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O cruzeiro*, *Correio Mercantil*, *Jornal do Comércio* e *A estação*.

Com seus textos, Machado fez parte das discussões referentes à identidade da literatura brasileira, contribuindo para que a crítica literária tomasse corpo no final do século XIX, apesar dela já ser exercida anteriormente. (KIELING, 2010, p. 10).

O que mais chama a atenção em sua crítica é seu entendimento da literatura como uma manifestação social engajada, que possibilitava pensar nas mudanças sociais de uma nação ainda muito apegada aos costumes europeus. O autor almejava uma literatura que fosse de fato brasileira e por isso, em toda sua produção preocupou-se com ela. De acordo com Miguel Sanches Neto, que escreveu a apresentação de *O ideal do crítico* em uma de suas edições, o Bruxo do Cosme Velho não foi apenas um louvado escritor, ele foi também “toda uma literatura, dando à nossa tradição ainda tímida uma densidade que, naquele contexto, era improvável.” (NETO *In* ASSIS 2008, p. 7).

Machado contribuiu grandemente para um novo modelo de literatura que se destacou na ficção brasileira. Assim como em sua crítica, na ficção do autor também nos deparamos com discussões literárias que transmitem ideais de um novo tipo de produção para a época. Isso tudo faz com que entendamos que Machado de Assis “exerceu de maneira exemplar a crítica militante.” (NETO *In* ASSIS, 2008, p. 7). Seus apontamentos a respeito de livros de outros escritores eram todos respaldados em sua concepção literária que caminhou de forma coerente ao longo de suas produções.

O professor Miguel Sanches Neto destaca que em toda a obra machadiana “há um gênero que tem o mesmo frescor de sua melhor ficção — a crítica literária.” (NETO

*In ASSIS* 2008, p. 8-9). Assim como considerava a arte, Machado também enxergava nos textos críticos uma funcionalidade social e “vê a literatura brasileira como um corpo adoecido e propõe a cura, dizendo que para o mal da falta de relevância literária de nossa produção só há um remédio: a crítica.” (NETO *In ASSIS*, 2008, p. 19).

Por muito tempo houve a falta de letrados que analisassem obras e comentassem a respeito delas e assim, não existiam parâmetros que designassem o que era uma literatura de fato brasileira, o que fez com que os escritores daqui se orientassem através da europeia. Além disso, os leitores não tinham em que se basear para analisar uma obra, a não ser a própria leitura dela. A falta de uma crítica consistente anterior à época de Machado de Assis contribui para que o consideremos um crítico literário à frente de sua geração, tanto que guiou novos escritores a seguir seus ideais.

Para entendermos esse trabalho do autor, traremos neste capítulo alguns textos dessa sua fase, ressaltando o que ele esperava de uma boa literatura de acordo com seu pensamento. Daremos destaque para seus artigos sobre a arte poética, visto que buscamos em nossa pesquisa tratar de um tipo específico de poesia que era criticada por Machado de Assis. Desta forma, os textos do autor que comentaremos neste momento nos ajudarão no próximo capítulo a analisar “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!”, a fim de estabelecer relações entre crítica e ficção na obra do Bruxo do Cosme Velho.

### **III.1 ALGUNS PROBLEMAS DA LITERATURA BRASILEIRA**

Machado de Assis tentou definir o que viria a ser uma literatura brasileira em alguns de seus textos críticos, pois para ele, a autonomia literária ainda não havia tomado conta dos escritores locais. Em “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, artigo que foi publicado em 1858 pelo jornal *A marmota*, no Rio de Janeiro, o autor afirma que a época colonial ainda influenciava no desânimo do povo e na indiferença quanto aos movimentos sociais e, além disso, “A sociedade contemporânea era bem mesquinha para bradar — avante!” (ASSIS, 1968, p. 785).

O Bruxo do Cosme Velho compara a situação política do Brasil antes de 1822 com a da literatura da época, destacando que aquela obteve grande mudança com a independência, ao contrário da outra, que se manteve escravizada. Para o autor, apesar

de ser urgente uma mudança literária no país, o “*Fiat literário*”<sup>4</sup> não veio naquele momento. Com isso, ele questiona: “Mas como? é mais fácil regenerar uma nação, que uma literatura. Para esta não há gritos do Ipiranga; as modificações operam-se vagarosamente; e não se chega em um só momento a um resultado.” (ASSIS, 1962, p. 787).

Nota-se a insatisfação de Machado de Assis com a falta de interesse dos letrados pela literatura brasileira. De acordo com ele, esta era deixada de lado em relação à política e se um homem fosse poeta e político, seria mais reconhecido pela última profissão, como diz ser o caso de José Bonifácio. “Seria mais poeta se fosse menos político; mas não seria talvez tão conhecido das classes inferiores.” (ASSIS, 1962, p. 786). No entanto, percebe-se que o problema não era apenas o desinteresse, mas também a condição social das pessoas. Isso porque a “*ode* não chega ao tugúrio lavrador. A razão é clara: faltam-lhe os conhecimentos, a educação necessária para compreendê-la.” (ASSIS, 1962, p. 786). Por isso, o crítico aconselha que todo literato seja também “um homem social, participando dos movimentos da sociedade em que vive e de que depende.” (ASSIS, 1962, p. 786).

Machado de Assis sempre defendeu o cumprimento de um papel social através da literatura e por isso, considerava que os textos deveriam chegar até a sociedade tanto em relação ao acesso do suporte como também ao que diz respeito à representação do povo local dentro das obras. Isso é um assunto muito discutido em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, artigo fundamental para a crítica, publicado em 1873 em *O novo mundo*, na cidade de Nova Iorque.

Como o nome do texto já sugere, o autor trata do instinto de nacionalidade nas obras locais da época, que segundo ele, “Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço”. (ASSIS, 1962, p. 801). Porém, o Bruxo do Cosme Velho não acreditava que a independência literária no Brasil viesse tão facilmente, sendo ainda necessárias várias gerações para que isso se tornasse uma realidade.

Nesse texto de Machado são apontados alguns problemas que dificultavam a emancipação da nossa literatura e entre eles, destaca-se a representação da nação através do indianismo como “um exclusivo patrimônio da literatura brasileira.” (ASSIS, 1962,

---

<sup>4</sup> Latinismo usado por Machado de Assis para se referir a uma mudança literária positiva.

p. 803). De forma coerente o autor explica porque vê esse aspecto das obras como um obstáculo.

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. (ASSIS, 1962, p. 802).

De acordo com o crítico, os escritores tinham todo o direito de abordarem o indianismo em suas obras, assim como tudo pode ser incorporado pela literatura. A questão estava em utilizar a imagem do indígena como uma figura única que definia a literatura nacional, o que é um equívoco segundo o autor, bem como excluir essa temática dos textos, pois ela deveria aparecer, mas não como estava sendo vista. O erro estava em enxergar a cultura brasileira apenas através dos aspectos indígenas.

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1962, p. 804).

Isso nos faz lembrar que Machado sempre buscou tratar do conjunto da obra, de tudo que a constitui. Com a citação acima vemos que o que torna um texto atual não é apenas o enredo, mas também as estratégias literárias utilizadas por seu autor e claro, o talento. Isso é o caso do próprio Machado de Assis, que mesmo o cenário de sua obra sendo o Rio de Janeiro do século XIX, ela continua atual, pois suas tramas vão além dos costumes e problemas daquela época e até quando narra uma história banal a faz de maneira diferenciada, o que o torna individual. Estamos falando disso porque ao dizer que o escritor deve ser um homem de seu tempo, Machado não se refere à narração de estereótipos que moldem uma sociedade em um determinado tempo e espaço, mas sim às manifestações sociais que representem de maneira coerente a população local.

O autor deixou claro que não bastaria abordar o indianismo com o propósito de escrever uma obra brasileira, pois esse nativismo limitava a criação e a literatura deveria ir muito além disso. “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.” (ASSIS, 1962, p. 803).

Para argumentar sua tese o crítico cita Gonçalves Dias, ressaltando que apesar do talento do escritor, se considerássemos como critério o nativismo, teríamos que excluir parte de sua poesia da literatura brasileira. Segundo Machado, essa ideia equivocada de literatura nacional se devia à falta de uma crítica consistente, que já havia em outros países.

Em “Castro Alves”, carta de Machado de Assis a José de Alencar, que foi publicada no *Correio Mercantil* em 1868, o autor ressalta seu trabalho árduo como crítico literário em um país onde ainda não havia uma crítica fortalecida.

Confesso francamente que, encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela idéia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde. Meus limitadíssimos esforços não podiam impedir o tremendo desastre. Como impedi-lo, se, por influência irresistível, o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si? Era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada. Nem os esforços dos que, como V. Exa., sabem exprimir sentimentos e idéias na língua que nos legaram os mestres clássicos, nem esses puderam opor um dique à torrente invasora. Se a sabedoria popular não mente, a universalidade da doença podia dar-nos alguma consolação quando não se antolha remédio ao mal. (ASSIS, 1962 p. 895).

Machado de Assis acreditava no poder da crítica para mudar o gosto literário dos brasileiros, que se voltavam muito para obras estrangeiras e as copiavam mal. Mas ele também reconhecia que sua tarefa não era suficiente para se obter uma mudança, era necessário um engajamento de todos os envolvidos nos assuntos de literatura daquele momento. A falta de uma crítica literária brasileira fundamentada era para o Bruxo do Cosme Velho um aspecto que fazia com que os escritores locais não tivessem parâmetros para compor obras de fato brasileiras, pois “onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo.” (ASSIS, 1962, p. 895). Com isso, percebe-se a menção de Machado à falta de autocrítica por parte dos escritores que valorizavam seus textos sem reconhecer os defeitos, uma atitude cabível em um contexto onde não havia uma crítica literária sólida.

Com isso, o autor atribui à crítica parte da responsabilidade quanto ao atraso da literatura brasileira em relação à de outros países. O resultado disso, como já dissemos,



seria a falta de parâmetros literários que guiassem os escritores e o gosto do leitorado, bem como a representação nada nacional do Brasil e de seu povo.

Alguns poetas trabalharam na tentativa de promover uma “nova literatura”, pensando em algo diferente do romantismo, por exemplo. Mas em “A nova geração” (1879), texto publicado na *Revista Brasileira*, Machado diz que isso não se passava de “uma expressão incompleta, difusa, transitiva, alguma coisa que, se ainda não é o futuro, não é o passado.” (ASSIS, 1962, p. 809). Nesse artigo o autor faz uma breve análise de alguns escritores da época, entre eles, alguns que foram esquecidos pela crítica literária e pela história da literatura, como é o caso de Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Mariano de Oliveira, Francisco de Castro, Ezequiel Freire e Mucio Teixeira, que não tiveram a sorte de uma fortuna crítica. Como Machado era interessado pela literatura e por tudo o que estava acontecendo em redor dela, é possível ter uma dimensão do contexto literário do século XIX através de seus textos críticos, pois neles temos acesso tanto a escritores que ainda hoje são lembrados como aos que nem sequer ouvimos falar nas instituições acadêmicas.

Assim, ao dizer que a vontade dos poetas de inovar a literatura brasileira não passou de uma tentativa, Machado parece estar certo, visto que alguns deles, os citados acima, foram apagados pela história. O crítico ainda adverte que a nova geração de início já pecava em um aspecto importante. Vejamos:

Esse dia, que foi o Romantismo, teve as suas horas de arrebatamento, de cansaço e por fim de sonolência, até que sobreveio a tarde e negrejou a noite. A nova geração chasqueia às vezes do Romantismo. Não se pode exigir da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal. "As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir". Isto que Renan dizia há poucos meses da religião e da ciência, podemos aplicá-lo à poesia e à arte. A poesia não é, não pode ser eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo. Tal é o destino da musa romântica. Mas não há só inadvertência naquele desdém dos moços; vejo aí também um pouco de ingratidão. A alguns deles, se é a musa nova que os amamenta, foi aquela grande moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram ao puro leite romântico. (ASSIS, 1962, p. 810).

Para Machado, os jovens poetas não deveriam desdenhar o romantismo como se em nada tivesse contribuído para a poesia local, pois apesar de estar ultrapassado, tinha suas qualidades que não poderiam desaparecer e ser esquecidas de uma vez por todas, ou seja, em algo, certamente o romantismo foi proveitoso e influenciador. Além disso, através da metáfora com a maternidade o crítico deixa claro que foi com o romantismo que os jovens poetas nasceram e que alguns ainda faziam parte desse movimento literário.

As palavras do autor são muito pertinentes para pensarmos na divisão das escolas literárias como algo certo, acabado e exato, que claro, não procede. Não há, por exemplo, como afirmarmos que a partir de 1881 toda a literatura brasileira passou a seguir o modelo realista e nem que antes dessa data não se produzia uma prosa já realista. Isso também nos mostra como o escritor não foi um crítico do romantismo em geral, apenas a determinados aspectos do período que não o agradavam, pois ele reconhecia os méritos do movimento literário e deste modo, explica o que considerava ultrapassado:

Contudo acho legítima explicação ao desdém dos novos poetas. Eles abriram os olhos ao som de um lirismo pessoal, que salvas as exceções, era a mais enervadora música possível, a mais trivial e chocha. A poesia subjetiva chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares; os grandes dias de outrora tinham positivamente acabado; e se de longe em longe, algum raio de luz vinha aquecer a poesia transida e debilitada, era talvez uma estrela, não era o sol. (ASSIS, 1962, p. 810).

Nesta citação fica claro o tipo de literatura criticada por Machado. Ele se incomodava com o subjetivismo de textos que expressavam um caráter extremamente romântico, que acabavam por se tornarem vulgares. O autor trata de um estilo literário convencional do romantismo, que consistia em um lirismo açucarado. Ele também justifica a posição dos novos poetas em relação ao movimento anterior pela dimensão que as ciências modernas vinham ganhando, proporcionando à recente geração novos olhares. Mas como se pode ver, o articulista não enxerga a atual gama de escritores como a salvação de uma literatura debilitada, apenas uma estrela que veio para iluminá-la.

Mas o autor afirma ter reconhecido na recente geração de poetas que “há talentos, e talentos bons.” (ASSIS, 1962, 835). Apesar de considerar que falta unidade, ressalta que “sobram confiança e brilho; e se as ideias trazem às vezes um cunho de

vulgaridade uniforme, outras um aspecto de incoercível fantasia, revela-se todavia esforço para fazer alguma coisa que não seja continuar literalmente o passado.” (ASSIS, 1962, 835). Machado de Assis ainda diz que a mocidade tem a preocupação de mostrar através da literatura aquilo que não era mostrado antes, o que vai além do sentimentalismo. Por fim, o Bruxo do Cosme Velho transmite um conselho essencial aos jovens escritores: “Fujam também a outro perigo: o espírito de seita, mais próprio das gerações feitas e das instituições petrificadas. O espírito de seita tem fatal marcha do odioso ao ridículo”. (ASSIS, 1962, 835). Em outras palavras, Machado diz: façam o que eu fiz, fujam das escolas literárias!

## II. II CRÍTICA À LITERATURA DA IMITAÇÃO

Em sua crítica literária Machado de Assis repudiou a demasiada influência europeia nas obras locais, pois para ele a contaminação desproporcional copiava os costumes e a literatura alheia. Como ele sempre buscou em seu projeto literário contribuir para uma literatura que realmente fosse brasileira, como já vimos no capítulo anterior e nos textos críticos mencionados há pouco, o Bruxo do Cosme Velho fez da originalidade dos escritores um de seus principais critérios de análise da poesia.

Em seu texto “*Cantos e fantasias*, de Fagundes varela”, publicado em 1866 no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis parabeniza o poeta pela originalidade da obra *Cantos e fantasias* (1865), o que neste caso significa que ele não copiou a literatura europeia:

O Sr. Ferreira de Meneses, que conviveu com o poeta dos *Cantos e fantasias*, indica no prefácio a que aludimos os autores que servem de modelo ao Sr. Varela, e entre eles, lorde Byron. Não nos parece inteiramente exata esta apreciação. É verdade que, durante algum tempo, a poesia de lorde Byron influiu poderosamente nas jovens fileiras da academia; mas, se o autor das *Vozes da América* aprecia, como todos nós, a musa do cantor de *Child-Harold*, nem por isso reproduz os caracteres do grande poeta, e damos-lhe por isso os nossos parabéns. (ASSIS, 1962, p. 857).

Lord Byron foi um escritor que influenciou muitos poetas românticos no Brasil com seu pessimismo e egocentrismo, mas mais que isso, muitos o imitaram. Por isso mesmo Machado de Assis parabeniza Fagundes Varela, pois se ele gostava da obra do inglês e não a copiou como outros fizeram, é porque sabia produzir sua própria literatura. Para o crítico o

desespero do poeta inglês, a que alude o Sr. Ferreira de Menezes, não existia realmente nos seus imitadores; assim, enquanto ele operava o milagre de fazer do cepticismo um elemento poético, os seus imitadores apenas vazavam em formas elegantes um tema invariável e uniforme. Tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres, mas que exprimiam certo estado da imaginação, nocivo aos interesses da própria originalidade. (ASSIS, 1962, p. 858).

Machado deixa claro que os imitadores de Lord Byron não se saíam bem. O problema a que o autor alude não era a influência do poeta inglês, mas sim a uma contaminação que não fazia dos brasileiros escritores originais, já que se tratava de uma cópia. Para mostrar como uma influência pode ser produtiva, Machado cita o caso de Álvares de Azevedo, que “não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, e sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos.” (ASSIS, 1962, p. 858). No artigo “*Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo”, escrito em 1866 para o *Diário do Rio de Janeiro*, Machado faz maiores considerações sobre o que significava ter originalidade.

Com efeito, se lorde Byron não era então desconhecido às inteligências educadas, se Otaviano e Pinheiro Guimarães já tinham trasladado para o português alguns cantos do autor de Giaour, uma grande parte de poetas, ainda nascentes e por nascer, começaram a conhecer o gênio inglês através das fantasias de Álvares de Azevedo, e apresentaram, não sem desgosto para os que apreciam a sinceridade poética, um cepticismo de segunda edição. (...) Álvares de Azevedo era realmente um grande talento; só lhe faltou o tempo, como disse um dos seus necrólogos. Aquela imaginação vivaz, ambiciosa, inquieta, receberia com o tempo as modificações necessárias; discernindo no seu fundo intelectual aquilo que era próprio de si, e aquilo que era apenas reflexo alheio, impressão da juventude, Álvares de Azevedo acabaria por afirmar a sua individualidade poética. (...) Tinha os defeitos, as incertezas, os desvios, próprios de um talento novo, que não podia conter-se nem buscava definir-se. A isto acrescenta-se que a íntima convivência de alguns grandes poetas da Alemanha e da Inglaterra produziu, como dissemos, uma poderosa impressão naquele espírito, aliás tão original. Não tiramos disso nenhuma censura; essa convivência, que não poderia destruir o caráter da sua individualidade poética, ser-lhe-ia de muito proveito, e não pouco contribuiria para a formação definitiva de um talento tão real.

Cita-se sempre, a propósito do autor de *Lira dos vinte anos*, o nome de lorde Byron, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia uma frequente leitura de Shakespeare (...). Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com quem Azevedo tinha mais de um ponto de contato. (...).

Mas esta predileção, por mais definida que seja, não traçava para ele um limite literário, o que nos confirma na certeza de que, alguns anos mais, aquela viva imaginação, impressível a todos os contatos, acabaria por definir-se positivamente. (...).

A melancolia de Azevedo era sincera. Se excetuarmos as poesias e os poemas humorísticos, o autor da *Lira dos Vinte Anos* raras vezes escreve uma página que não denuncie a inspiração melancólica, uma saudade indefinida, uma vaga aspiração. Os belos versos que deixou impressionam profundamente; “Virgem Morta”, “À Minha Mãe”, “Saudades”, são completas neste gênero. Qualquer que fosse a situação daquele espírito, não há dúvida nenhuma que a

expressão desses versos é sincera e real. O pressentimento da morte, que Azevedo exprimiu em uma poesia extremamente popularizada, aparecia de quando em quando em todos os seus cantos, como um eco interior, menos um desejo que uma profecia. Que poesia e que sentimento nessas melancólicas estrofes!

Deste modo, reforçando o que já dissemos, fica claro que o problema que o Bruxo do Cosme Velho vê nas influências literárias se restringe ao ato de copiar a escrita, o estilo, a temática da poesia europeia e não o fato de ser leitor, admirador e aprender estratégias literárias com outras obras. No caso de Azevedo, Machado considera ser visível a influência de outros escritores na obra do poeta brasileiro, no entanto, diferente do que diz sobre os imitadores de Lord Byron terem tomado “ares, que nem eram melancólicos, nem alegres”, Machado enxerga na poesia de Azevedo uma melancolia verdadeira e própria.

Não é difícil ver que o tom dominante de uma grande parte dos versos ligava-se a circunstância de que ele conhecia a vida pelos livros que mais apreciava. Ambicionava uma existência poética, inteiramente conforme à índole dos seus poetas queridos. Este afã dolorido, expressão dele, completava-se com esse pressentimento de morte próxima, e enublava-lhe o espírito, para bem da poesia que lhe deve mais uma elegia comovente. (ASSIS, 2008, p. 100-103).

Assim, Machado de Assis reconhece que o poeta não se deixava contaminar negativamente por suas leituras. Do mesmo modo que comenta a originalidade de Azevedo, em “A nova geração” o crítico diz algo muito parecido sobre Carvalho Júnior. Apesar da grande diferença temática entre os poetas, já que este foi um “representante genuíno de uma poesia sensual, a que, por inadvertência, se chamou e ainda se chama Realismo.” (ASSIS, 1962, p. 816), ele também utilizava suas referências literárias de forma exclusiva e isso o tornava um escritor individual.

Entretanto, convenho que Baudelaire fascinasse o Sr. Carvalho Júnior, e lhe inspirasse algumas das composições; convenho que este buscasse segui-lo na viveza da pintura, na sonoridade do vocábulo; mas a individualidade própria do Sr. Carvalho Júnior lá transparece no livro, e com o tempo, acabaria por dominar de todo. Era poeta, de uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse; mas em suma era poeta; não são de amador estes versos (...). (ASSIS, 1962, p. 817).

Essa originalidade do poeta se refere ao fato de que apesar de seguir a influência de Baudelaire, não reproduzia em seus versos a poesia do outro. Junqueira Freire também é reconhecido pelo crítico como um escritor original. Em “*Inspirações do Claustro*, de Junqueira Freire”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em janeiro de

1866, Machado ressalta que o livro de poemas foi escrito quando seu autor estava em um mosteiro, onde passou três anos. “Todas as ilusões, desesperos, ódios, amores, remorsos, contrastes, vinham contados ali, página por página.” (ASSIS, 1962, p. 853). Na obra “o poeta vinha falar da vida monástica (...). Não discutia a santidade da instituição, reunia em algumas páginas a história íntima do que vira e sentira.” (ASSIS, 1962, p. 853). Para o Bruxo do Cosme Velho a beleza da obra estava no contraste dos temas, que tornava a história natural, real, sincera e viva, pois faz com que apareça “o homem através do poeta”. (ASSIS, 1962, p. 854). Para Machado, a originalidade estava no “estado sincero da alma do poeta”. (ASSIS, 1962, p. 854).

O que lhe dá sobretudo um sabor especial é a sua grande originalidade, que deriva não só das circunstâncias pessoais do autor, mas também da feição própria do seu talento; Junqueira Freire não imita ninguém; rude embora, aquela poesia é propriamente dele; sente-se ali essa preciosa virtude que se chama – individualidade poética. Com uma poesia sua, uma língua própria, exprimindo ideias novas e sentimentos verdadeiros, era um poeta fadado para os grandes arrojos, e para as graves meditações. (ASSIS, 1962, p. 857).

Essa originalidade tão discutida por Machado de Assis é o que torna qualquer escritor único e que faz com que seja reconhecida na poesia de Junqueira Freire, por exemplo, a sua marca, pois nela está sua identidade como poeta, uma vez que usa seus próprios artifícios literários sem precisar recorrer à cópia.

No texto “Castro Alves”, carta endereçada a José de Alencar, o crítico afirma haver o mal da imitação na poesia brasileira, dando a entender que isso era uma prática comum, circunstância que certamente fazia com que ele ressaltasse a qualidade da originalidade em Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Carvalho Júnior, Junqueira Freire e Castro Alves, por exemplo.

Não podiam ser melhores as impressões. Achei uma vocação literária, cheia de vida e robustez, deixando antever nas magnificências do presente as promessas do futuro. Achei um poeta original. O mal da nossa poesia contemporânea é ser copista – no dizer, nas idéias e nas imagens. Copiá-las é anular-se. A musa do Sr. Castro Alves tem feição própria. Se se adivinha que a sua escola é a de Vítor Hugo, não é porque o copie servilmente, mas porque uma índole irmã levou-o a preferir o poeta das *Orientais* ao poeta das *Meditações*. Não lhe aprazem certamente as tintas brancas e desmaiadas da elegia; quer antes as cores vivas e os traços vigorosos da ode. (ASSIS, 1962, p. 896).

Castro Alves escrevia de uma forma própria que não anulava sua literatura, já que trazia algo de novo. Neste sentido, quando Machado aborda a imitação ele está se

referindo à uma literatura que não soma, apenas repete o que já está pronto e assim, em nada contribui, sobretudo para a formação de uma literatura nacional. Ao tratar em “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira” de Tomás Antônio Gonzaga, escritor do século XVIII, o crítico ressalta o prejuízo obtido com a mania da imitação europeia.

um dos mais líricos poetas da língua portuguesa, pintava cenas da Arcádia, na frase de Garrett, em vez de dar uma cor local às suas líras, em vez de dar-lhes um cunho puramente nacional. Daqui uma grande perda: a literatura escravizava-se, em vez de criar um estilo seu, de modo a poder mais tarde influir no equilíbrio literário da América. (ASSIS, 1962, p. 785).

Desta forma, o costume dos escritores brasileiros de imitar uma literatura convencional, sobretudo nos modelos do período romântico europeu, contribuía para o atraso no desenvolvimento da literatura nacional. Enquanto não se perdia a mania da cópia e não se fazia algo que pudesse ser chamado de novo, a emancipação literária do país ficaria apenas na tentativa. Por esta razão, o critério da originalidade presente na crítica de Machado de Assis é um aspecto fundamental de seu projeto literário.

O maior exemplo de individualidade literária que pode ser dado neste momento é o próprio Machado de Assis, que assim como os escritores aqui citados, era leitor da literatura estrangeira, aliás, um leitor assíduo, como pode ser comprovado pela quantidade de referências literárias com que nos deparamos em seus textos. Mesmo assim, Machado é um escritor completamente original, único, que além de contribuir para um novo modelo de literatura, ainda tornou possível novos olhares sobre ela.

### **II.III A FORMA**

Neste momento do texto chegamos a um critério muito presente na crítica machadiana: a forma. Para o Bruxo do Cosme Velho este é um aspecto que contribuía para a beleza da poesia. Ele se mostrou clássico em suas análises literárias, direcionando seu olhar para a métrica e a rima, criticando poemas escritos em versos livres, estilo muito utilizado hoje em dia, mas que ele considerava como decadente.

Em “A nova geração”, texto em que Machado dá conselhos aos novos poetas, ele chama de incorreta a obra de Mariano de Oliveira em consequência de um aspecto muito pontual. Vejamos:

É um livro incorreto aquele; o Sr. Mariano de Oliveira não possui ainda o verso alexandrino, ou não o possuía quando deu ao prelo aquelas páginas; fato tanto mais lastimoso, quanto que o verso lhe sai com muita espontaneidade e vida, e bastaria corrigi-los, - e bem assim o estro, - para os fazer completos. (ASSIS, 1962, p. 827).

Apesar de ser enfático ao considerar a poesia de Mariano de Oliveira como errônea por não escrever em um formato clássico, ao mesmo tempo o crítico se mostra flexível em relação à falta de métrica quando afirma que bastaria reparar o erro. Neste sentido, o critério não poderia ser considerado como um defeito tão grave, já que é possível consertá-lo. Mas em sua crítica Machado de Assis sempre contrapôs as características positivas dos poetas com a ausência da forma, como se isso tirasse em parte as qualidades dos versos. Sobre Valentim Magalhães, ele diz: tem “o verso fácil e flexível; o estilo mostra por vezes certo vigor, mas carece ainda de uma correção, que o poeta acabará por lhe dar.” (ASSIS, 1962, p. 825).

Em “Inspirações do Claustro, de Junqueira Freire”, Machado faz a mesma oposição:

Não é inspiração que lhe falta, nem fervor poético; colorido, vigor, imagens belas e novas, tudo isso nos parece que sobram em Junqueira Freire. O seu verso, porém, às vezes incorreto, às vezes duro, participa das circunstâncias em que nascia; traz em si o cunho das impressões que rodeavam o poeta; Junqueira Freire pretendia mesmo dar-lhe o caráter de prosa medida, e por honra da musa e dele, devemos afirmar que o sistema muitas vezes lhe falhou. Tivesse ele o cuidado de aperfeiçoar os seus versos, e o livro ficaria completo pelo lado da forma. (ASSIS, 1962, p. 856-857).

Percebe-se que o crítico atribui o defeito da forma na obra de Junqueira Freire ao movimento literário contemporâneo ao poeta, o romantismo. Esse descuido dos jovens era visto pelo Bruxo do Cosme Velho como inexperiência da idade, pois se deixavam influenciar pela poesia em versos soltos. No entanto, o autor considera o mérito do livro de Junqueira Freire e o elogia pelo fervor poético, reforçando que o problema métrico poderia ser contornado com o aperfeiçoamento.

Mas quando o crítico considera que as regras são desprezadas por vontade própria de um poeta e não por desconhecimento da forma, ele é mais duro em suas ponderações. Isso ocorre no texto “Cantos e fantasias, de Fagundes Varela”, que apesar de Machado reconhecer em Varela “uma vocação real, um poeta espontâneo, de verdadeira e amena inspiração.” (ASSIS, 1962, p. 859), ele é direto em seu parecer:



Diz o autor do prefácio que os descuidos de forma são filhos da sua própria vontade e do desprezo das regras. Se assim é, o sistema é antipoético; a boa versificação é uma condição indispensável à poesia; e não podemos deixar de chamar a atenção do autor para esse ponto. Com o talento que tem, corre-lhe o dever de apurar aqueles versos, a minoria deles, onde o estudo da forma não acompanha a beleza e o viço do pensamento. Desde já lhe notamos aqui os versos alexandrinos, que realmente não são alexandrinos, pois que lhes falta a cesura dos hemistíquios; outros descuidos aparecem ainda no volume dos *Cantos e Fantasias*; vocábulos mal cabidos, às vezes, rimas imperfeitas, descuidos todos que não avultam muito no meio das belezas, mas que o nosso dever obriga-nos a indicar conscienciosamente. (ASSIS, 1962, p. 859).

A crítica a Fagundes Varela é dura, pois além de evidenciar a falha métrica em *Cantos e fantasias*, Machado ressalta rimas e vocábulos imperfeitos, apesar de ter elogiado o poeta quanto ao critério da originalidade, como vimos anteriormente. Nem mesmo Álvares de Azevedo escapa às considerações do crítico, que afirma que ele “metrificava às vezes mal, tem versos incorretos, que havia de emendar sem dúvida”. (ASSIS, 2008, p. 103). Porém, o defeito é amenizado pela harmonia e naturalidade dos versos, segundo Machado de Assis.

Mas o poeta considerado por ele como talentoso e ao mesmo tempo adepto às regras formais da poesia é Castro Alves, que recebe muitos elogios do crítico literário.

Como o poeta que tomou por mestre, o Sr. Castro Alves canta simultaneamente o que é grande e o que é delicado, mas com igual inspiração e método idêntico; a pompa das figuras, a sonoridade do vocábulo, uma forma esculpida com arte, sentindo-se por baixo desses labores o estro, a espontaneidade, o ímpeto. Não é raro andarem separadas estas duas qualidades da poesia: a forma e o estro. Os verdadeiros poetas são os que as têm ambas. (ASSIS, 1962, p. 896-897).

De acordo com Machado, Castro Alves não só tem talento como também tem forma. Para o autor, apenas ter grande imaginação e escrever versos bonitos não é o que basta para que o trabalho resulte em um bom poema, pois a falta das normas estraga o que há de bom e assim, os dois critérios devem seguir juntos. No entanto, como já ressaltamos, Machado considera as imperfeições na forma como um aspecto contornável, já da falta de talento, não se pode dizer o mesmo.

Para encerrarmos a discussão sobre os principais fundamentos da crítica literária machadiana, passamos agora a outro aspecto relevante nos textos do autor, que irá retomar um pouco do que já vimos ao longo deste capítulo.

## II. IV OS ABUSOS NA ESCRITA

Não é preciso ler sua crítica para concluir que Machado de Assis tentou estabelecer relações entre o texto literário e o leitor empírico, basta um olhar atento para sua ficção. Entre outros aspectos, uma das estratégias do autor que contribuíram para isso foi a proximidade de seus enredos com a realidade social, diferente da parcela de produções românticas criticadas pelo escritor.

Quanto à poesia, em sua crítica literária o Bruxo do Cosme Velho destacou o erro dos exageros linguísticos em alguns poetas de sua época, chamando-lhes a atenção para os excessos na escrita, que segundo ele, roubam as qualidades dos versos.

Ao tratar de Valentim Magalhães em “A nova geração”, Machado destaca que ele “cede, em excesso, a admirações exclusivas.” (ASSIS, 1962, p. 825), fazendo com que não direcione seu olhar para algo novo. Com isso, o crítico recomenda: “não converta os mimos em enfados, (...) observação tão intuitiva que já um nosso clássico dizia que o muito mimo tolhe o desenvolvimento da planta. Nem descuido nem artifício: arte.” (ASSIS, 1962, p. 828). O ensinamento é claro: tudo deve ser feito na medida certa, com cuidado e sem exageros.

De acordo com Machado, Afonso Celso Júnior era um poeta que trazia algo de novo e de próprio e que, além disso, tinha talento, no entanto, às vezes excedia na fantasia.

Quantos há aí, românticos provectoros, que não empregaram também este mesmo estilo, nos seus anos juvenis? Naquele mesmo livro dos Devaneios, antes balbuciado do que escrito, ainda incorreto em partes, ali mesmo avulta alguma coisa menos pessoal, sente-se que o poeta quer fugir a si mesmo; mas são apenas tentativas, como tentativa é a obra. Nas Telas Sonantes temos a primeira afirmação definitiva do poeta. (ASSIS, 1962, p. 820).

Para o autor de “A nova geração”, a grande faceta de Afonso Celso Júnior estava em tratar da subjetividade mesclando a realidade com a ficção, cuja inspiração vinha do plano exterior. O crítico também afirma que o jovem detém “senso poético, temos elementos do gosto e do estilo. A língua é vigorosa, conquanto não perfeita; o verso é fluente, se nem sempre castigado.” (ASSIS, 1962, p. 822). No entanto, “Alguma vez a fantasia parece ornar a realidade mais do que convém à ficção poética” (ASSIS, 1962, p. 822).

Tudo em excesso incomoda Machado de Assis. Como é o caso da poesia de Fontoura Xavier, que com seu dogmatismo político descomedido apaga as qualidades de seus poemas.

Não digo ao Sr. Fontoura Xavier que rejeite as suas opiniões políticas, por menos arraigadas que lhas julgue, respeito-as. Digo-lhe que não deixe abafar as qualidades poéticas, que exerça a imaginação, alteie e aprimore o estilo, e não empregue o seu belo verso em dar vida nova a metáforas caducas; fique isso aos que não tiverem outro meio de convocar a atenção dos leitores. Não está nesse caso o Sr. Fontoura Xavier. Entre os modernos é ele um dos que melhormente trabalham o alexandrino; creio que às vezes sacrifica a perspicuidade à harmonia, mas não é único nesse defeito, e aliás não é defeito comum nos seus versos, nos poucos versos que me foi dado ler. (ASSIS, 1962, p. 823).

O que vemos é uma crítica muito forte ao estilo e linguagem do poeta, que não consegue ter equilíbrio em suas composições, deixando os defeitos se sobressaírem às qualidades. Porém, vista a apreciação de Machado pelas normas clássicas de metrificação, ele elogia Fontoura Xavier pelos seus versos alexandrinos. A questão da política presente na poesia do escritor é um tema importante para pensarmos na relação da literatura com a realidade social, assunto que é muito relevante na obra do próprio Machado de Assis. Através dos textos literários buscava-se também disseminar posicionamentos políticos. Nesse sentido, a literatura tem seu papel social e político, mas no caso de Fontoura Xavier, ele exagera na linguagem ao tratar do assunto.

Em “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis também demonstra certa insatisfação com a nova geração de escritores e ressalta que falta à poesia algo essencial de acordo com sua concepção:

Falta-lhe um pouco mais de correção e gosto; peca na intrepidez às vezes de expressão, na impropriedade das imagens, na obscuridade do pensamento. A imaginação, que a há deveras, não raro desvaira e se perde, chegando à obscuridade, à hipérbole, quando apenas buscava a novidade e a grandeza. (...) Bem sei que as cenas majestosas da natureza americana exigem do poeta imagens e expressões adequadas. O condor que rompe dos Andes, o pampeiro que varre os campos do Sul, os grandes rios, a mata virgem com todas as suas magnificências de vegetação — não há dúvida que são painéis que desafiam o estro, mas, por isso mesmo que são grandes, devem ser trazidos com oportunidade e expressos com simplicidade. (...) a oportunidade e a simplicidade são cabais para reproduzir uma grande imagem ou exprimir uma grande ideia. (ASSIS, 1962, p. 807).

Como vemos, Machado defende muito a simplicidade nas composições poéticas ao narrar coisas comuns. Para o Bruxo do Cosme Velho “o sublime é simples”

(ASSIS, 1962, p. 807) e a representação enfeitada em excesso causa o uso impróprio das palavras e imagens. Isso nos remete a algo que já tratamos no início deste capítulo, a idealização do Brasil e de seu povo na literatura. Na citação acima, ao falar sobre os exageros na representação da natureza, podemos considerar o nativismo, que fez parte do movimento do romantismo e que excedeu em alguns casos na ilusão ao desenhar a natureza de forma idealizada, aspecto que prejudicava, segundo o crítico, a emancipação literária brasileira.

Machado ressalta que isso se deve muitas vezes a outro problema que também já vimos anteriormente neste capítulo: a imitação da poesia de grandes autores europeus. Para ele, “se nas mãos do grande poeta produz grandes efeitos, não pode constituir objeto de imitação, nem sobretudo elementos de escola.” (ASSIS, 1962, p. 807). Neste sentido, a mania da cópia fazia com que ao imitar a literatura alheia fossem cometidos abusos na linguagem. Mas ainda sobre a idealização romântica o crítico destaca:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. Os defeitos que resumidamente aponto não os tenho por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis. Com as boas qualidades que cada um pode reconhecer na recente escola de que falo, basta a ação do tempo, e se entretanto aparecesse uma grande vocação poética, que se fizesse reformadora, é fora de dúvida que os bons elementos entrariam em melhor caminho, e à poesia nacional restariam as tradições do período romântico. (ASSIS, 1962, p. 807-808).

Novamente o autor deixa claro que é preciso mais que apenas representar a cultura local, que não se resumia no indianismo. Através disso ele faz sua crítica ao elemento idealista romântico, que exagera nas apreciações muitas vezes fantasiosas. Mesmo admitindo a importância do período literário, Machado espera que dele só fiquem as tradições e que os novos poetas tragam consigo algo de novo, além da imaginação e talento, que seriam fundamentais para a produção de uma literatura realmente nacional.

Encerrando este capítulo, parece ter ficado clara a coerência do autor como crítico, já que manteve em todos seus textos o mesmo fundamento de militância em prol de uma literatura própria brasileira. Além disso, mostrou seu caráter clássico, ressaltando o belo e as regras de metrificção. Enfim, independente do gosto de

Machado de Assis, ele seguiu uma linha de pensamento durante sua trajetória como crítico literário, cujas características continuaram respaldando sua ficção, como veremos a seguir.

### III. DOIS POETAS E UMA HISTÓRIA PARECIDA

Tratamos no capítulo I de nos localizarmos em relação ao contexto literário em que Machado de Assis estava inserido e algumas singularidades de sua obra, especialmente sobre seu projeto de uma nova literatura e de formação de um leitorado para este novo modelo. Também vimos que na segunda metade do século XIX houve o enfraquecimento da instituição poeta romântico e o fortalecimento da figura do autor em geral, principalmente dos romancistas. Já no capítulo II, deparamo-nos com a coerente crítica literária machadiana que se pautou, sobretudo nos critérios de originalidade e forma. Partimos agora para a parte analítica do trabalho, onde reforçaremos o que estamos discutindo até o momento, fazendo a relação entre os textos estudados com os objetos de pesquisa.

Analisaremos dois contos de Machado de Assis, primeiramente “Aurora sem dia”, narrativa publicada originalmente em 1870, no *Jornal das famílias*, periódico destinado às famílias burguesas. A revista circulou de 1863 a 1878, “Nela, Machado de Assis publicou 85 contos, o que revela uma frequência altíssima: ele está presente em 44% dos números publicados. Praticamente, um número sim, outro não.” (L. F. RIBEIRO, 2008, p. 6).

A segunda narrativa a ser analisada é “Vênus! Divina Vênus!”, que veio a público em 1893, na *Gazeta de Notícias*. O nome do jornal já revela, tratava-se de um periódico que trazia noticiários, como os acontecimentos políticos do Rio de Janeiro, mas também publicava resultados de loteria e propagandas. A gazeta “circulou a partir de 1875 e alcançou o final do século XX, Machado de Assis publica 53 contos, 24% de sua produção. (...) Ali ele publicou desde 1881 até o final de seus dias, ou seja, durante 27 anos.” (L. F. RIBEIRO, 2008, p. 6).

Vinte e três anos separam a escrita dos dois contos, no entanto, veremos que a posição crítica e literária do autor permanece enraizada nas mesmas concepções, revelando que ele tinha um projeto coerente que sobrevivia ao passar do tempo. Tal característica de Machado de Assis é uma das que o tornam escritor de textos tão reconhecidos e constituídos da função-autor, conceito discutido no primeiro capítulo deste trabalho.

Quanto às narrativas que estudaremos, em ambas vemos um ponto em comum que se destaca: as personagens protagonistas são poetas, o que nos levou à escolha dos

textos para este estudo. Ao analisar cada um, tentaremos realizar outras aproximações entre eles. Veremos que questões sobre a literatura, levantadas nos dois contos, embasam-se na própria ideologia de Machado enquanto escritor militante.

### III.I POETAS ATÉ O ÚLTIMO FIO DO BIGODE

O poeta de “Aurora sem dia” é um rapaz de vinte anos, idade clichê dos versejadores ficcionais do século XIX. Por conta disso, poderíamos pensar que o moço usasse a poesia apenas para conquistar mocinhas que desmaiam ao ouvir uma recitação de amor. Porém, o caso dessa narrativa é diferente. Apenas conquistar amores é muito pouco para a ambição de Luís Tinoco, sobretudo porque se considera um gênio e gênios têm muito mais que fazer do que apenas apaixonar-se. Ricardo de “Vênus! Divina Vênus!” é um poeta da mesma idade do outro, “olhos claros e miúdos, cara sem expressão, nem bonita nem feia, banal. Cabelo reluzente de óleo, que ele põe todos os dias. Dentes tratados com esmero. As mãos são delgadinhas, como os pés, e tem as unhas encurvadas.” (MACHADO, 1997, p. 165-166).

Luís Tinoco e Ricardo têm muito em comum e a idade é apenas um detalhe, visto que com vinte anos os poetas românticos como eles estavam todos debruçados escrevendo versos. Entre as diversas semelhanças entre ambos talvez uma das mais relevantes seja a situação dos dois no final dos contos, que é a de ex-poetas.

Apesar de conhecermos no início de “Aurora sem dia” um poeta cheio de si, que acredita não ter vindo ao mundo por acaso e que sonha alto, no desfecho vemos uma personagem que depois de seus tombos, toma enfim consciência sobre sua vida e resolve mudá-la.

Feita a apresentação, beijadas as crianças, examinando tudo, Luís Tinoco declarou ao dr. Lemos que definitivamente deixara a política.

– De vez?

– De vez.

– Mas que motivo? Desgostos, naturalmente.

– Não; descobri que não era fadado para grandes destinos. Um dia leram-me na assembleia alguns versos meus. Reconheci então quanto eram pífios os tais versos; e podendo vir mais tarde a olhar com a mesma lástima e igual arrependimento para as minhas obras políticas, arreepei carreira e deixei a vida pública. Uma noite de reflexão e nada mais. (ASSIS, 2011, p. 123).

Neste trecho Luís Tinoco parece ser uma pessoa com os pés no chão, um homem que aprende com o erro. No entanto, esse homem é apenas o do final do conto,

depois de não ter sido reconhecido como poeta e nem como político. Em outras palavras, essa pessoa consciente que se apresenta no desfecho é alguém que fracassou nas duas carreiras. Já o protagonista de “Vênus! Divina Vênus!”, que conquistava mocinhas com seus versos, acaba se casando com a prima que sempre rejeitou e afastado da poesia.

Casaram-se. Ricardo era todo para a realidade do amor. (...) As outras moças que Ricardo amou e cantou tinham já maridos. O poeta deixou de poetar, com grande mágoa dos seus admiradores. Um deles perguntou-lhe um dia, ansioso:

— Então você não faz mais versos?

— Não se pode fazer tudo, respondeu Ricardo, acariciando os seus cinco filhos. (MACHADO, 1997, p. 165-166).

Assim como Luís Tinoco, Ricardo toma consciência da realidade no final do conto. Casa-se com uma mulher muito diferente das moças por quem se apaixonara e foi decepcionado. É com uma pessoa que não corresponde à imagem de mulher idealizada romântica, cujo estereótipo era o que atraía Ricardo, que ele acaba se casando, tendo filhos e deixando de escrever. Mas voltando do final das narrativas para o início, começamos agora a tratar das atividades desenvolvidas pelas duas personagens quando ainda eram poetas.

O protagonista de “Aurora sem dia” exerce um emprego no foro, que mesmo sendo modesto, dava-lhe o sustento. Além disso, morava com Anastácio, seu padrinho. No entanto, Luís Tinoco acreditava que nascera para algo maior do que aquilo que tinha, “possuía a convicção de que estava fadado para grandes destinos, e foi esse durante muito tempo, o maior obstáculo de sua existência.” (MACHADO, 2011, p. 102). A partir dessa certeza que tinha de alçar voos mais altos sua vida transforma-se do dia para a noite.

No tempo em que o dr. Lemos o conheceu começava a arder-lhe a chama poética. Não se sabe como começou aquilo. Naturalmente os louros alheios entraram a tirar-lhe o sono. O certo é que um dia de manhã acordou Luís Tinoco escritor e poeta; a inspiração, flor abotoada ainda na véspera, amanheceu pomposa e viçosa. O rapaz atirou-se ao papel com ardor e perseverança, e entre as seis horas e as nove, quando o foram chamar para almoçar, tinha produzido um soneto, cujo principal defeito era ter cinco versos com sílabas de mais e outros cinco com sílabas de menos. Tinoco levou a produção ao *Correio Mercantil*, que a publicou entre os *a pedidos*. (MACHADO, 2011, p. 102-103).



Essa mudança repentina na vida do protagonista é descrita de forma irônica. Ele não necessitou de dedicação para tornar-se poeta, simplesmente acordou assim, como num passe de mágica. A explicação para isso é que naquela manhã a inspiração tomou conta dele. Deste modo, imediatamente é composto um soneto.

Presenciamos que a concepção de escrita da personagem é a de que as palavras dependem apenas da inspiração do poeta. É como se uma musa soprasse no ouvido de Luís Tinoco o poema e ele apenas transcrevesse, já que a composição parece ser fruto de uma iluminação que chegou à sua mente e não de seu trabalho. A poesia é então compreendida como um dom, um poder de criação, algo que já nasce com o indivíduo. Nesse sentido, não adiantaria qualquer pessoa tentar compor, pois não se trata de estudo e esforço, mas sim de algo maior que estaria acima do humano.

Através da ironia o narrador onisciente seletivo de “Aurora sem dia” descreve Luís Tinoco como mau poeta, pois ressalta imediatamente um dos defeitos do seu soneto. Ao chamar a atenção para a falta de métrica é atribuída uma falha ao texto da personagem, visto que o narrador não aprecia tal forma utilizada pelo protagonista, que segue os parâmetros românticos de escrita, compondo versos livres. Assim, é evidenciado o despreparo do rapaz para a arte poética, de acordo com esse critério, uma vez que escreve sem se preocupar com a forma ou talvez nem mesmo conheça tal regra. Vale ressaltar que em sua crítica literária Machado de Assis opinou sobre livros de poesia, como vimos no capítulo II, e criticou a composição poética em versos soltos, como a poesia de Mariano de Oliveira, Valentim Magalhães, Junqueira Freire, Fagundes Varela e Álvares de Azevedo. O Bruxo do Cosme Velho não perdoava a falta de métrica, pois tinha um olhar clássico em seus pareceres literários. No entanto, como vimos em sua crítica, ele não via esse defeito como irreparável, considerava que bastava estudar um pouco mais e emendar os versos. Segundo o autor, a ausência da forma tirava a beleza da poesia. (ASSIS, 1962).

Com isso, logo no início de “Aurora sem dia” já nos deparamos com uma concepção de escrita do próprio Machado de Assis. É evidente que o conto é uma ficção, no entanto, não podemos nos esquecer que toda a prosa machadiana busca contribuir para o fortalecimento da literatura brasileira e assim, trata-se de um autor militante, que através de suas histórias discute o contexto literário da época.

Voltando à narrativa que analisamos, outro aspecto crítico que faz com que o narrador mostre ao leitor a inferioridade do poema de Luís Tinoco é o fato do poeta ter publicado seus versos imediatamente no *Correio Mercantil*<sup>5</sup> “entre os a pedidos.” (MACHADO, 2001, p. 103). Os textos desta seção do jornal eram pagos para serem expostos ali, ou seja, a personagem precisou pagar para publicar. No entanto, com sua ingenuidade Luís Tinoco acredita que: “Se os versos não fossem bons, o *Mercantil* não os publicava.” (MACHADO, 2001, p. 106).

Depois disso, a personagem escreve um novo poema, mas desta vez, “Não podendo fazer despesas, alcançou, por intermédio de um amigo, que a poesia fosse impressa de graça, motivo este que retardou a publicação por alguns dias.” (MACHADO, 2001, p. 103). Também não podemos esquecer que o protagonista cria o “Caramanchão Literário”, uma folha onde publicava seus poemas. Como o periódico era seu, podia escrever nele o que quisesse, mesmo que os textos fossem ruins.

O fato é que a personagem nega-se a estudar, já que crê ter nascido poeta, pois pensa que “Poesia não se aprende, traz-se do berço.” (MACHADO, 2001, p. 106). Ao publicar no jornal, julga-se um verdadeiro escritor, cujo termo é visto com *status* na sociedade e por isso, considera-se superior. Ele crê em sua genialidade e assim confessa que escreve rapidamente. Para Tinoco esse é um aspecto positivo que mostra sua inteligência, que, no entanto, contraria a concepção de escrita literária que considera a composição como um processo complexo e, além disso, uma profissão. Esta ideia é a que Foucault (2001) defende em *O que é um autor?*, bem como Machado de Assis em sua crítica, em que destaca a necessidade de uma escrita militante. A conduta do poeta em relação à sua atividade está na contramão da de seu criador, pois este se dedicou a disseminar uma literatura com propósito social, sempre compreendendo a arte literária não como simples inspiração, mas como um trabalho. No caso de Tinoco,

Nenhuma mãe contemplou o filho recém-nascido com mais amor do que o rapaz leu e releu a produção poética, aliás decorada desde a véspera. Afigurou-se-lhe que todos os leitores do *Correio Mercantil* estavam fazendo o mesmo; e que cada um admirava a recente revelação literária, indagando de quem seria esse nome até então desconhecido. (MACHADO, 2011, p. 103).

---

<sup>5</sup> Jornal do Rio de Janeiro publicado entre 1848 a 1868. Machado de Assis foi um colaborador da folha, onde escreveu textos, inclusive contos. O professor José Alcides Ribeiro (2005) faz um breve estudo sobre o periódico, onde destaca alguns gêneros frequentemente apresentados nele.

Como uma mãe, Luís Tinoco não consegue enxergar os defeitos do filho (soneto), apenas o contempla como se fosse a criatura mais linda e perfeita do mundo. Ainda crê que os leitores do jornal também deveriam estar apreciando essa obra de arte. Porém, isso é o que o protagonista pensa estar acontecendo, já que considera que uma vez tendo publicado seu texto no jornal, alcançaria de imediato um *status*, o que ocorre quando é atribuído um discurso a um autor, de acordo Foucault (2001). No entanto, para que isso aconteça é necessário que o texto seja contemplado pela função-autor, que não se encontra no escritor biográfico nem no texto literário, mas sim nesse afastamento, cuja distância não existe para Luís Tinoco, do mesmo modo que o *status* não é alcançado por ele.

Aqui cabe abrir um parêntesis para lembrar o texto de Karin Volobuef (1999), que ressalta a ironia romântica, advinda do individualismo, como uma libertação do autor, pois para utilizar esse recurso literário é necessário o afastamento entre autor e obra, resultando em um autoconhecimento do criador sobre sua escrita. Com isso, o escritor é capaz de se posicionar no interior de seu texto através da voz do narrador. Apesar de Machado fazer a ironia romântica em suas obras, esse conceito não existia no seu tempo e assim, não é isso que ele propõe que os escritores façam. O que o incomoda é a falta de autocrítica, como é o caso de Luís Tinoco.

Em sua crítica, Machado de Assis também discutiu a autocontemplação dos autores brasileiros em relação às suas obras e fez a seguinte conclusão, que já citamos no capítulo II e repetimos agora: “onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo.” (ASSIS, 1962, p. 895). Como ainda não havia uma crítica da literatura consistente no Brasil, os escritores não tinham parâmetros a seguir e deste modo, acreditavam na beleza de suas composições. Também sempre houve o apadrinhamento, fazendo com que autores fossem elogiados por seus colegas, mesmo que sem talento e, além disso, uma dedicação à promoção da literatura local, fato que fez com que alguns críticos exaltassem tanto os escritores brasileiros.

Quanto à escrita de Ricardo de “Vênus! Divina Vênus!”, ela não é muito diferente da de Luís Tinoco, bem como sua ideia de composição. Mas antes de exemplificarmos isto, comecemos conhecendo melhor o primeiro: Solteiro, mora com a mãe e é “Empregado em um dos arsenais” (MACHADO, 1997, 166), no entanto, considera-se poeta. Um detalhe que diferencia os dois versejadores é que Ricardo se preocupava com a forma. “O amor às unhas faz com que não as roa, quando se acha em

dificuldades métricas.” (MACHADO, 1997, 166). Mas talvez a grande diferença entre as personagens poetas seja o propósito que elas têm com a poesia. Como vimos, o protagonista de “Aurora sem dia” sonha alto, quer ser reconhecido através de seus versos, já Ricardo, tem seus poemas como objetos para conquistar as moças por quem diz se apaixonar.

— Que tal me acha?

— Linda, angélica, respondeu Ricardo pelo mesmo idioma.

Apalpou a algibeira do fraque; lá estava a poesia metida em sobrecarta cor-de-rosa, com uma pombinha cor de ouro, em um dos cantos. (MACHADO, 1997, 168).

Não é preciso dizer que não passavam de versos românticos, mas que, no entanto, não causavam desmaios femininos e nem surtiam o efeito desejado, pois Ricardo sempre era deixado para trás, trocado por outro rapaz, o que contribui para a ridicularização da personagem. Já as decepções amorosas acabavam do mesmo jeito que começavam, com nova composição. Por exemplo, ao saber que sua amada Marcela casara-se, escreveu alguns versos.

Quisera contar aqui as lágrimas de Ricardo; mas não as houve. Imprecações, sim, protestos, juramento, ameaças, vindo tudo a acabar em uma poesia com o título *Perjura*. Publicou esses versos, e, para lhes dar toda a significação, pôs-lhe a data do casamento. Marcela, porém, estava na lua-de-mel, não lia outros jornais além dos olhos do marido. (MACHADO, 1997, 170).

Assim como Tinoco, Ricardo também publica seus versos, no entanto, não ficamos sabendo por que meio isso foi possível nem mesmo o nome do jornal, já que o narrador não nos conta. Mas se o poeta tinha o intuito de fazer com que Marcela lesse seu poema, isso não deu certo. Porém, “Não faltavam mulheres que tomassem a si essa obra de misericórdia.” (MACHADO, 1997, 170).

Ao longo do conto, Ricardo sempre almeja conquistar o coração de sua Vênus, que duas vezes é substituída por ele e rapidamente esquecida. Ele sempre se apaixona por alguma moça e a torna sua musa inspiradora para compor seus poemas. Sendo assim, o poeta de “Vênus! Divina Vênus!” tem a mesma concepção de escrita que o de “Aurora sem dia”, insistindo na ideia de que a chave para fazer versos é apenas a inspiração, rejeitando o conceito de atividade que demanda trabalho, esforço e estudo. Além disso, ele também não tem o distanciamento crítico necessário de sua escrita, o que resulta em versos ruins, repetitivos. Vejamos alguns de seus poemas: “*Mimosa flor*

*que dominas/ Todas as flores do prado,/ Tu tens as formas divinas/ De Vênus, modelo amado.*” (MACHADO, 1997, p. 165), “*Agora, que a mimosa flor caída/ Ao terrífico vento da procela...*” (p. 172), “*E tu, criança amada, tão divina/ Não és cópia da Vênus celebrada,/ És antes seu modelo, Felismina.*” (p. 175). Como se vê, a poesia é extremamente açucarada e repetitiva, tendo Vênus como entidade sempre presente, simbolizando um romantismo exagerado. No entanto, os versos têm métrica, aspecto defendido por Machado de Assis em sua crítica. Vemos que na primeira citação trata-se de um poema em redondilha maior, já os outros dois são decassílabos. Porém, o exagero presente na composição de Ricardo é um ponto muito criticado pelo Bruxo do Cosme Velho. Como vimos no capítulo II, ele adverte Mariano de Oliveira por enfeitar demais sua obra e lhe recomenda: “não converta os mimos em enfados, (...) observação tão intuitiva que já um nosso clássico dizia que o muito mimo tolhe o desenvolvimento da planta. Nem descuido nem artifício: arte.” (ASSIS, 1962, p. 828). A moral deste conselho é clara: o exagero estraga a poesia. Algo parecido também é dito a Lúcio de Mendonça, pois para Machado, o simples é belo.

O narrador também contribui para a ridicularização do poeta, pois o modo com que nos conta o processo de escrita de Ricardo é até mesmo engraçado. O jovem concentra-se em sua musa no momento de composição e faz relações extremamente idealistas.

Saiu a segunda estrofe, depois a terceira, a quarta e a quinta. A última dizia que o Deus verdadeiro, querendo provar que os falsos não eram tão poderosos como supunham, inventara, contra a bela Vênus, a formosa Marcela. Gostou desta ideia; era uma chave de ouro. Ergueu-se e passou pelo quarto, recitando os versos; em seguida, parou diante de Vênus de Milo, encantado com a comparação. Chegou a dizer-lhe em voz alta:

— Os braços que te faltam são os braços dela.

Também gostou desta ideia, e tentou convertê-la em uma estrofe, mas a veia esgotara-se. (ASSIS, 1997, p. 166).

Percebe-se que os versos que o versejador de “Vênus! Divina Vênus!” escrevia eram extremamente românticos e subjetivos, pautados em suas próprias experiências amorosas com o intuito de conquistar mocinhas. A personagem não se distancia de seu texto tanto em relação à autocrítica como ao que diz respeito à subjetividade contida em sua produção. Assim como Luís Tinoco, ele acha seus poemas maravilhosos, o contrário do que realmente são. Na poesia de Ricardo não há espaço para o desaparecimento do autor, pois ele apenas fala de sua vida amorosa. Deste modo, texto e produtor estão extremamente ligados. Aliás, os versos do poeta são todos iguais, apenas muda-se o

nome da musa, mas de qualquer maneira, carregam fortemente a presença do autor. Assim, a concepção de escrita de Ricardo não pode ser associada à de Foucault (2001), defendida neste trabalho, que acredita que o afastamento do escritor é necessário para a configuração do texto, pois é nesse meio, de acordo com o teórico, que se encontra a função-autor.

Quanto a Luís Tinoco, apesar de seus versos não serem direcionados a uma mulher específica como os de Ricardo, os poemas do protagonista de “Aurora sem dia” também são românticos e péssimos, e ao longo do conto vai se destacando cada vez mais o nível inferior de suas composições. Com sua peculiar ironia o narrador inferioriza o poeta, deixando claro que este jamais obteria sucesso, pois suas produções eram “tristes, outras alegres, não daquela tristeza nem daquela alegria que vem diretamente do coração, mas de uma tristeza que fazia sorrir, e de uma alegria que fazia bocejar.” (MACHADO, 2001, p.106). Com tantos absurdos na produção da personagem, o narrador ressalta o total despreparo do rapaz, que não consegue causar as sensações que as palavras deveriam provocar. Aqui vale relembrar que antes de compor “Aurora sem dia”, Machado de Assis havia escrito em seu texto crítico de *Cantos e fantasias* (1865), de Fagundes Varela, algo muito parecido com o que o narrador do conto em questão diz sobre a poesia de Tinoco. Como vimos no capítulo II, o Bruxo do Cosme Velho afirma o seguinte dos poetas brasileiros que imitavam Lord Byron: “Tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres” (ASSIS, 2008, p. 91). Com isso, Machado queria ressaltar que alguns escritores não sabiam aproveitar de forma positiva a influência do *Byronismo*, pois apenas o copiavam de forma ridícula. Por isso é dito praticamente o mesmo dos versos de Tinoco, já que ele tentava imitar a obra de Byron e assim, não obtinha sucesso.

O narrador também diz que “Luís Tinoco confessava singelamente ao mundo que fora invadido do ceticismo byroniano, que tragara até as fezes a taça do infortúnio, e que para ele a vida tinha escrita na porta a inscrição dantesca.” (MACHADO, 2001, p. 106). Tinoco fazia então referência a Dante com as próprias palavras deste poeta, porém, sem o ter lido, pois “respingava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia as despesas de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do *to be or not to be*, do balcão de Julieta e das torturas de Otelo”. (MACHADO, 2001, p. 106). Sabia superficialmente a biografia ou grandes frases de figuras importantes e apenas com isso, citava-as. Suas ideias sobre obras e autores eram as que circulavam na sociedade e que ele ouvia, pois não gastava

seu tempo lendo o que não era seu. Ainda “Lera casualmente alguns dos salmos do padre Caldas, e achou-os soporíferos; falava mais benevolmente da ‘Morte de Lindóia’, nome que ele dava ao poema de J. Basílio da Gama, de que só conhecia quatro versos.” (MACHADO, 2001, p. 106).

Através dos trechos acima em que o narrador cita referências literárias conhecidas pelo protagonista, nota-se que este tentava mostrar um repertório de leituras poéticas que na verdade não tinha. De acordo com Mussulini e Callipo, o narrador “denuncia de maneira humorística a nossa cultura do bacharelado, permeado de frases feitas, ainda que essas não possuam relação com a nossa real situação.” (MUSSULINI, CALLIPO, 2013, p. 660). O despreparo de Tinoco ao incorporar muitas frases famosas sem ao menos conhecê-las de verdade deve-se à sua concepção de literatura, pois para ele a inspiração é o que basta para compor e nesse caso, ler e estudar é dispensável para o poeta.

Quando se torna político ele faz o mesmo. Para discursar procura grandes referências que lhe ajudem a fingir que é um grande homem estudado sobre o recente campo de trabalho.

O advogado, lendo o ataque, disse ao ex-poeta que a sua posição era idêntica à do primeiro Pitt quando o ministro Walpole lhe respondeu chamando-lhe moço em plena Câmara dos Comuns, e que era necessário repelir no mesmo tom a ofensa ministerial. Luís Tinoco ignorava até aquela data a existência de Pitt e de Walpole; achou todavia muito engenhosa a comparação das duas situações, e com habilidade e cautela perguntou ao advogado se lhe podia emprestar o discurso do orador britânico “para refrescar a memória”. O advogado não tinha o discurso, mas deu-lhe ideia dele, quanto bastou para que Luís Tinoco fosse escrever um longo artigo acerca do que era e não era pimpolho. (MACHADO, 2001, p. 117-118).

Apesar de sempre defender sua genialidade, Luís Tinoco mostra que não tem inspiração e muito menos o dom de criar um poema ou discurso político. Se sempre necessita de expressões de outros escritores ou políticos para compor, isso significa que nenhuma musa sopra ao seu ouvido um texto. Do contrário, não precisaria de nenhuma referência exterior. Nesse caso, a concepção literária da personagem cai por terra, tornando-a ainda mais medíocre e seu argumento de que já nascera poeta torna-se uma ironia.

Aqui vale relembrarmos novamente a crítica machadiana ao que concerne à imitação exercida por alguns poetas brasileiros. Como vimos no capítulo II deste trabalho, Machado de Assis elogiou Álvares de Azevedo e Fagundes Varela por

escreverem uma literatura própria e apesar de apreciarem Lord Byron, não o copiarem. Nesse caso, o Bruxo do Cosme Velho considerou que ambos souberam aproveitar de forma produtiva a influência, pois tinham originalidade. Já Luís Tinoco é o contrário disso, pois é um imitador de mão cheia. Ele não compõe uma literatura individual que o marque como autor, e aqui voltamos a Foucault (2001) que diz: “O nome do autor é um nome próprio; apresenta os mesmos problemas que ele. (...) Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples.” (FOUCAULT, 2001, p. 11). Isso significa que ao mencionarmos o nome do autor não nos referimos apenas à determinada pessoa que escreve, mas também às características de sua obra, o que faz com que seja reconhecida. Isso é o que constitui a individualidade do escritor. Como Luís Tinoco de “Aurora sem dia” se apropria das palavras alheias e não compõe nada verdadeiramente seu, não existem características em seus poemas que o tornem uma pessoa diferenciada, no caso um autor.

Em relação a Ricardo de “Vênus! Divina Vênus!”, ele também tem suas referências e elas dizem muito sobre o que ele escreve. “Ricardo almoçou, passou o dia agitado, felizmente lendo versos, que foram o seu calmante. Tinha um volume de Casimiro de Abreu, outro de Soares de Passos, um de Lamartine, não contando os seus próprios manuscritos.” (ASSIS, 1997, p. 168). Não é por acaso que o narrador cita os nomes dos poetas a quem Ricardo lia. Um era brasileiro, outro português e um francês, mas todos eram românticos. O que se percebe através da menção a esses escritores é a ridicularização de Ricardo como um imitador, pois como não se dedicava aos estudos para compor bons poemas, tinha que apreender as características de outros escritores. Assim, mais uma vez vemos a crítica de Machado de Assis a uma literatura que não é própria, individual, sobretudo a que vai buscar nos autores europeus parâmetros de escrita. Ainda para reforçar a mediocridade de Ricardo como um poeta que apenas imita a poesia romântica convencional, o narrador reforça:

a leitura casual daquela elegia de Lamartine, em que há estas palavras: *Elle avait seize ans; c'est bien tôt pour mourir*, deu-lhe ideia de escrever alguma coisa em que aquilo entrasse por epígrafe. E trabalhava, à noite, de manhã, na rua, tudo por causa da epígrafe.

— *Elle avait seize ans; c'est bien tôt pour mourir!* Repetia ele andando. Felizmente, a moça arribou, ao fim de quinze dias, e, logo que pôde, foi convalescer na Tijuca, em casa da madrinha. Não foi sem levar um soneto de Ricardo, com a famosa epígrafe (...). (ASSIS, 1997, p. 172).



Como vemos, Ricardo procura escrever versos que se adequem à epígrafe, e não o contrário, como deveria ser, pois ele quer compor um poema que se aproxime do de Lamartine. Em muitos casos a intertextualidade é um recurso que valoriza a escrita, no entanto, para o poeta de “Vênus! Divina Vênus!” isso não surte efeito, pois o que ele faz não pode ser chamado de intertextualidade, já que não tem capacidade para tanto. Assim como Luís Tinoco, ele parece apenas ir atrás das grandes frases.

Quanto ao poeta de “Aurora sem dia”, um grande imitador, o desejo que o move é o de ser reconhecido como escritor e para ele seus poemas são ótimos, já que não tem autocritica e conhecimento para perceber que na verdade seus versos são péssimos, como já ressaltamos anteriormente. Para tentar realizar seu sonho a personagem resolve publicar um livro,

e daí a pouco era raro passar por uma loja sem ver no mostrador um prospecto assim concebido:  
 GOIVOS E CAMÉLIAS POR LUÍS TINOCO  
 Um volume de 200 páginas...2\$000 rs.” (MACHADO, 2001, p. 107).

O valor do livro representa o plano de seu autor em ganhar dinheiro com isso. Além do mais, nesse momento da narrativa ele já havia perdido seu emprego e compreendia que agora “o caso muda de figura; é necessário ganhar o pão, ganharei o pão”. (MACHADO, 2001, p. 111). O “Caramanchão Literário” também é um modo de ganhar dinheiro, já que segundo seu escritor, “tinha oitenta assinantes pagantes.” (ASSIS, 2001, p. 114). Vale lembrar que foi no século XIX, segundo Foucault (2001), que se estabeleceu a noção de autoria e com ela, todo um sistema de venda de livros, que por consequência gerava lucro tanto às editoras como aos escritores. Em relação ao seu nome, ele queria que todos conhecessem quem era Luís Tinoco através de sua obra e assim, ser reconhecido como aquele que escreveu *Goivos e Camélias*. Como já discutimos no primeiro capítulo, o nome do autor é distinto dos outros, pois ele não alude simplesmente ao ser real, mas a um universo de características literárias constituídas por sua escrita e pela dos outros, que comentam, criticam, indicam e estudam sua obra. Nesse sentido, o nome do autor traz à tona uma rede discursiva que vale como sua descrição. Essa singularidade, de acordo com o filósofo, é o que implica no *status* da categoria autor. Com isso, podemos perceber que Luís Tinoco almejava aquilo que anos mais tarde Foucault (2001) colocaria em discussão.

No entanto, recordemos que o poeta de “Aurora sem dia” não produz uma literatura que seja lembrada por suas qualidades, aliás, nem mesmo por seus defeitos. Isso porque a crítica não se manifestou sobre sua obra. “Apenas um folhetinista do tempo escreveu a respeito dela algumas linhas que fizeram rir a toda a gente, menos o autor, que foi agradecer ao folhetinista.” (MACHADO, 2001, p. 109). Tanto pela crítica como pelo público, o livro *Goivos e Camélias* passou despercebido. Sendo assim, Luís Tinoco não é um nome que difere dos demais, pois não houve discursos sobre sua literatura. O poeta até chegou a ser apontado como autor em uma ocasião, aliás, no parlamento, onde havia muitas pessoas, mas isso não serviu para lhe dar *status* e sim para ridicularizá-lo.

— Mandaram-nos do Rio de Janeiro o nobre deputado que me precedeu nesta tribuna. Diziam que era uma ilustração fluminense, destinada a arrasar os talentos da província. Imediatamente, sr. presidente, tratei de obter as obras do nobre deputado.

Aqui tenho eu, sr. presidente, o *Caramanchão Literário*, folha redigida pelo meu adversário, e o volume dos *Goivos e camélias*. Tenho lá em casa mais outras obras. Abramos os *Goivos e camélias*. O SR. LUÍS TINOCO: — O nobre deputado está fora da ordem! (*Apoiados*). *O orador*: — Continuo, sr. presidente; aqui tenho os *Goivos e camélias*. Vejamos um *goivo*.

*A Ela*

Quem és tu que me atormentas  
Com teus prazenteiros sorrisos?  
Quem és tu que me apontas  
As portas dos paraísos?

Imagem do céu és tu?  
És filha da divindade?  
Ou vens prender em teus cabelos  
A minha liberdade?

Vê V. Excia, sr. presidente, que já nesse tempo o nobre deputado era inimigo de todas as leis opressoras. A assembléia tem visto como ele trata as leis do metro. (MACHADO, 2001, p. 121-122).

Apesar de neste momento da narrativa não ser mais poeta, o fato de ter sido versejador e ter escrito poemas exageradamente sensíveis é uma condição para que Luís Tinoco seja humilhado em público. Além disso, a falta de metrificação do seu poema é apontada mais uma vez, agora não pelo narrador, mas por alguém que não é conhecedor da arte literária. Com isso, percebe-se que no conto é muito ressaltada a desaprovação à ausência de métrica, assim como Machado de Assis também destacou em seus textos críticos. Um exemplo é seu parecer sobre *Lira dos Vinte Anos*, em que mesmo elogiando a obra, o Bruxo do Cosme Velho não deixa passar esse aspecto literário.

Novamente citamos o que o diz o autor da crítica: “Azevedo metrificava às vezes mal, tem versos incorretos, que havia de emendar sem dúvida; mas em geral tinha um verso cheio de harmonia, e naturalidade, muitas vezes numeroso, muitíssimas eloqüente.” (MACHADO, 2008, 103).

Já a cena decadente de Luís Tinoco não poderia encerrar de outra forma, “a sessão acabou em risada.” (MACHADO, 2001, p. 122). O título do livro do protagonista também é algo que contribui para causar graça no parlamento. Vemos que se trata dos nomes de duas flores, o que dá um caráter romântico à obra. Quanto à “Flor Pálida” e “À beira de um túmulo”, poemas também da personagem, acarretam um sentido lúgubre, sentimental, melancólico. Esses títulos são nomes estereotipados, mas compatíveis com os ideais românticos do poeta, além de serem coerentes com o tema dos versos. Até mesmo seus discursos políticos eram respaldados por esse estilo, tanto que quando foi derrotado em uma eleição, o narrador diz que Luís Tinoco “traduziu em largos e floreados períodos o desprezo que lhe inspirava aquela vitória dos adversários.” (MACHADO, 2001, p. 117). Porém, como ocorria com seus poemas, os políticos acharam o texto uma bobagem e um deles se manifestou em um artigo: “ ‘Até onde querará ir, com semelhante descomedimento de linguagem, o pimpolho do ex-deputado Z.’ ” (MACHADO, 2001, p. 117).

Até mesmo os políticos reconhecem o despreparo do rapaz no ramo da linguagem. O que o protagonista faz são apenas discursos que em resumo não dizem nada, só mostram a incoerência do jovem, já que trata poeticamente assuntos que deveriam ser resolvidos de forma objetiva. Além disso, seus adversários deixam claro que Tinoco só está entre eles por ser apadrinhado por um ex-político, ou seja, não deveria estar ocupando a posição de deputado.

O fato é que a personagem não serve para poeta nem para político, duas atividades que tinham grande relação no período romântico. De acordo com Reis (1999), o escritor como entidade exercia uma posição muito relevante na sociedade do século XIX e por isso, é “estimulado a intervir em esferas da vida pública em princípio distintas da sua actividade propriamente literária: por exemplo, na vida política. Esta era uma situação frequente no tempo do romantismo” (REIS, 1999, 20). O próprio Machado de Assis, como abordamos no capítulo II, citou a relação da política com a poesia, destacando que a primeira era mais reconhecida quando se exercia as duas atividades. Ele mencionou o caso de Bonifácio Vilela, que sendo poeta e político, era mais conhecido pela segunda função, pois estava mais próximo das classes inferiores,

diferente do que acontecia como escritor. Para Carlos Reis “a actividade literária era indissociável de uma responsabilidade cívico-ideológica” (REIS, 1999, p. 20), mas que com o tempo passa a ser criticada.

mais tarde, quando as interferências entre as duas esferas (a literatura e a política) passam a jogar abertamente em benefício pessoal do escritor, essa sobreposição é, com frequência, objecto de crítica, até ao ponto de poder considerar-se ilegítimo que a notoriedade cultural seja um veículo de acesso ao poder. (REIS, 1999, p. 20).

Luís Tinoco tenta ascender socialmente através da literatura e depois da política, no entanto, em nenhuma das atividades obtém êxito. Assim como o poeta de “Aurora sem dia”, Ricardo também utiliza seus versos para melhorar sua situação social. Sua tática é apenas diferente da do outro poeta. Enquanto Tinoco busca compor poemas para publicá-los e assim ganhar dinheiro e fama, Ricardo utiliza seus versos como instrumento para seduzir jovens de classe mais alta que a sua, tendo como objetivo o casamento. Primeiro ele tenta firmar compromisso com Marcela, “filha de doutor” (ASSIS, 1997, p. 167), como diz a mãe do poeta que, aliás, não concorda com o namoro pela diferença social entre os dois. Na casa da moça realiza-se até mesmo um sarau, onde ela toca piano acompanhada da voz de um tenor. A atividade descrita no conto nos mostra que os costumes da família da donzela eram de uma classe muito superior à do poeta. Enquanto se dirigia à casa da dama, passava uma ideia pela cabeça do rapaz: “‘Hoje dou o golpe’, ia ele pensando.” (ASSIS, 1997, p. 168). Depois de ser rejeitado por Marcela, o protagonista passa a cortejar Virgínia, que era filha de um tabelião. Ao ficar doente, a moça vai convalescer em outro local, medida que uma família pobre não tomaria. Apenas depois de ser deixado de lado pelas jovens burguesas é que Ricardo casa-se com alguém do mesmo nível social que ele: Felismina, sua prima, pessoa que ele rejeitara até mesmo pelo nome, que achava ridículo. Mas apesar do interesse financeiro, não se pode negar que o poeta de “Vênus! Divina Vênus!” carrega consigo uma idealização romântica não apenas em sua escrita, mas também em sua vida pessoal, visto que ele sempre buscava uma namorada idealizada, de acordo com uma visão romântica da mulher.

Mas de qualquer forma, percebemos que apesar de utilizarem a poesia de forma distinta, os dois poetas aqui analisados têm um mesmo objetivo através dela: a ascensão social, que ambos não alcançam. Além disso, os versos de Tinoco e Ricardo

são parecidos, já que os dois escreviam poemas açucarados e apostavam em uma postura romântica. O protagonista de “Vênus! Divina Vênus!” diz ser

apenas secretário da musa (...) os versos foram ditados por ela. Conhece a musa?

— Não.

— Veja no espelho. (ASSIS, 1997, p. 171).

Com esse aspecto sentimental que toma conta do poeta para que ele conquiste uma moça, seus versos só poderiam terminar com palavras melosas e enjoativas, pois ele insiste em um tom extremamente romântico. Da mesma forma, Luís Tinoco se torna puro sentimentalismo e melancolia. Sobre uns versos que publicou, o narrador diz: “nova composição, e desta vez saiu uma longa ode sentimental em que o poeta se queixava à lua do desprezo em que o deixara a amada, e já entrevia no futuro a morte melancólica de Gilbert.” (MACHADO, 2001, p. 103). Desta vez, ficamos sabendo do tema da produção, que se revela romântico, sentimentalista. Além disso, o narrador faz uma referência literária muito importante para o contexto da narrativa. Ao citar o poeta francês Nicolas Gilbert (1750-1780), que foi “rejeitado pelo seu século, que só conheceu o sucesso devido a sua imagem de poeta desgraçado, tendo uma vida miserável em favor da literatura e morrendo com apenas 29 anos.” (MUSSULINI; CALLIPO, 2013, p. 660), o narrador relaciona a vida do escritor com a de Luís Tinoco, aludindo a uma possível e futura desgraça que atingiria também o protagonista. “A alusão a Gilbert parece servir para por em xeque a comum associação entre miséria e vida literária.” (MUSSULINI; CALLIPO, 2013, p. 660). Além dessa relação feita por aquele que nos conta a história, a personagem Anastácio reafirma essa noção de poeta miserável ao comparar o afilhado com mendigos:

Esse, ligava a ideia de poeta a ideia de mendicidade. Tinham-lhe pintado Camões e Bocage, que eram os nomes literários que ele conhecia, como dois improvisadores de esquina, espeitorando sonetos em troca de algumas moedas, dormindo nos adros das igrejas e comendo nas cocheiras das casas-grandes. (MACHADO, 2001, p. 104).

A imagem que Anastácio tem dos poetas é a de desocupados. Seria apenas uma forma de ganhar alguns trocados e ir sobrevivendo com o resto dos outros. O padrinho de Luís Tinoco tem informações do senso comum e por isso, prevê a condição de

mendigo ao afilhado. Sua visão é completamente negativa e não lhe interessa se Luís Tinoco escreve bem ou mal, afinal ele nem entende disso, o real problema é ser poeta.

Quando soube que o seu querido Luís estava atacado da terrível moléstia, Anastácio ficou triste, e foi nessa ocasião que se encontrou com o dr. Lemos e lhe deu notícia da gravíssima situação do afilhado.

— Dou-lhe parte de que o Luís está poeta.

— Sim? — perguntou-lhe o dr. Lemos. E que tal lhe saiu o poeta?

— Não me importa se saiu mau ou bom. O que sei é que é a maior desgraça que lhe podia acontecer, porque isto de poesia não dá nada de si. Tenho medo que deixe o emprego, e fique aí pelas esquinas a falar à lua, cercado de moleques.

O dr. Lemos tranqüilizou o homem dizendo-lhe que os poetas não eram esses vadios que ele imaginava; mostrou-lhe que a poesia não era obstáculo para andar como os outros, para ser deputado, ministro ou diplomata.

— No entanto, disse o dr. Lemos, desejarei falar ao Luís, quero ver o que ele tem feito, porque como eu também fui outrora um pouco versejador, posso já saber se o rapaz dá de si. (MACHADO, 2001, p. 104-105).

Já vimos que o pensamento de Anastácio quanto à arte poética era dos piores, já o dr. Lemos, que diz ser capaz de reconhecer um bom poeta devido ao fato de que um dia também foi um, no presente da narrativa não faz mais versos. Neste caso, além de Luís Tinoco, presenciamos outro versejador que não continuou com a atividade literária. Lemos tenta ajudar o protagonista, no entanto, não conseguiu ajudar a si próprio na arte poética, o que é uma contradição.

Ao ler os versos de Tinoco ele é muito claro: “— Não me parecem bons estes versos, disse o dr. Lemos; poderia rasgá-los e estudar antes algum tempo.” (MACHADO, 2001, p. 105). Apesar de não gostar do que o outro escreve, Lemos sempre está ao seu lado, mesmo sentindo vergonha das recitações impetuosas do amigo. Ao ver que o protagonista havia perdido o emprego, ele até mesmo lhe oferece um serviço de escrevente de um advogado, que foi logo aceito. No final do conto, como foi citado no início deste capítulo, Luís Tinoco é um homem modesto que fracassou como poeta e como político e quem está lá para presenciar isso é o dr. Lemos. Trata-se de um ex-poeta vendo a queda de outro poeta que não obteve sucesso.

Quanto às composições do protagonista, não é só dr. Lemos quem as critica. O narrador também é muito direto quando trata dos versos:

orçavam pela ode ou pelo soneto. Imagens safadas, expressões comuns, frouxo alento e nenhuma arte; apesar de tudo isso, havia de quando em quando algum lampejo que indicava da parte do neófito propensão para o mister; podia ser ao cabo de algum tempo um excelente trovador de salas. (MACHADO, 2001, p. 105).

Luís Tinoco, que pensava ter sido contemplado por um grande dom é agora comparado a um trovador de salas, se conseguisse chegar a isso. Mas além do narrador e do dr. Lemos, Anastácio, que parece ser o menos conhecedor de literatura também consegue enxergar defeitos nos versos do afilhado. Através de palavras simples, o padrinho revela os problemas encontrados.

- Leu hoje o *Correio Mercantil*, meu padrinho? — perguntou ele.  
 — Homem, tu sabes que eu só lia os jornais no tempo em que era empregado efetivo. Desde que me aposentei não li mais os periódicos...  
 — Pois é pena! — disse Tinoco com ar frio; queria que me dissesse o que pensa de uns versos que lá vêm.  
 — E de mais a mais versos! Os jornais já não falam de política? No meu tempo não falavam de outra coisa.  
 — Falam de política e publicam versos, porque ambas as coisas têm entrada na imprensa. Quer ler os versos?  
 — Dá cá.  
 — Aqui estão.  
 O poeta puxou da algibeira o *Correio Mercantil*, e o velho Anastácio entrou ler para si a obra do afilhado. Com os olhos pregados no padrinho, Luís Tinoco parecia querer adivinhar as impressões que produziam nele os seus elevados conceitos, metrificados com todas as liberdades possíveis e impossíveis do consoante. Anastácio acabou de ler os versos e fez com a boca um gesto de enfado.  
 — Isto não tem graça, disse ele ao afilhado estupefato; que diabo tem a lua com a indiferença dessa moça, e a que vem aqui a morte deste estrangeiro? (MACHADO, 2001, p. 103- 104).

Primeiramente Anastácio desvaloriza o gênero poesia ao dar a entender que os jornais deveriam apenas tratar de política, como no seu tempo, considerando esta como um tema importante, diferente de versos. De forma satírica o narrador afirma que Luís Tinoco era um péssimo poeta, sem nenhum conceito e que a forma de seu poema era tão livre que escapava de qualquer estilo literário. Por fim, Anastácio percebe que não há conexão no que está escrito, revelando um texto incompreensível e absurdo.

No caso de Ricardo de “Vênus! Divina Vênus!”, quem não enxerga com bons olhos a atividade poética é sua mãe. Quando “viu que ele não bebera o café, feito por ela, e posto ali com a recomendação de que o não deixasse esfriar. ‘Hão de ser os malditos versos!’, pensou ela consigo.” (ASSIS, 1997, p. 166). Fica claro que a senhora compreende que o rapaz só escreve com a finalidade de conquistar moças ricas, atitude da qual ela discorda, pois pensa que o poeta tem que se casar com uma jovem pobre como ele. Logo depois de ver que o filho não tomou o café, ela diz: “pedi a Nossa Senhora, minha madrinha, que acabe com essa paixão.” (ASSIS, 1997, p. 167).

Já em uma conversa de Ricardo com o tabelião, pai de uma das moças que o poeta tentou conquistar, o oficial público inferioriza o gênero poesia e os poetas românticos, que segundo ele, são “apatetados”.

- Sim? Eu sempre gostei de versos, disse o tabelião; se não fosse o meu cargo, escreveria alguns sonetinhos. No meu tempo compus fábulas. O senhor gosta de fábulas?
- Como não? redarguiu Ricardo. A poesia lírica é melhor, mas a fábula...
- Melhor? Não compreendo. A fábula tem conceito, além da graça de fazer falar os animais...
- Justamente!
- Então, como é que disse que a poesia lírica era melhor?
- Num sentido.
- Que sentido?
- Quero dizer, cada forma tem a sua beleza; assim, por exemplo...
- Exemplos não faltam. A questão é que o senhor acha a poesia lírica melhor que a fábula. Só se não acha?
- Realmente, parece que não é melhor, confessou Ricardo.
- Diga logo inferior. Luar, névoas, virgens, lago, estrelas, olhos de anjo, são palavras vãs, boas para poetas apatetados. Eu, tirando-me a fábula e a sátira, não sei para que serve a poesia. Para encher a cabeça de caraminholas, e o papel de tolices... (ASSIS, 1997, p. 171).

O tabelião, além de considerar uma tarefa fácil escrever poesia do tipo que Ricardo está acostumado a criar, já que diz que ele mesmo o faria, reduz o gênero literário a uma tolice e aqueles que a escrevem a patetas. Porém, o que está em discussão não é a ideia geral de poesia, mas um tipo específico que utiliza a sensibilidade exageradamente e que faz qualquer situação amorosa se transformar em versos comuns.

Ao referir-se aos poemas como “sonetinhos” o tabelião inferioriza a arte poética em comparação com a fábula, tentando mostrar que esta é muito mais interessante, ao que Ricardo tenta argumentar contra, no entanto, não o faz por dois motivos: para não contrariar o tabelião, já que cortejava sua filha e por não ter argumentos suficientes para uma discussão literária, uma vez que o poeta não tem conhecimento sobre seu próprio trabalho. Como já foi visto anteriormente, Ricardo, assim como Luís Tinoco, não se dedica a ler e muito menos a estudar literatura.

Além disso, através do trecho de “Vênus! Divina Vênus!” percebe-se aquilo que Lourenço chamou de “disputa entre gêneros literários” (LOURENÇO, 1998, p. 67). Na conversa do protagonista com o tabelião fica clara a intenção de fazer a prosa parecer melhor que a poesia, pois esta é exposta ao ridículo, o que faz com que ela pareça algo banal, tolo e sem fundamento.



Como percebemos, as duas narrativas analisadas aqui têm a literatura como tema predominante, pois tudo que acontece na trama está ligado a ela, do início ao fim. Se fôssemos cair no equívoco de dividir a prosa de Machado de Assis em duas partes, como muito se faz até hoje, encontraríamos nos dois contos um obstáculo para argumentar a existência dessa divisão. Escrito em 1870, na suposta primeira fase do autor, “Aurora sem dia” contempla uma crítica assídua aos ideais românticos, que também está presente em “Vênus! Divina Vênus!”, publicado em 1893, o que seria a segunda fase da prosa machadiana. Deste modo, percebe-se que o Bruxo do Cosme Velho sempre teve o mesmo propósito literário durante toda sua trajetória na ficção.

Jayne Loureiro ressalta que no caso de “Aurora sem dia”, “A principal característica do escritor Luís Tinoco, no entanto, talvez seja a de diluidor literário, isto é, ele representaria a classe de escritores medíocres que, produzindo obras carregadas de clichês, atuam na banalização das correntes estéticas.” (LOUREIRO, 2006, p. 108). Podemos também atribuir a afirmação de Loureiro à essência da caracterização de Ricardo como poeta, pois assim como Tinoco, o protagonista de “Vênus! Divina Vênus!” também contribui para o enfraquecimento da instituição que Reis (1999) chamou de poeta romântico.

Os protagonistas de “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” são a imagem desse grupo que escreve versos derramados, demasiadamente sentimentais. Ao ser ridicularizada, esse tipo de figuração subsidia o pensamento do leitor para que perceba a decadência das leituras semelhantes aos versos dos poetas e que deste modo, ocorra uma mudança no gosto literário. Na prosa de Machado há a preocupação quanto à formação de leitores de uma nova literatura, como a feita por ele e por isso, tantas críticas ao idealismo romântico em seus textos.

Mas não só o escritor é visado: não se pode esquecer que Luís Tinoco é também um leitor e, mais do que isso, todas as outras personagens que se movimentam à sua volta são leitores e críticos de sua obra. Assim, tanto reflexões a respeito de determinadas práticas de leitura como questões referentes à atividade crítica também se encontram no interior dessa “desambiciosa” narrativa. (LOUREIRO, 2006, p. 110).

As personagens da trama que cruzam com Luís Tinoco são descritas como leitoras, mesmo que sejam obrigadas a ler pela impertinência do rapaz para que conheçam seus versos. O próprio poeta, que deveria devorar livros, visto sua atividade literária, é um tipo de leitor que passa rapidamente pelas palavras, procurando apenas

aquilo que lhe interessa: as grandes frases, para poder citá-las e se engrandecer com isso, apostando em uma imagem de intelectual. O mesmo ocorre com Ricardo, que utiliza suas leituras para imitá-las, seguindo um modelo de escrita convencional do romantismo.

O poeta de “Vênus! Divina Vênus!” é um tipo de leitor que não consegue distanciar a literatura da realidade, tanto que escreve sobre seus sentimentos, sua amada, suas frustrações e sofrimentos. Seus poemas são apenas um relato todo enfeitado do que ele está vivendo. Em *A formação da leitura brasileira*, Lajolo e Zilberman (2003) descrevem esse tipo de leitor ao analisar o caso de Estêvão, personagem de *A mão e a luva*. Ele escrevia versos fundamentados em seu espírito, assim como Ricardo. Tomando as palavras de Lajolo e Zilberman sobre Estêvão, ampliamo-las aqui dizendo que não só este, mas também Ricardo, “parece corresponder ao estereótipo de leitor formado pela estética romântica, leitor que é principalmente poeta”. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 25). Elas ainda ressaltam que isso “equivale a ser um mau leitor, isto é, ser incapaz de estabelecer necessária distância entre o lido e o vivido.” (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 26). Assim, nota-se que

não são estevãos os destinatários que o narrador machadiano tem em vista, nem esta, nem em nenhuma de suas outras obras. Com interlocutores de semelhante estatura intelectual não é possível manter o diálogo que a ficção de Machado pretende entabular com os leitores. (LAJOLO, ZILBERMAN, 2003, p. 26).

O fato é que personagens leitoras como Ricardo e Luís Tinoco são instrumentos de crítica para Machado, pois representam o tipo de leitor que não é capaz de dialogar com o texto machadiano. A diferença entre ambos é que o primeiro imita a poesia alheia mesclando com suas experiências amorosas, já o outro apenas copia versos que não são os seus. Desta forma, as duas personagens são usadas de uma maneira que contribui para o projeto machadiano de formação de leitores. Isso porque através dessas figurações tenta-se mudar o gosto do leitor. Em “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” os narradores estão sempre mostrando ao interlocutor que os versos dos protagonistas são péssimos, que eles não estudam e não são capazes de refletir sobre nada.

No primeiro conto, para ganhar a confiança do leitor o narrador até mesmo o projeta no texto.

A erudição política de Luís Tinoco era nenhuma; o protetor emprestou-lhe alguns livros, que o ex-poeta aceitou com infinito prazer. Os leitores compreendem facilmente que o autor dos *Goivos e camélias* não era homem que meditasse uma página de leitura; ele ia atrás das grandes frases — sobretudo das frases sonoras —, demorava-se nelas, repetia-as, ruminava-as com verdadeira delícia. O que era reflexão, observação, análise parecia-lhe árido, e ele corria depressa por elas. (MACHADO, 2001, p. 117).

Simulando a percepção competente do leitor do conto, o narrador busca sua cumplicidade, cuja estratégia contribui para a recepção literária. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, segundo Lajolo e Zilberman (2003) essa técnica foi muito utilizada por escritores oitocentistas, devido à necessidade de conquistar os leitores para que o número destes crescesse cada vez mais. No entanto, isso não é uma particularidade da literatura brasileira, já que essa era uma tradição literária do século XIX em muitos outros países. A tática dessa aproximação, de acordo com as autoras, servia para mostrar o tipo de público esperado para o texto ou mesmo, guiar o leitor para uma compreensão pretendida pelo escritor.

Apesar de “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” não serem narrativas muito conhecidas, elas carregam muita informação em relação à atmosfera literária brasileira da segunda metade do século XIX e ideais de seu autor, que são muito explícitos nesses textos, principalmente se compararmos com a crítica literária que Machado de Assis escreveu. Sobre o primeiro conto, Loureiro diz:

parece ser então uma espécie de ficcionalização da “situação aflitiva” em que se encontrava a literatura brasileira em meados do século XIX, situação que veio sendo esboçada — e atacada — por Machado em seus artigos críticos publicados ao longo da década de 1860. A produção poética de Luís Tinoco se apresentaria, portanto, como uma digna amostra daquela literatura de má qualidade — “amaneirada no dizer e no sentir”, repleta de chavões, sem o mínimo rigor formal — que provavelmente predominava no período. E o livro *Goivos e camélias* com certeza estaria plenamente ajustado ao gosto literário dominante. (LOUREIRO, 2006, p. 117).

Machado sentia-se incomodado com o tipo de literatura que fazia sucesso em sua época, cujas obras pautavam-se muitas vezes em historinhas de amor com um final feliz ou em uma poesia açucarada e exagerada. O que ocorre então em “Aurora sem dia” e também em “Vênus! Divina Vênus!” é a ficcionalização desse modelo reprovado pelo autor, o que faz dos dois contos instrumentos de crítica literária.

Mas apesar de ridicularizar os poetas românticos, Machado é antes um crítico da literatura de má qualidade. Neste sentido, não há como estender a desaprovação do autor pela escola literária do romantismo. O que podemos afirmar é que há uma grande

sátira ao estilo semelhante ao de Luís Tinoco e Ricardo, que escrevem versos sensíveis, melancólicos, enjoativos e, além disso, ao poeta que se porta de forma caricaturada, combinando com seus poemas. Nesse sentido, não podemos generalizar e dizer que o conto é uma crítica ao romantismo, mas sim a uma parte dele, afinal, Machado elogiou muitos escritores românticos em seus textos.

Como crítico, o autor levantou problemas pontuais de uma literatura que de acordo com ele, ainda não era brasileira. Para Machado a cópia da cultura europeia nas obras locais tornava-as “escravizadas”, como vimos no segundo capítulo e isso era um dos aspectos de algumas obras românticas que mais o incomodavam. Nesse sentido, as personagens Ricardo e Luís Tinoco servem para mostrar o que desagradava o Bruxo do Cosme Velho. Em sua ficção ele também fez uso da influência da literatura francesa, por exemplo, no entanto, o autor não a copiou, apenas a utilizou a favor de sua escrita literária brasileira, tornando esta ainda mais rica, pois soube fazer bom proveito de suas leituras. Ao contrário dele, em “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” vemos poetas que apenas imitam uma poesia romântica convencional. Luís Tinoco, que somente apreendia grandes frases para repeti-las, no prólogo de *Goivos e Camélias* faz referência à frase de um francês, mas vejamos como Machado utiliza o conhecimento que tem da literatura e da história francesa para satirizar sua personagem:

que era audácia da sua parte “vir assentar-se na mesa da comunhão da poesia, mas que todo aquele que sentia dentro de si o *j'ai quelque chose là*, de André Chénier, devia dar à pátria aquilo que a natureza lhe deu”. Em seguida pedia desculpa para os seus verdes anos, e afirmava ao público que não tinha sido “embalado em berços de seda”. Concluía dando a bênção ao livro e chamando a atenção para a lista dos assinantes que vinha no fim. (MACHADO, 2001, p. 109).

A personagem cita uma frase de uma elegia do autor francês André Chénier, que de acordo com Mussulini e Callipo, se fôssemos traduzi-la para o português se referiria a algo que surge do nada, que não se sabe de onde, ou seja, a inspiração. Assim, a citação francesa funciona como sátira, pois Luís Tinoco não é contemplado por um dom poético, por um talento superior e apesar de seguir a tendência romântica como a de André, não tem o mesmo talento que este. Mas a referência literária no prólogo do livro do protagonista pode também ter um significado que não diz respeito à tradução da frase do francês e sim à vida do autor.

Mas, longe de comparar o talento artístico de Chénier com a falta de Tinoco, o poeta francês é evocado também para reforçar a ideia de poeta maldito, tendo em vista que morreu guilhotinado como vítima de uma falsa conspiração – que permitia a execução dos suspeitos sem haver audiência –, sendo condenado pelo Tribunal Revolucionário sob a acusação de manter escondidos certos “papéis” que revelavam um esquema de corrupção do embaixador espanhol. Perto do dia da sua execução, Chénier compôs a sua famosa elegia, “*La Jeune Captive*”, a qual foi dedicada a sua companheira de prisão, Aimée de Coigny, em que exprime a dor, a indignação e, sobretudo, a voraz vontade de sobreviver frente ao imenso terror que presenciaram, por meio da voz inocente da jovem, que será salva devido à queda de Robespierre. (MUSSULINI; CALLIPO, 2013, p. 661).

Considerando a citação acima, mais uma vez é reafirmada a relação da atividade poética com a desgraça, a miséria. Além disso, tanto Gilbert, mencionado anteriormente, como Chénier, representam a influência francesa de que dispõe Luís Tinoco. Como vimos, Ricardo de “Vênus! Divina Vênus!” também aposta em uma literatura pautada na cópia, o que afirma ainda mais o incômodo de Machado de Assis pela imitação europeia, assim como deixou claro em sua crítica literária.

Os dois poetas da ficção não têm originalidade e por isso, precisam ir atrás do que já está pronto, ou seja, a poesia que já existia. O real problema está em não saberem aproveitar as influências literárias de forma produtiva, afinal, eram maus leitores e poetas. Mas essa insistência em apreender para si um estilo romântico convencional vai além da escrita das personagens. Elas insistem em ser esse tipo de escritor até mesmo na maneira de se portar.

Por se tratar de uma caricaturação, não é apenas o trabalho poético de Luís Tinoco e Ricardo que é ridicularizado nos dois contos, mas também a postura de ambos ao tentarem se comportar como poetas românticos. Vejamos o que o narrador diz sobre Tinoco:

O dr. Lemos encontrou-o algumas vezes na rua. Andava com o ar inspirado de todos os poetas novéis que se supõem apóstolos e mártires. Cabeça alta, olhos vagos, cabelos grandes e caídos; algumas vezes abotoava o paletó e punha a mão ao peito por ter visto assim um retrato de Guizot; outras vezes andava com as mãos para trás. (MACHADO, 2001, p. 107).

Ele estava encenando um modo que achava adequado para homens superiores se portarem e isso o torna alvo de zombaria por parte do narrador, pois a imagem que se tem dele nesta cena é algo burlesco. François Pierre Guillaume Guizot (1787-1874), mencionado na citação, foi um historiador e estadista francês, retratado em um quadro com a mão no peito. (COSTA, 2015). Por conta dessa informação, percebe-se mais uma

vez a personalidade de Luís Tinoco pautada na imitação. Ele não quer apenas ser um poeta, mas também parecer alguém importante. Nesse sentido romântico, poeta não seria apenas quem escreve, mas também quem se comporta como um.

A figura do protagonista é muito caricaturada. Quando está irritado ou se sentindo superior fica ainda mais melancólico, o que não passa despercebido pelo narrador, que conta o fato de maneira satírica.

Luís Tinoco calou-se, retorceu o bigode, e olhou melancolicamente para o céu. O dr. Lemos também olhou para o céu, mas sem melancolia, e perguntou rindo:

— Uma estrela? Ao meio-dia é raro...

— Oh! Não falo dessas, interrompeu Luís Tinoco: lá é que ela devia estar, ali no espaço azul, entre as outras suas irmãs, mais velhas do que ela e menos formosas...

— Uma moça?

— Uma moca, é pouco; diga a mais gentil criatura que o sol ainda alumiou, uma sílfide, a minha Beatriz, a minha Julieta, a minha Laura...

— Escusa dizê-lo; deve ser muito formosa se fez apaixonar um poeta.

— Meu amigo, o senhor é um grande homem; Laura é um anjo, e eu adoro-a...

— E ela?

— Ela ignora talvez que eu me consumo.

— Isso é mau!

— Que quer? — disse Luís Tinoco enxugando com o lenço uma lágrima imaginária; é fado dos poetas arderem por coisas que não podem obter. É esse o pensamento de uns versos que escrevi há oito dias. Publiquei-os no *Caramanchão Literário*. (MACHADO, 2001, p. 111-112).

Nota-se que a ação de consertar os bigodes expressa uma ideia tola de poeta romântico, já que ao fazê-lo, Tinoco olha melancolicamente para o céu, passando a ideia de homem sentimental. Além disso, exagera nas palavras ao comparar sua musa com as estrelas do céu, o que é uma idealização romântica da mulher. O narrador, debochando do jovem, ainda conta que este enxugou uma lágrima que não existia, pois fingia chorar. O rapaz ressalta que o sofrimento pelo amor que o consome é clichê entre os poetas, mas mais que isso, a desgraça do poeta é necessária para a composição literária neste caso, pois seus versos não passam de lamúrias.

Toda essa teatralidade de Luís Tinoco sintetiza sua visão de literatura como uma “actividade de decoração cultural” (REIS, 1999). Vejamos o que significa isso para Carlos Reis:

que o bom-tom dos usos sociais vigentes não pode dispensar; além disso e na mais pura tradição romântico-lamartiniana – a mesma que o Eça d’*As Farpas* tratara de estigmatizar –, a poesia estabelece-se como instrumento de sedução feminina: sendo algo mais do que palavras e versos, qualquer que seja a sua

qualidade artística, ela envolve gestos declamatórios, prosódia de entoação musical e olhares estrategicamente endereçados. Por último: ao contrário do que normalmente se pensa, neste cenário não é poeta quem pode e sente, mas quem quer e deve, quer dizer, quem se dispõe aos jogos dos protocolos culturais e sociais que, em momentos decisivos, exigem sobretudo o que aqui fica: cabeleira lançada para trás, luneta fincada, mãos nas costas de uma cadeira. (REIS, 1999, p. 19).

Nessa tradição, não basta para Luís Tinoco escrever e recitar seus poemas de maneira comum, pois há muito mais em jogo em relação à sua imagem, que é como uma personagem representada por um ator, dentro dos protocolos da categoria. Mas no caso do protagonista de “Aurora sem dia” isso é algo que faz dele um ridículo verzejador, pois o que ele representa é um modelo decadente de poeta na segunda metade do século XIX: o romântico. Assim como Tinoco, Ricardo de “Vênus! Divina Vênus!” também tem um comportamento típico e a menção ao seu bigode também não poderia faltar.

Os dous últimos versos não lhe pareceram tão bons como os dous primeiros, nem lhe saíram tão fluentemente. Ricardo deu uma pancadinha seca na borda da mesa, e endireitou o busto. Consertou os bigodes, fitou novamente a Vênus de Milo — uma triste cópia em gesso — e tratou de ver se os versos lhe saíam melhores. (ASSIS, 1997, p. 165, destaque meu).

Como os de Luís Tinoco, os bigodes de Ricardo também configuram uma parte da imagem de poeta pensativo e romântico, além do mais, logo depois que mexe neles olha para a Vênus, entidade amorosa que é a musa inspiradora de suas composições. Sendo assim, esse componente físico parece ser indispensável para a figuração estereotipada de poeta daquela época.

Mas nos dois contos, apesar de o narrador construir estereótipos sobre os protagonistas, estes mesmos também contribuem para a visão ridicularizada que o leitor vai adquirindo deles desde o início das narrativas. Na tentativa de parecerem diferentes eles acabam reforçando o modelo de poeta que o narrador tanto critica.

Ricardo queria parecer um poeta sensível, aquele que consegue enxergar o que pessoas comuns não conseguem, tentando assim, se diferenciar na sociedade:

Acabava a cópia quando a mãe voltava da missa. Mal teve tempo de guardar tudo na gaveta. A mãe viu que ele não bebera o café, feito por ela, e posto ali com a recomendação de que o não deixasse esfriar.  
 “Hão de ser os malditos versos!” pensou ela consigo.  
 — Sim, mamãe, foram os malditos versos! disse ele.  
 Maria dos Anjos, espantada:  
 — Você adivinhou o que eu pensei?

Ricardo podia responder que já lhe ouvira muitas vezes aquelas palavras, acompanhadas de certo gesto característico; mas preferiu mentir.

— O poeta adivinha. A inspiração não serve só para compor versos, mas também para ler na alma dos outros.

— Então, você leu também que eu rezei hoje na missa por você... ?

— Li, sim, senhora. (ASSIS, 1997, p. 166-167).

Certamente, com a imagem de poeta que tinha em mente, Ricardo não queria apenas ser um, mas parecer um, de modo que o considerassem de forma diferente diante do resto das pessoas. Isso se deve a concepção de poeta como “ser sensível”, como disse Reis (1999), mas, sobretudo, a uma ideia de poeta romântico provido de toda sensibilidade e inspiração, que se distingue de outros escritores.

Escrever versos é para Ricardo uma arte como ferramenta de sedução, pois ele entrega seus poemas às mocinhas para conquistá-las, postura completamente romântica. Além disso, faz com que elas saibam que são suas musas:

(...) Conhece a musa?

— Não.

— Veja no espelho.

Virgínia entendeu e corou. (ASSIS, 1997, p. 171-172).

Esta citação que já havíamos mostrado anteriormente confirma que Ricardo gostava de se apresentar como poeta às jovens solteiras, pois acreditava no poder de sedução da poesia. Aqui vale abrir um parêntesis para mencionar um caso parecido, que é o de Agostinho Brito, personagem de *O crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queirós. Trata-se da figuração de um poeta romântico que recita versos em público direcionados a uma mulher.

Fez-se um silêncio: o sr. Agostinho deitou o cabelo para trás, fincou a luneta, apoiou as duas mãos às costas de uma cadeira, e fitando Amélia:

— À “Morena” de Leiria! disse.

Nascestes nos verdes campos

Onde Leiria é famosa,

Tens a frescura da rosa,

E o teu nome sabe a mel... (QUEIRÓS, 1998, p. 32).

Agostinho Brito não só recita os versos como também faz uma encenação teatral ao jogar o cabelo para trás e colocar a luneta. Ao analisar essa figuração, Carlos Reis (1999) faz a seguinte reflexão: “Trata-se agora não exactamente de um escritor, no sentido mais exigente do termo, mas de um poeta de circunstância, encartado em tal função pelo intuito de seduzir a jovem Amélia, num típico serão de província, em época



de banhos.” (REIS, 1999, p. 17). Neste sentido, podemos considerar que Ricardo e Luís Tinoco também são poetas de circunstância, já que não escrevem por profissão. O objetivo poético do primeiro fica muito claro no conto: conquistar suas Vênus, tanto que depois que se casa não tem mais a necessidade de escrever, pois não pode ser mais um galanteador. Já para o outro rapaz a poesia é apenas um caminho para se chegar ao sucesso. Sendo assim, a circunstância faz o poeta.

Os protagonistas exageram nas suas posturas e no caso de Tinoco isso é ainda pior, pois ele até mesmo afasta as pessoas de seu redor com sua impertinência. O dr. Lemos sente vergonha de estar ao lado do rapaz quando ele recita em público. “Ameaçado de ouvir ler os versos na rua, o doutor convidou o poeta a ir jantar com ele. Foram a um hotel próximo.” (MACHADO, 2001, p. 108). Dr. Lemos, descrito como homem sensato e que ouvia as besteiras de seu amigo, procura no hotel “um lugar mais afastado, onde não chamassem muito a atenção das outras pessoas.” (MACHADO, 2001, p. 108). Mas Luís Tinoco é tão inconveniente que ao chegar vai logo tirando do bolso novamente os papéis. Dr. Lemos tenta esquivar-se o quanto pode:

— Aqui estão as estrofes, disse Luís Tinoco conseguindo arrancar de um maço de papéis a poesia anunciada.

— Não lhe parece melhor lê-las à sobremesa?

— Como quiser, respondeu ele; tem razão, porque eu também estou com fome.

Luís Tinoco era todo prosa à mesa do jantar; comeu desencadernadamente.

— Não repare, dizia ele de quando em quando; isto é o animal que se está alimentando. O espírito aqui não tem culpa nenhuma.

À sobremesa, estando na sala apenas uns cinco fregueses, desdobrou Luís Tinoco o fatal papel e leu as anunciadas estrofes, com uma melopéia afetada e perfeitamente ridícula. Os versos falavam de tudo, da morte e da vida, das flores e dos vermes, dos amores e dos ódios; havia mais de oito *ciprestes*, cerca de vinte *lágrimas*, e mais *túmulos* do que um verdadeiro cemitério.

Os cinco fregueses jantantes voltaram a cabeça, quando Luís Tinoco começou a recitar os versos; depois começaram a sorrir e a murmurar alguma coisa que os dois não puderam ouvir. Quando o poeta acabou, um dos circunstantes, assaz grosseiro, soltou uma gargalhada. Luís Tinoco voltou-se enfurecido, mas o dr. Lemos conteve-o dizendo:

— Não é conosco.

— É, meu amigo, disse ele resignado: mas que lhe havemos de fazer? Quem entende a poesia para a respeitar em toda a parte?

— Deixemos este lugar, disse o dr. Lemos, aqui não compreendem o que é um poeta.

— Vamos! (MACHADO, 2001, p. 108-109).

A encenação de Luís Tinoco ao recitar o poema foi péssima, sem ritmo adequado de acordo com o narrador. É dito que o texto falava de tudo e usando antônimos como vida-morte, flores-vermes, amor-ódio, revela-se o caráter contraditório

dos versos, que, sobretudo, eram melancólicos. Porém, o mais cômico da cena é a gargalhada do homem que ouviu, o que revela que o *show* do protagonista foi tão vulgar que se tornou engraçado. Mas essa teatralidade não acontece apenas na fase literária da personagem, pois quando se torna político utiliza diversas técnicas gestuais para discursar.

Seus gestos eram até então desconhecidos na escala da gesticulação parlamentar; na província, pelo menos, ninguém tivera nunca a satisfação de contemplar aquele sacudir de cabeça, aquele arquear de braço, aquele apontar, alçar, cair e bater com a mão direita. (MACHADO, 2001, p. 121).

A ridicularização do protagonista vem através de dois aspectos: sua linguagem e seus modos, características também ressaltadas quando ele exercia sua carreira poética. Apesar de ser nesse momento da narrativa apenas político, o estereótipo de poeta exagerado não o havia abandonado.

O estilo também não era vulgar. Nunca se falou de receita e despesa com maior luxo de imagens e figuras. A receita foi comparada ao orvalho que as flores recolhem durante a noite, a despesa à brisa da manhã que as sacode e lhes entorna um pouco do sereno vivificante. Um bom governo é apenas brisa; o presidente atual foi declarado siroco e pampeiro. Toda a maioria protestou solenemente contra essa qualificação injuriosa, ainda que poética. Um dos secretários confessou que nunca do Rio de Janeiro lhes fora uma aura mais refrigerante. (MACHADO, 2001, p. 121).

Como se trata de um narrador irônico, compreende-se que ele quis dizer que o estilo de Luís Tinoco era completamente vulgar e que jamais se falou em receita e despesa tão ridiculamente. Quanto ao discurso do deputado, apesar de utilizar uma figura de linguagem para explicar seu ponto de vista, não foi feliz em sua comparação. Não é nada objetivo e prolonga sua fala enfeitando o que não deve ser enfeitado. Seus discursos políticos estão totalmente enraizados na sua poesia, como se ele não tivesse perdido a alma de poeta romântico. Vale ressaltar que assim como Ricardo, Luís Tinoco é muito exagerado em suas composições e falas, aspecto visto como negativo para Machado de Assis, de acordo com sua crítica. O fato é que o protagonista de “Aurora sem dia” faz de tudo um verdadeiro espetáculo, não no sentido de bom, mas no de uma apresentação para o público.

Não havia ocasião, enterro ou espetáculo solene, que escapasse à inspiração do fecundo escritor. Como o número de suas ideias fosse mui limitado, podia-se dizer que ele só havia escrito um necrológico, uma elegia, uma ode

ou uma congratulação. Os diferentes exemplares de cada uma destas coisas eram a mesma coisa dita por outro modo. O modo porém constituía a originalidade do poeta, originalidade que ele não teve a princípio, mas que se desenvolveu muito com o tempo. (MACHADO, 2001, p. 110).

Como não tinha repertório de leitura, fica claro que os versos do protagonista eram bobagens, que, no entanto, eram a particularidade e originalidade de Tinoco. Essa ironia do narrador mostra como o poeta medíocre consegue se tornar ainda pior ao longo de suas produções, ao contrário do que geralmente acontece com os famosos escritores, que melhoram com o tempo.

O poeta romântico de “Aurora sem dia” é muito inferiorizado no conto, principalmente pelo narrador, que guia o leitor para o entendimento da história. Ele faz com que compreendamos que Luís Tinoco é um intérprete insuportável, tanto que não tem amigos que se disponham a escutá-lo, além de Lemos, que apenas o suporta.

Luís Tinoco acompanhou-o até à casa. Recitou-lhe em caminho alguns versos que sabia de cor. Quando ele se entregava à poesia, não à alheia, que o não preocupava muito, mas a própria, podia-se dizer que tudo mais se lhe apagava da memória; bastava-lhe a contemplação de si mesmo. O dr. Lemos ia ouvindo calado com a resignação de quem suporta a chuva, que não pode impedir. (MACHADO, 2001, p. 109).

A personagem principal vai se revelando ao longo do conto uma pessoa intragável, visto que só quer falar de seus poemas e nada mais. Ela apenas contempla a si mesma, não se importando com aquilo que é externo aos seus versos. Vale ressaltar este último pronome possessivo, pois as obras de outros escritores não lhe interessavam. Tinoco tem uma exagerada autocontemplação e nenhuma autocrítica. A causa disso é sua concepção de escrita, já referida anteriormente: “— Isto não se aprende; traz-se do berço”. (MACHADO, 2001, p. 104).

Nota-se novamente a ideia do que é ser poeta para Luís Tinoco. Compreendendo como um dom, pensa ter nascido para compor, atividade que para ele não se aprende. O protagonista tem uma noção idealista de poeta e romantiza não só suas produções, mas também o processo em que elas foram geradas, considerando a escrita como inspiração. Além disso, os modos com que se porta diante da sociedade também fazem parte dessa maneira particular de ser, por exemplo, através de gestos vulgares como jogar os cabelos ao desdenhar outra pessoa, característica que torna a personagem arrogante.

Vale lembrar, como já citamos no primeiro capítulo deste estudo, que Jorge Fazenda Lourenço (1998) aborda em “Poetas do romance: alguns casos e o caso de Tomás de Alencar”, os dois tipos de figuração de poetas em obras do século XIX. Eles podem ser produtores de literatura ou apenas “poetas na emoção ou nos sentimentos”. (LOURENÇO, 1998, p. 68). Segundo o autor, ambos contribuem “para a construção da imagem do poeta romântico escritor de poemas (...)”. (LOURENÇO, 1998, p. 68).

Vemos que Luís Tinoco e Ricardo são a representação dos dois modelos estereotipados de poeta romântico, tanto no sentido real do termo, que compreende a escrita, como nos sentimentos. Tudo isso se mistura no caso dos protagonistas, afinal, eles representam a ficção da própria literatura como “atividade de decoração social”, ou seja, a arte poética com propósito apenas de entretenimento.

Usando as palavras de Reis (1999) quando comenta a figuração de poetas na obra de Eça de Queirós, podemos afirmar que a presença da literatura em “Aurora sem dia” e em “Vênus” Divina Vênus!” é um

fenómeno cultural desdobrado em várias facetas articuladas entre si: nos actos sóciais em que a literatura se revela, nos pressupostos e estratagemas da sua criação, nas funções que procura cumprir, nas entidades que a protagonizam, nos efeitos receptivos que suscita, etc. (REIS, 1999, p. 19).

Luís Tinoco e Ricardo são personagens muito ricas, que servem para discutir inúmeros assuntos literários, principalmente as mudanças da literatura e da leitura na segunda metade do século XIX. Também nos fazem pensar no *status* e dimensão social que tinha um escritor naquela época, fato que leva o protagonista de “Aurora sem dia” a tentar carreira na poesia. Com ambos os versejadores da ficção, Machado de Assis mostra ao seu público um carácter muito mais complexo da literatura, longe de ser apenas um instrumento de lazer para o leitor.

O que temos nas duas narrativas analisadas neste estudo é uma representação da atmosfera literária daquele momento e seus desdobramentos, além de uma assídua crítica literária que reprova a instituição poeta romântico. Neste sentido, trata-se de contos militantes de Machado de Assis, integrantes de seu projeto literário que buscava não apenas influenciar jovens escritores, mas também fazer com que os leitores refletissem sobre o gosto literário que prevalecia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado de Assis é um autor que se destacou tanto no século XIX como em relação a toda a literatura brasileira. Isso porque ele ajudou, como vimos no decorrer deste trabalho, na emancipação literária de um país que ainda era extremamente apegado à cultura europeia. Sua contribuição como poeta, crítico, romancista e contista resulta em um trabalho único que faz com que Machado seja tão reconhecido até mesmo internacionalmente.

Um das maiores riquezas da obra do escritor está em contar suas diferentes histórias com um tom crítico. Seja em um enredo amoroso ou filosófico sempre encontramos o ponto de vista de seu autor, que pode ser sobre o indivíduo, sociedade ou ainda sobre seu próprio contexto profissional: a literatura, como é o caso dos contos que analisamos.

Ao que se refere ao nosso objetivo de pesquisa que estipulamos no início deste trabalho, propusemo-nos a verificar a funcionalidade das personagens poetas em “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!”. Como vimos, Luís Tinoco e Ricardo são ridicularizados através da sátira e da ironia machadiana por serem imitadores de uma parcela do romantismo que até havia feito sucesso, mas que consistia em uma poesia açucarada e exagerada, típica dos escritores chamados aqui de poetas românticos. Chamamos a atenção para o detalhe de que eles não figuram os poetas pertencentes ao romantismo em geral pelo fato de que nem todos os escritores do movimento eram vulgares como as duas personagens, pois havia bons escritores.

O que se pode apreender dos dois contos é que através dos poetas românticos ficcionais, cuja instituição estava em decadência na segunda metade do século XIX, abre-se espaço para maiores discussões referentes à literatura e assim, os contos são uma ponte entre escritor e leitor para que seja promovida a crítica literária. Por isso, é necessário que o leitor de Machado seja perspicaz, atento em relação às ironias do narrador, pois há sempre algo além da história principal para ser compreendido nos textos machadianos. Para melhor explicarmos nossas considerações, recorremos a Fernando Gil, que diz o seguinte:

se pode dizer, provavelmente com algum exagero da minha parte, que o acúmulo crítico centrado na obra de Machado nos fez compreender melhor a literatura brasileira do século XIX do que o esforço empreendido no conjunto do âmbito da crítica brasileira para o exame da totalidade de ficcionistas “menores” desse mesmo período. Isso sem nenhum demérito, pelo contrário,

das pesquisas que se preocuparam com as obras de Macedo, Alencar, Antonio de Almeida, Taunay, Aluísio Azevedo etc. Notem, então, que peço permissão para dizer o óbvio, que seria mais ou menos o seguinte: somente a ficção de um grande autor como Machado nos permite compreender parte significativa da trajetória da nossa literatura e, num mesmo passo, vislumbrar as agruras com que a própria crítica teve que se haver ao longo do tempo para lidar com a astúcia sofisticada de sua obra. (GIL, 2008, p. 60).

Gil (2008) compreende a obra machadiana como sendo mais importante que a própria crítica realizada pelos letrados da época, devido à compreensão da atmosfera literária do século XIX através da prosa de Machado. Neste sentido, o articulista defende a ficção do Bruxo do Cosme Velho como a própria crítica literária, o que não pode ser vista como um exagero de Gil, pois nesta dissertação que apresentamos essa ideia é comprovada.

Ao analisar “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” foi possível notar esse “acúmulo crítico” de que trata Gil. Visualizamos a partir dos dois contos discussões referentes a diversos assuntos do campo literário e entre eles citamos: o tipo de literatura que se fazia naquele momento, como a literatura da imitação e do exagero; a crítica ao poeta romântico; as questões relacionadas a publicações em jornais e livros; o *status* da situação de autor; concepções de escrita e leitura; a relação entre política e literatura; a poesia como forma de ascensão social e o gosto do leitorado. Em duas narrativas consideradas curtas, temos acesso a essas tantas informações de cunho crítico literário, que talvez não fossem tão facilmente encontradas nos textos realmente tidos como críticos no século XIX.

Além disso, em “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” vemos que a literatura como ficção atua como um gatilho de reflexão sobre si mesma, ou seja, a partir de uma história ficcional em que a literatura atua na trama, o narrador faz com que o leitor pense para além da fantasia ou mesmo, no real contexto literário. Em outras palavras, estamos falando da ironia romântica. (VOLOBUEF, 1999), estratégia de Machado de Assis para também exercer sua crítica literária nas narrativas.

Por isso, não há como desvincular os dois contos analisados aqui do trabalho de Machado de Assis como crítico. Foi de forma harmônica que ele conduziu suas avaliações sobre diversas obras, seguindo sempre a mesma linha de pensamento e da mesma forma, suas narrativas. As considerações que o autor fez sobre os poetas de sua época, como vimos no capítulo II, estão presentes em “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!”, o que confirma a coerência da obra de Machado e sua militância pela literatura em que acreditava. Desta forma, não há dúvidas de que o escritor produziu os

dois textos em prol de seu projeto literário, que consistia em promover uma nova literatura e um leitorado para ela.

Para que esse objetivo de Machado se concretizasse era necessário que as discussões que estavam ocorrendo em torno da literatura chegassem aos leitores que não faziam parte do círculo dos escritores e que assim, não liam crítica literária. Deste modo, de forma inteligente o Bruxo do Cosme Velho faz de sua prosa uma obra crítica, levando até as pessoas comuns o contexto em que a literatura brasileira se encontrava.

Aliás, como já ressaltamos anteriormente, fazer literatura engloba posicionar-se politicamente, defender e crer em algo, e foi justamente isso que o escritor brasileiro mais reconhecido fez, construindo através disso e de seu talento uma obra sólida, a ponto de ser tão estudada até os dias de hoje. Ao contrário de Luís Tinoco e Ricardo, o Bruxo do Cosme Velho constituiu para si a função-autor, a ponto de sabermos a quem se refere tal apelido.

Ao final deste estudo, percebemos a importância da literatura como tema da ficção para o que Carlos Reis (1999) chamou de “afirmação institucional” por parte dos escritores oitocentistas. Não há dúvidas de que através de narrativas como “Aurora sem dia” e “Vênus! Divina Vênus!” Machado exercia sua crítica literária à instituição poeta romântico para promover seu trabalho que era diferente e se afirmar como escritor de uma nova literatura brasileira. O que apreendemos é que a “afirmação institucional” literária na obra machadiana deu certo, o que fez com que concluíssemos um novo trabalho a respeito da escrita do Bruxo do Cosme Velho e contribuíssemos ainda mais para sua figura de personagem da história da literatura.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. Aurora sem dia. In: **Histórias da meia-noite**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, p. 102-124. (Ed. especial).

ASSIS, Machado de. Confissões de uma viúva moça. In: \_\_\_\_\_ **Contos fluminenses**. Porto Alegre: L&PM, 2008, 129-156.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.

ASSIS, Machado de. D. Benedita. In: **Contos B**. Rio de Janeiro: Lia, s.d. p. 153-173. (Obras selecionadas em 5 v. ; v.5).

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ciranda cultural, 2007.

ASSIS, Machado de. Nem uma nem outra. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=17445](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action=&co_obra=17445)>. Acesso em: 14 nov. 2018.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda, 1962. Organizada por Afrânio Coutinho.

ASSIS, Machado de. **O ideal do crítico**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ASSIS, Machado de. Vênus! Divina Vênus! In: **Escritos Avulsos III**. São Paulo: Globo, 1997, p. 163-176. (Obras completas de Machado de Assis).

BREUNIG, Rodrigo de Avelar. **Vosmecê assim fica cego: O personagem-leitor nos contos de Machado de Assis**. 2006. 179 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Brasileira, Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8573/000581130.pdf?...1>>. Acesso em: 1 nov. 2017.

COSTA, José Ricardo. **A cegueira de Guizot**. 2015. Disponível em: <<http://ponteirosparados.blogspot.com.br/2015/01/a-cegueira-de-guizot.html>>. Acesso em: 1 maio 2016.

CRESTANI, Jaison Luís. A colaboração de Machado de Assis no Jornal das Famílias: subordinações e subversões. In.: *Patrimônio e Memória*, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.2, n.1, 2006, p. 146-175.

CRESTANI, Jaison Luís. Machado de Assis, contista do Jornal das Famílias. In: I Colóquio de Alunos de Pós-Graduação em Letras, 2007. Anais do I Colóquio de Alunos de Pós-Graduação em Letras. Assis: UNESP, 2007, p. 14-28. Disponível em: <[http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/jaison\\_crestani.pdf](http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/jaison_crestani.pdf)>. Acesso em: 01 nov. 2018.



EL FAR, Alessandra. A vinda da família real, dos livros e dos livreiros para o Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 15-26.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298. Disponível em: <<http://acervo.novacartografiasocial.com.br:8088/xmlui/bitstream/handle/738738/1772/FOUCAULT,%20Michel.%20O%20que%20%E9%20o%20autor.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 18 de abr. de 2016

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra**. São Paulo: Livros Escala, 2012. (Literatura para vestibular).

GIL, Fernando. Arte e sociedade nos contos de Machado de Assis. **Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 4, n. 8, p. 59-71, jul./dez, 2008. Disponível em: <[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2386-8894-1-PB\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/2386-8894-1-PB(2).pdf)>. Acesso em: 9 de dez. de 2018.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis O romance machadiano e o público de literatura no século 19**. 2001. 422 f. Tese (Doutorado) - Curso de Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269923>>. Acesso em 23 de abril de 2018.

KIELING, Márcia Schild. **O crítico Machado de Assis: da tradição à renovação**. 2010. 167 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1930>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.

LOUREIRO, Jayme. Leitura, escrita e crítica em “Aurora sem dia”. In: Guimarães, H. S. (Org.). *Teresa*. Revista de Literatura brasileira e do Programa de Pós-graduação da Área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. N.1 (2000) – n. 6/7, 104-123, São Paulo: Ed. 34: Imprensa Oficial, 2006.

LOURENÇO, Jorge. Fazenda. Poetas do romance: alguns casos e o caso de Tomás de Alencar. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 147/148, Jan. 1998, p. 67-80.

MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. Salto triplo para queda em falso: uma leitura de 'Aurora sem dia', de Machado de Assis. *Machado de Assis em Linha*, v. 5, p. 95-110, 2010.

MURARO, Cauê. Machado de Assis: pesquisador diz ter encontrado possível última foto do escritor em vida. 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/machado->

de-assis-pesquisador-diz-ter-encontrado-possivel-ultima-foto-do-escriptor-em-vida/>. Acesso em: 18 mar. 2019.

MUSSOLINI, Dayane; CALLIPO, Daniela Mantarro. “J’AI QUELQUE CHOSE LÀ”: UM OLHAR SOBRE “AURORA SEM DIA”, DE MACHADO DE ASSIS. In: XI SEL - SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS, 2012, Assis. **Anais...** . Assis: Unesp, 2013, p. 654 - 669. Disponível em: <<http://sgcd.assis.unesp.br/#!/pos-graduacao/cursos/letras/sel/anais/anais---1012/>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, n. 39, p. 119-138, 2009.

NETO, Miguel, Sanches. Apresentação. In: Machado de Assis. **O ideal do crítico**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2008, p. 7-21.

PEREIRA, Milena da Silveira. **A Crítica Oitocentista nos Alicerces da Literatura e da História do Brasil**. 2013. 185f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2013. Disponível em: <<http://franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/tese-completa.pdf>>. Acesso em 07 de abril de 2018.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. “O jornal, o leitor e a leitura no Oitocentos brasileiro”. *Labirintos: Revista Eletrônica do Núcleo de Estudos Portugueses*, n. 8. Bahia: UEFS, segundo semestre de 2010. Disponível em: <[http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02\\_2010/03\\_dossie\\_patricia\\_katia\\_da\\_costa\\_pina.pdf](http://www1.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2010/03_dossie_patricia_katia_da_costa_pina.pdf)>. Acesso em: 05 de abril de 2018.

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. 12ª ed., São Paulo: Ática, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias**. Introd. de Augusto Pissarra. São Paulo: Ediouro, s/d.

REIS, Carlos. Eça de Queirós e a Literatura como Ficção. In: **Estudos Queirosianos: Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra**. Lisboa: Presença, 1999. p. 17-30.

REIS, Carlos. Eça de Queirós e a personagem como ficção. **Revista de Estudos Literários**, [S.l.], v. 6, p. 29-60, mar. 2018. ISSN 2183-847X. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/5416>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

REIS, Carlos. História literária e personagens da História: os mártires da literatura. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena. **Uma coisa na ordem das coisas: estudos para Ofélia Paiva Monteiro**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 97-119.

RIBEIRO, José Alcides. Correio Mercantil: gêneros jornalísticos, literários e muito mais.... **Revista Usp**, [s.l.], n. 65, p.131-147, 1 maio 2005. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.23169036.v0i65p131-147>>. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13417/15235>>. Acesso em: 28 maio 2018.

RIBEIRO, Luis Filipe. Machado, um contista desconhecido. **Machado de Assis em linha**, São Paulo, v. 1, n. 1, p; 7-18, junho 2008. Disponível em: <<http://machadodeassis.fflch.usp.br/node/9>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VOLOBUEF, Karin. Ironia romântica. In: **Frestas e Arestas: A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: EDUNESP, 1999, p. 90- 99.