

Crítica literária e poesia em Machado de Assis

Ricardo André Ferreira Martins ¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar as atividades de crítico literário e poeta de Machado de Assis, consideradas de menor importância em sua carreira intelectual como escritor, mas que são elucidativas quanto à qualidade e finalidade seu trabalho literário, sobretudo na fase posterior à 1879, quando publica a coleção de poemas de *Ocidentais*.

Palavras-chave : Crítica; Literatura; Poesia; Tradição; Retórica.

Introdução

Em prefácio publicado no livro de José Louzeiro, *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*, Ildásio Tavares comenta:

(...) todo o cuidado (...) deve ter um crítico ao deparar um gênero novo (...). Em primeiro lugar, acho que a crítica nunca está aparelhada para o novo, sempre se mostrando cautelosa e preferindo reconsecrar os já consagrados nos gêneros tradicionais. Em segundo lugar, acho que o talento criador de um escritor sobrepõe-se e supera qualquer veleidade de gênero ou temática (LOUZEIRO, 1987, p. 9).

A primeira questão à qual devemos nos remeter parte propriamente da crítica em relação à arte. A incapacidade que alguns críticos tiveram em dimensionar o novo está ilustrada em uma infinidade de casos, que a história da literatura coleciona em relação à revisão crítica orientada no sentido de reabilitar muitos escritores esquecidos e mal apreciados em seus tempos respectivos, a fim de inseri-los no cânone oficial, como é o caso de Cruz e Sousa ou Augustos dos Anjos, espezinados pela crítica de sua época, depois reabilitados e tornados

¹ Discente do programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária, em nível de Doutorado, do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Foot Hardman. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP.

canônicos. José Veríssimo, crítico e historiador menos complacente em relação ao Simbolismo, em termos estéticos, que Sílvio Romero, não poupou adjetivos e juízos de valor negativos em seus clássicos *Estudos de Literatura Brasileira* quando, a respeito do poeta de *Guesa Errante*, asseverara, de forma enfática:

Os nefelibatas puros [escreve ele, depois de caracterizar o movimento simbolista brasileiro de “forma estéril e manca de esnobismo”] (VERÍSSIMO, 1901, p. 95) - “achariam, talvez, não muito longe, senão os mestres com quem aprender, pelos menos antecessores que lhes legitimassem a prosápia, o Sr. Joaquim de Sousa Andrade, em cujos livros *Guesa Errante* e *Harpas Selvagens* não faltam trechos com os característicos da escola, e o Sr. Luís Delfino, que é acaso o mestre do orientalismo de pacotilha e do frasear pomposo e vazio daqueles poetas (VERÍSSIMO, 1901, p. 93).

Todavia, José Veríssimo não se dava conta que, ao mesmo tempo em que condenava, reconhecia virtudes que hoje são consideradas as mais representativas do poeta *faber* maranhense, que é a antecipação visionária de um movimento seguinte ao Realismo, isto é, o Simbolismo, ao notar similaridades estilísticas que o aproximava da “prosápia” simbolista. Ora, Sousândrade, contemporâneo síncrono de Baudelaire, publicou seu primeiro livro, *Harpas Selvagens*, em 1857, da mesma forma que o autor *Les Fleurs du Mal*. Devido às tensões modernistas em sua lírica, é considerado pelos irmãos Campos, graças à reavaliação crítica por eles empreendida, um revolucionário muito à frente de sua época, como o grande *poète maudit* francês, voltando assim à discussão no cânone da literatura brasileira, embora condenado em sua época. O próprio Sousândrade anteviu em grande parte a incompreensão ou rejeição que impediria, por muito tempo, a divulgação de sua obra poética, a qual dá sinais de possuir em seu acervo de tropos e recursos estéticos uma grande maioria das conquistas da modernidade poética saída do ultra-romantismo, segundo a visão e o estudo dos Campos. Assim, ele escreverá em suas *Memorabilia*, em 1877: “Ouvi dizer já por duas vezes que ‘o *Guesa Errante* será lido cinquenta anos depois’; entristeci - decepção de quem escreve cinquenta anos antes” (SOUSÂNDRADE, 1877, em WILLIAMS; MORAES, 2003, p. 489).

Entretanto, para o registro de Sousândrade, apelidado pelos irmãos Campos de “terremoto clandestino” da poesia do século XIX, foram precisos bem mais de cinquenta anos.

Desde que foi retirado do esquecimento pelo trabalho de um número considerável de intelectuais e críticos literários, sobretudo o dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Sousândrade tem sido objeto de admiração – e também de controvérsia – de um número cada vez maior de entusiastas, *dentro e fora do Brasil*, em que pese a imensa irregularidade estética de sua obra e a polêmica que ainda a cerca, sobretudo quanto ao real valor de sua contribuição poética.

Contudo, nem toda crítica fora inteiramente insensível a Sousândrade. De fato, Sílvio Romero, mesmo querendo ser mais científico que Veríssimo, chegou a escrever comentários intrigantes, de quase apreço e admiração, à obra sousandradina. É o que consta em sua *História da Literatura Brasileira*, onde, não tendo conseguido conciliar seu conceito de *forma poética* com as invenções estranhas, ao mesmo tempo audaciosas e inteligentes, de Sousândrade, e, simultaneamente, fascinado por elas, resolve o problema negando ao poeta “quase inteiramente desconhecido” a “destreza e a habilidade da forma” (ROMERO, 2001, Vol. 2, p. 966), ao passo que aponta que, apenas esporadicamente, apareceria em sua obra “algum verso, alguma estrofe excelente” (ROMERO, 2001, Vol. 2, p. 966). É curioso anotar que, já na segunda edição de *História da Literatura Brasileira (1902/1903)*, lê-se a seguinte e curiosa nota: “Ultimamente apareceu, em edição especial, completo, o *Guesa Errante*. Convém ser lido por inteiro” (ROMERO, 2001, Vol. 2, p. 968). Sobre esta curiosa recomendação, os irmãos Campos dirão o seguinte:

...não deixa de ser uma amorosa contradição, uma retificação indireta do juízo anterior, pois não se manda ler por inteiro um longo poema em 13 cantos apenas por causa de uns raros versos, de umas poucas estrofes... (CAMPOS & CAMPOS, 1982, p. 21)

Os irmãos Campos ainda dirão: “Sílvio conhecia a relatividade de seu julgamento diante de uma obra tão singular e por isso advertira desde aquela 1.^a edição: ‘a função da crítica é em tal caso simplesmente mostrar, apontar o caminho’.” (CAMPOS & CAMPOS, 1982, p. 21) O que não deixa de uma apreciável contradição em um homem de rígidos e controversos conceitos, o exato oposto de seu mais ilustre contemporâneo, José Veríssimo.

É evidente que atividade crítica é sempre mais propícia ao terreno do gosto do que conceito filosófico. Com a ótica dos *juízos valorativos*, o crítico literário tende a incorrer, quase sempre, em uma *crítica de gosto*. O ponto em que a atividade crítica não é apenas a emissão de *juízos valorativos de gosto* é o nó intelectual sobre o qual todo crítico e historiador da arte, sobretudo da literatura, se debate, uma vez que a arte, entendida como a instalação do insólito no seio da banalidade, exerce influência direta sobre o *prazer estético* que provoca nos indivíduos, e este prazer está diretamente ligado ao mundo das sensações ou do sujeito. O fato é que, diante da impossibilidade de certo tipo de apreciação estética em separar o sujeito e o objeto, a crítica artística tem sido, em que pese o elemento objetivo da obra artística, um domínio do sujeito. Até que ponto a arte e crítica artística não induzem ao gosto particular sem induzir a uma mera questão de preferência? Ferreira Gullar (1999, p. 15), a propósito disso, observa que “a incapacidade da crítica em reconhecer o valor da pintura impressionista quando esta surgiu gerou nos críticos futuros um complexo de culpa e uma intimidação tal que, hoje, tudo o que se anuncia como novidade a crítica se sente obrigada a aprovar”. A assertiva de Gullar encontra sua validade plena, sobretudo no terreno da atividade literária, na qual os críticos literários, longe de estar devidamente aparelhados para a recepção do novo – e, portanto, do estranho ao universo conhecido, em todos os sentidos –, simplesmente ignoram os fenômenos artísticos e a novidade, à medida em que se vão surgindo. Com este hábito, ergue-se uma crítica do elogio, e, outras vezes, uma crítica que se esforça para por em relevância as virtudes inexistentes de nulidades, enfatizando aspectos puramente formais ou biográficos, na ausência de outros que, por si só, não sustentam uma obra válida. É cabível perguntar até que ponto este procedimento não nutre interesses empresariais e editoriais, quando a obra em questão é, na realidade, um produto que está inserido de forma eficaz na indústria cultural.

A questão, como bem assinala Frye (1957, p. 11), é que “a matéria da crítica literária é uma arte”, mas não necessariamente “a crítica é (...) uma espécie de arte”. Se a crítica é uma “forma parasitária da literatura” (FRYE, 1957, p. 11), então ela é uma reprodução deficiente de uma idéia, no sentido platônico da concepção, que não consegue abstrair, porque é

vedado a ela este poder, a verdadeira natureza de seu objeto de contemplação, estudo e análise. Mas Frye aponta uma segunda razão pela qual “a crítica tem de existir”, pois “ela pode falar, e todas as artes são mudas” (FRYE, 1957, p. 12).

Cabe-nos interrogar se não seria justamente o contrário, ou seja, *todas as artes falam, e a crítica é muda em relação às artes*, posto que fala a respeito delas, mas não é elas. Entretanto, como a questão de Frye gira em torno do fato de que na pintura, ou na escultura, ou na música, podemos perceber que a arte “se exhibe”, mas não necessariamente *diz* alguma coisa *textualmente*, é possível questionar até que ponto é válida a importação de uma reflexão atinente a outro domínio do pensamento ou do campo artístico. Segundo Frye (1957, pp. 12-13), “há um sentido importantíssimo no qual os poemas são tão silenciosos como as estátuas”. Neste sentido, é necessário considerar que a crítica artística revela-se incapaz de penetrar em todos os sentidos de um poema ou de um quadro, e, nesta tentativa, é obrigada a adotar metodologias muitas vezes as mais diversas e heterodoxas possíveis, de pronto já sabendo que oferecerão *apenas uma leitura* possível dentre as muitas leituras possíveis, em que pese a crença no imponderável imanentismo da atividade crítica:

Os axiomas e postulados da crítica, contudo, têm de nascer da arte com a qual trabalha, [de modo que] a primeira coisa que um crítico literário tem de fazer é ler literatura, para obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprios apenas com o conhecimento deste campo. (FRYE, 1957, p. 14-15).

Ora, esse é o comportamento que gerou entre os críticos uma crença exagerada na autonomização do campo intelectual em que a atividade crítica se encontra, em paralelo com a autonomização do campo artístico em relação aos outros campos, incluso o da crítica artística. E este apelo ao imanentismo, como forma recorrente, chega a ser mais contundente: “Os princípios críticos não podem ser colhidos prontos na Teologia, na Filosofia, na Política, na ciência, ou em qualquer combinação delas” (FRYE, 1957, p. 14-15).

Entretanto, se existe uma crítica assim, isto pressupõe que ela possua sistemas para uma análise “científica” de um objeto de arte, que não recaia no fenômeno estético. Este suposto procedimento “científico” tem sido, portanto, a panacéia de muitos críticos modernos,

sobretudo do Positivismo para cá, como é o caso brasileiro de Sílvio Romero, e motivo de agudas discordâncias, como em José Veríssimo. O que se verifica, no entanto, é que a crítica de gosto nunca cessou entre os críticos de arte, e que tanto Romero como Veríssimo nunca cessaram de condenar ou de apreciar em seus textos. No entanto, os melhores e mais produtivos críticos têm surgido justamente entre aqueles que utilizam o gosto como um cânon, uma medida através da qual podem mensurar os objetos de arte, segundo as afinidades proporcionadas pelo seu gosto, que não cessa, no entanto, de incorporar novidades sem, entretanto, abandonar jamais um critério: o da suposta *qualidade* artística de uma obra. Contudo, este critério da qualidade só é mensurável se houver uma clara percepção conceitual do que é o *bom gosto*, às vezes percebido através de uma sensata noção de equilíbrio formal e de proporção, agradáveis aos sentidos e ao gosto individual. Umberto Eco, em *Apocalípticos e integrados* (2001, pp. 69-70), particularmente no ensaio *A estrutura do mau gosto*, afirma que o mau gosto é uma categoria de difícil definição como a própria arte, uma vez que todos sabemos muito bem afirmar o que é, e até chegamos defini-lo como conceito e categoria, em oposição ao *bom gosto*. No entanto, sempre que vamos defini-lo, em termos exatos, topamos em uma aberração conceitual, pois o *mau gosto* só é inteligível em contraposição ao que é *bom gosto*, assim como qualquer outra coisa somente apreensível em direta relação, oposição e comparação com o seu oposto. Pares como *doce/amargo*, *belo/feio*, *prazer/dor* são inteligíveis e funcionais se sempre dispormos – dentro daquilo que estruturamos socialmente como saudável, em oposição ao que é doente e louco –, de graus de comparação entre o *melhor* e o *pior*. Outra forma de reconhecermos o *mau gosto*, segundo Eco, são paradigmas estabelecidos e aceitos socialmente, segundo a opinião dos especialistas do gosto, dos peritos naquilo que é *bom* e *belo*, utilizando-os como modelos e normas de comportamento para definir, em situações específicas e definidas em sociedade, o bom e o mau gosto, a fim de nos prevenirmos contra a desarmonia e evitarmos a deselegância, o desequilíbrio, o exagero, a falta de educação, de etiqueta, de civilização e de urbanidade. A forma mais corrente de identificação do *mau gosto* é, no entanto, o reconhecimento instintivo puro e simples (ECO, 2001, pp. 69-70), que consiste em uma reação irritada ou desconfortável diante de algum desequilíbrio e desproporção,

alguma falta de harmonia e ordem, de beleza mesmo, algo evidente por si mesmo que provoca uma sensação angustiante de que há algo fora do lugar.

Esta sensação, no entanto, provém de uma educação que somente é possível de definir socialmente, em determinada cultura e época, de modo que as coerções sociais e as regras de etiqueta são em grande parte responsáveis pelo que dizemos que é mau gosto e o que não é. Nestes casos, o mau gosto é definido, em termos de cultura, como *ausência de medida* (2001, p. 70), falta de proporção ou equilíbrio, sendo que a noção de *medida*, *proporção* ou *equilíbrio* varia de acordo com as épocas, culturas e civilizações. O que parece impertinente ou fora do lugar é definido em sociedade, portanto. O grotesco e o mau gosto se instalam quando estas regras, definidas cultural e socialmente, são quebradas.

Vejamos como estes pressupostos se manifestam, deste ponto em diante, no pensamento crítico de um dos mais importantes escritores brasileiros: Machado de Assis.

1. Machado de Assis: o crítico literário e poeta

Machado de Assis não poupou elogios a Magalhães de Azeredo, poeta epígono do romantismo brasileiro, quando escreve sobre *Procelárias*:

Eis aqui um livro feito de *verdade e poesia*, para dar-lhe o título das memórias de Goethe. Não são memórias; a verdade entra aqui pela sinceridade do homem, e a poesia pelos labores do artista. Nem se diga que tais são as condições essenciais de um livro de versos. Não contradigo a asserção, peço só que concordem não ser comum nem de todos os dias este balanço igual e cabal emoção e de arte. (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 928)

Entretanto, Azeredo não se salva do crivo da história, apesar dos elogios de seu patrão, que “sente-se bastante livre para julgá-lo, por mais íntima e direta que seja a afeição que o liga ao poeta das *Procelárias*” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 928). No entanto, sem embargo desta íntima afeição que o ligava a seu antigo secretário, Machado destacava uma série de qualidades literárias na poesia de Azeredo, como o “alento da inspiração” e o “cuidado da forma”, entre outros elementos, como o Belo, a Forma, a Arte, todos em maiúsculas mesmo, seguindo

a tendência oitocentista de personificar a arte em entidades diáfanas e conceitos etéreos como a imaginação. No rol das *qualidades literárias* destacadas por Machado, que não definem, deixando tudo de forma muito vaga, há um arsenal de imprecisões típicas da crítica retórica do século XIX, tais como *sinceridade, forma bela, polidez, esmero no verso, harmonia nas partes, domínio da técnica, delicadeza, cor local, perfeição do estilo, vida e interesse, respeito às leis poéticas, delicadeza e graça* (ATAÍDE, 1985, Vol. III, p. 783). No entanto, é necessário considerar alguns fatores para que a atividade crítica tivesse um caráter tão diáfano e impreciso, embora acentuadamente marcado pela herança da longa influência que exerceu a crítica retórica no Brasil oitocentista, que deixou mais de um legado ao longo da formação do pensamento brasileiro.

O primeiro destes fatores a ponderar é a estreita relação que manteve a eloquência, a retórica – entendida como a arte de bem falar – e a poética durante o século XIX, mesmo em plena vigência da estética romântica, em uma época onde a fronteira entre os gêneros e o apreço por uma linguagem menos pomposa e grandiloquente tornou-se o tom obrigatório entre os textos, que deveriam, ao menos em tese, enfatizar uma expressão mais próxima do coloquial e do familiar, apagando séculos de tradição de ornato e oratória. Não foi bem isso que se deu. Durante quase todo o século XIX, predominou entre os homens de letras brasileiros, sobretudo em virtude da ênfase através da educação escolar, uma convivência difícil entre a retórica e a crítica literária, confundidas na maior parte das vezes, como se fossem a mesma disciplina, especialmente no currículo da instrução pública do período. A retórica teve um amplo domínio no currículo brasileiro do século XIX em virtude da crença, em vários pontos contrária à estética do Romantismo, da completa separação entre os gêneros, sobretudo os literários, de modo que as obras literárias deveriam se comportar de modo a ser facilmente confinadas nas longas listas dos gêneros que a tradição retórica, de origem aristotélica e escolástica, se esforçou em estabelecer, classificar e definir. Deste modo, o tópico “crítica literária”, na tradição luso-brasileira, era apenas um capítulo dos manuais de poética ou das seções dedicadas à poética nos manuais de retórica, que consideravam a poesia como um gênero sub-

sidiário da retórica, onde a atividade do crítico literário entrava como simples eloquência ou “magistratura” da atividade literária, em nível simplesmente retórico:

Crítica litteraria é o juízo imparcial e esclarecido das obras dos escriptores antigos e modernos. Exige rectidão d’espírito, sentimento vivo e delicado das bellezas e defeitos, grande honestidade e elevação de vistas, intelligencia profunda da verdade, e erudição solida e variada (PINHEIRO, 1885, p. 169, em SOUZA, 1999, p. 79)

Convem o papel de critico aos espíritos são e delicados, que distituidos da qualidade inventiva limitão sua ambição a analysar os trabalhos alheios, apontando-lhes as bellezas e defeitos: são os magistrados da litteratura que applicão as leis com amplo conhecimento de causa. (PINHEIRO, 1885, p. 171, em SOUZA, 1999, p. 79)

De acordo com Candido (1997, Vol. 2, pp. 306-307), a própria natureza do Romantismo, que impedia a criação de normas rígidas para o veículo expressional da poesia, em virtude de seu caráter vago e sem a autonomia a ela conferida pelos clássicos, acabou sendo deturpada no Brasil, onde as antigas normas foram comodamente aceitas para a elaboração da estrutura do verso e o ensino continuou com seu caráter conservador, ministrado através de uma gramática literária, uma verdadeira máquina de gêneros, nascidos da necessidade de classificação retórica. A consequência desta mentalidade é o fato de que a poética e a retórica permaneceram, ao longo do século XIX, sem qualquer modificação substancial, primordialmente no ensino oficial, onde as velhas lições de língua e retórica atravessaram quase todo o século, apesar das profundas modificações pelas quais passou a arte literária no mesmo período:

O mau efeito desse estado de coisas veio em grande parte do fato de que, durante o século XIX (pode-se dizer até os nossos dias), o ensino de literatura se fez como mero capítulo do ensino de língua, para não escrever da gramática, pautando-se por aquela orientação clássica, em muitos pontos incompatível com a literatura que se desenvolveu após 1830. Ensino baseado na convicção de que o gênero, não a obra, é a realidade básica, havendo-os nitidamente estanques e definíveis por características fixas, a que se deveriam ater os escritores. (CANDIDO, 1997, Vol. 2, p. 307)

A ênfase no ensino da língua, da gramática e da retórica, ao longo do século XIX, gerou traços profundos na formação de todos os escritores brasileiros, mesmos nos mais inteligentes e fecundos, que se reverteu na crença elementar, em especial nos críticos literários oitocentis-

tas, de que a obra literária era composta de estruturas e partes elaboradas de modo racional e previsível, e que o estilo é resultado de uma paciente aplicação de regras bem definidas e conhecidas, com direta relação com a intensidade, variação e disposição das palavras. Ou seja, havia a crença de que a retórica e a poética eram artes irmãs, e a literatura uma atividade racional como qualquer outra, cuja elaboração seria totalmente possível através de critérios e de um receituário fixo, imutável e conhecido através do estudo; as palavras, rebeldes no primeiro contato, podiam ser domesticadas com o uso intenso da razão e do exercício. Entretanto, afirma Paz (1982, p. 17) que “a ciência da literatura pretende reduzir a gêneros a vertiginosa pluralidade do poema”, sintoma claro da necessidade de fazer a arte caber em conceitos estáveis, que permitam tornar fácil a tarefa do crítico de avaliar e emitir um juízo confiável. Daí, surgem manuais cujo fim é, em última análise, classificar e reduzir.

Ainda segundo Paz (1982, p. 17), “classificar não é entender. E menos ainda compreender”. Da mesma forma que a literatura não pode ser compreendida *apenas* ou *em função de* ser a soma de todos os gêneros, menos ainda a arte pode ser aceita como o conjunto de suas linguagens particulares. A pintura e a escultura são apenas modos de expressão de uma determinada arte cuja existência só é possível porque se constituem em linguagens diferentes para *sensações estéticas* diferentes. “Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. (...) A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a” (PAZ, 1982, p. 22). Contudo, há certo relativismo vicioso que tenta por em relevância a diversidade do universo das artes como forma de negar as possíveis *correspondências* entre elas. O que sobra desse discurso, portanto, é a emissão de juízos valorativos e categorias que lutam por não imbricar-se em um universo onde tudo é polifônico e subjetivo e, portanto, inexato.

Como poeta, antes da publicação de *Ocidentais* (1879), Machado de Assis evidentemente não foi dos maiores. Contudo, sua obra apresenta “uma dúzia de poemas que têm a mesma excelente qualidade dos seus melhores contos e romances” (BANDEIRA, 1985, Vol. III, pp. 11-14), todos reunidos em *Ocidentais*, livro de uma carreira poética curiosa, que atinge seu clímax sincronamente com seu fim. Neste sentido, o poeta de *O Desfecho*, *Círculo Vicioso* e *Uma Criatura*, para citar somente seus mais célebres poemas, atinge momentos

intensamente expressivos de síntese poética, somente comparáveis às melhores páginas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. É justamente nestes poemas que se anuncia “o pessimismo irônico e o estilo nu e seco”, enfim, “toda a filosofia e toda a técnica da segunda fase do escritor” (BANDEIRA, 1985, Vol. III, pp. 11-14) da segunda fase de sua produção literária, considerada usualmente como brilhante e surpreendente, para não dizer genial, mas que também assinala o fim de sua atividade como crítico literário ativo.

No entanto, como as preocupações do artista diferem *essencialmente* das do cientista, óbvio está que diferem quanto aos seus *fins* e *modos* de ver o mesmo fenômeno. Flaubert enfatiza que os métodos utilizados pelo cientista diferem dos utilizados pelos artistas, posto que *l'expérience que mène le romancier se passe en grande partie dans son coeur et son cerveau* (FLAUBERT, 1972, p. 12). A tradição retórica do século XIX, no Brasil, tinha o hábito de reduzir a crítica a um conjunto de regras e elementos auto-evidentes, mas tentando aproximar a atividade do crítico literário à do filólogo, do gramático e de retórico, já que os elementos da literatura, sobretudo da poética, seriam dados, como na natureza. Daí a concepção de interpretar a literatura como extensão natural da arte retórica, submetida a leis naturais como as leis da física, um erro de interpretação comum e corrente na crítica retórica oitocentista, pois “a arte, como a natureza, deve distinguir-se de seu estudo sistemático, que é a crítica”, uma vez que “a Física é um corpo organizado de conhecimentos *sobre* a natureza” (PAZ, 1982, p. 19), mas *não é* a natureza. Poderíamos comparar a atitude do crítico em relação à poesia ao *poleá* da *A Mosca Azul*, de Machado:

Um poleá que a viu, espantado e tristonho,
Um poleá lhe perguntou:
“Mosca, esse refulgir, que mais parece um sonho,
Dize, quem foi que to ensinou?”
.....
Dissecou-a, a tal ponto, e com tal arte, que ela,
Rota, baça, nojenta, vil,
Sucumbiu; e com isto esvaiu-se-lhe aquela
Visão fantástica e subtil. (ASSIS, 1985, vol. III, p. 162)

Nestes versos de Machado encontram-se o dilema e o papel do crítico literário, sobretudo do século XIX, como também o dilema de todo teórico da arte. Na tentativa de compreensão de um determinado objeto, cria Machado que o crítico acabaria por perdê-lo, sobretudo ao querer decompô-lo na tentativa de encontrar sua imponderável *essência*, o que é um curioso exercício de reação, dentro da poética, à rigidez da crítica retórica, que tem uma incrível necessidade de fixar o modo pelo qual foi possível a obra literária. De algum modo, entretanto, não somente os críticos, mas “todos os movimentos (...), neste meio século, desagregaram um ou outra das tradicionais vigas mestras da poesia” (MONTEIRO, 1965, p. 60). Naturalmente, Machado procurava aí definir a impossibilidade de o crítico chegar a entender por completo um poema ou qualquer obra literária, em virtude da polifonia e subjetividade típicas à escrita literária, embora não fosse possível pensar nestes termos à época de Machado. De qualquer modo, a leitura de *A Mosca Azul* fornece uma excelente metáfora para pensar a liberdade que atingiu a reflexão crítica do poeta Machado de Assis, onde se vê claramente o fim do domínio da crítica retórica, que é substituída assim por uma crítica de intenso conteúdo reativo à retórica, encerrada na poética.

Para Machado, no artigo *O ideal do crítico*, publicado em 1865, assim como também o expressou de modo semelhante o cônego Fernandes Pinheiro, “exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador” (ASSIS, 1985, vol. III, p. 798). É preciso pontuar a distância que separa o autor deste artigo de 1865 do poeta de *Ocidentais*, em 1879, e do prefaciador de *Procelárias*, de Azeredo, em 1898. São três momentos muito distintos na carreira intelectual de Machado. Para o crítico literário de 1865, o grande dilema da atividade de crítica literária surge quando é “exercida pelos incompetentes” (ASSIS, 1985, vol. III, p. 798), e não necessariamente de uma impossibilidade concreta de cotejamento do texto literário. Em 1865, o escritor carioca estava preocupado com a formação do homem de letras brasileiro, de modo que é acentuado o seu interesse pela atividade crítica como instrumento de formação da opinião pública e das novas gerações de poetas, escritores e literatos de toda ordem, prescrevendo que o crítico que, orientado pelos “arestos caprichosos da opinião” e pelas “sentenças mal concebidas” (ASSIS,

1985, vol. III, p. 798), acabaria por sepultar talentos em busca de um conselho, de um *juízo crítico* que oriente seus caminhos.

São desses equívocos, portanto, e mais tantos outros, que é composta, segundo Machado, a história da literatura, que coleciona casos mal compreendidos, entre famas injustificadas e grandes injustiçados. Para que não se produza equívocos desta natureza, Machado alerta (ASSIS, 1985, vol. III, p. 798-799) que o crítico deve “prima[r] pela ciência literária”, pois, segundo ele, “crítica é análise”, e a “crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda”. Postura semelhante vamos colher em Frye (1957, p. 14), que, assim como Machado, concorda que “a primeira coisa que um crítico literário tem de fazer é ler literatura”, pois de outro modo não poderá “obter um levantamento indutivo de seu próprio campo e deixar seus princípios críticos se configurarem a si próprio apenas com o conhecimento desse campo” (FRYE, 1957, p. 14).

Para Frye, portanto, “os princípios críticos não podem ser colhidos prontos na Teologia, na Filosofia, na Política, na ciência, ou em qualquer combinação delas” (FRYE, 1957, p. 14-15), e, da mesma forma, *Flaubert ne dit pas que la poésie, l’art, la littérature se confondent avec les sciences. Leur objet diffère comme différent les intentions du savant et de l’artiste, comme différent les faits dont ils s’occupent. “L’observation artistique” est chose bien différente de “l’observation scientifique”* (NADEAU, 1972, p. 12). Entretanto, Machado observa (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799) que “a ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica”, pois, de um modo ou de outro, o papel do crítico não pode se resumir a emitir juízos de valor, como igualmente “fascinar o público, mediante uma fraseologia que se emprega sempre para louvar ou deprimir”. Daí porque Machado não pode aceitar a atividade do “crítico sem consciência”, que utiliza seu poder para “modelar suas sentenças por um interesse, que seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, [a fim de] reproduzir unicamente os juízos da sua consciência” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799), ou de seu gosto particular por tal ou qual obra, tal ou qual autor. Entretanto, em um meio onde amíúde proliferam a amizade e o elogio entre aqueles que escrevem, Machado aconselha ao crítico ser impermeável às “inviolabilidades literárias”, como também às “cegas adorações” e

“das sugestões do orgulho, e das imposições do amor-próprio” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799).

Assim, Machado de Assis invoca para o crítico virtudes especiais, e, não fosse o caráter sério e objetivo de seu ideário, a atividade crítica seria uma missão impossível, porquanto “com tais princípios, eu compreendo que é difícil viver” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799). Entretanto, Machado adverte, desde o princípio de seu artigo, que o papel do crítico literário não é “uma fácil tarefa” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799-800), e que, portanto, deve ser cumprido como um pesado fardo, pois seu papel é acusar, “independente da vaidade dos autores e da vaidade própria” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799). Mas este receituário não parece estar muito próximo da realidade, porque além da “coerência”, da independência ideológica ou afetiva, da “tolerância”, da “moderação” e da “urbanidade”, o crítico deve ser, antes de tudo, um *delicado*. Para Machado, portanto, “a delicadeza das maneiras é um dever de todo homem que vive entre homens, com mais razão é um dever do crítico, e o crítico deve ser delicado por *excelência*” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799-800).

Ele parte, todavia, do pressuposto, aceitável de partida, de que a obrigação do crítico “é dizer a verdade, e dizê-la ao que há de mais susceptível neste mundo, que é a vaidade dos poetas” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 800), o que não constitui, realmente, tarefa simples. Desta forma, Machado enfatiza o papel que a crítica possui de gerar opiniões e atitudes, alertando com veemência que “uma crítica que, para a expressão das suas idéias, só encontra fórmulas ásperas, pode perder as esperanças de influir e dirigir”, e assim aconselha, no pleno domínio de tal atitude, “moderação e urbanidade na expressão”, pois não há “melhor meio de convencer; não há outro que seja tão eficaz” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799). Além disto, “para que a crítica seja mestra, é preciso que seja imparcial” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 799). Configurados, deste modo, “as condições, as virtudes e os deveres” daqueles que desejam desempenhar a crítica ou “análise literária”, Machado consegue ainda acrescentar a todas estas “uma última virtude, a virtude da perseverança”, e, deste modo, “teremos completado o ideal do crítico” (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 800).

Entretanto, como acentua Ataíde (ASSIS, 1985, Vol. III, p. 779) para a crítica brasileira, “Machado de Assis foi um crítico malogrado”. Não que não tenha posto em prática o seu ideário estético. Na verdade, foi mais longe do que talvez ele próprio esperasse de si mesmo, pois tendo cultivado o gênero da crítica no começo de sua carreira literária, pôde transformar sua literatura no testemunho mais vivo de tudo que ambicionava enquanto crítico. De fato, seu projeto literário nos oferece a síntese e a medida entre o criador literário e o juiz, pois, para ele, “a crítica era então, (...), não apenas um devaneio ou uma apreciação acidental, mas uma atividade grave e indispensável” (ATAÍDE em ASSIS, 1985, Vol. III, p. 779).

Desta forma, Machado considerava a crítica, conforme observamos, como “um gênero literário fundamental, uma verdadeira magistratura das letras” (ATAÍDE em ASSIS, 1985, Vol. III, p. 779), reproduzindo o conceito então corrente para a crítica retórica, para a qual adotava um código particular, os seus próprios mandamentos. Todavia, acabou por optar totalmente pela carreira literária, ao que se constata pela leitura de *Ocidentais*, cujos poemas contêm várias poéticas que anunciam o fim de uma atividade intelectual, notadamente a de crítico, onde Machado dá indícios de tê-la abandonado por completo em nome do caminho da criação. Encerrou, portanto, a atividade como crítico e poeta, e, ao fim, dedicou-se exclusivamente à atividade de ficcionista. Conviveu algum tempo com as três atividades, mas acabou por decidir-se apenas por um delas. É possível, portanto, que Machado simplesmente tenha tomado a crítica, durante algum tempo, em um meio literário carente de homens de letras críticos e capazes de formar a opinião pública, como uma atividade menos frutífera que a literatura em si mesma, o que poderia inviabilizar o exercício, *en même temps*, de ambas, de modo ser juiz e criador do universo literário daria margem, em algum momento, à contradição.

Todavia, “como o ser humano é um só, não há criador que não seja um crítico latente” (ATAÍDE em ASSIS, 1985, Vol. III, p. 779), pois, de um modo ou de outro, também o criador pode julgar a sua obra, e auferir se ela vale a pena ou não. Mas, haverá algum “crítico que não possua em si os elementos de um criador” (ATAÍDE em ASSIS, 1985, Vol. III, p. 779), e não possa igualmente trilhar uma senda inversa, da crítica à criação? Isto, é claro, nos

deixa diante de um impasse. Afinal, o crítico ocupa ou não papel de relevo na escala dos fenômenos literários?

A título de conclusão, é possível afirmar que Machado, para chegar à fase de superação estética como ficcionista e poeta, atingida em *Ocidentais* (1879) e a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), teve que superar também a longa tradição retórica, de origem clássica e fixada na prática da eloquência, que se confundia com a atividade de crítica literária no século XIX, para assim firmar a primazia de escritor onde o espírito crítico teve que ser absorvido por completo pelo criador literário. Segundo Ataíde, o fim da carreira como crítico literário, mais que o fim da carreira como poeta, não representou um fim propriamente dito, mas uma renovação, pois propiciou ao escritor fluminense a transformação que lhe permitiu “fund[ir] o crítico no romancista”, e assim, “deu-nos, num só planalto, a soma das duas vertentes” (ATAÍDE em ASSIS, 1985, Vol. III, p. 783).

RÉSUMÉ: L'article présent a pour but analyser les activités de critique littéraire et poète de Machado de Assis, considérées d'importance secondaire en sa carrière intellectuelle comme écrivain, cependant érudites par rapport à la qualité et finalité de son travail littéraire, surtout en la phase après 1879, quand il publie la collection de poèmes du livre *Ocidentais*.

Mots-clé : Critique; Littérature; Poésie; Tradition; Rétorique.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ASSIS, Machado de. *Obra completa: poesia, critica, crônica, epistolário*. Vol. III, organizado por Afrânio Coutinho com apêndice de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1985.

CAMPOS, Augusto & CAMPOS, Haroldo. *Re/Visão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 2 Vols. (1750-1836). Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia Limitada, 1997.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. Editora Perspetiva: São Paulo, 2001.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. Cultrix, São Paulo, 1957.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1999.

LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*. Círculo do Livro: São Paulo, 1987.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

NADEAU, Maurice. *Préface à Madame Bovary*. In : FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Éditions Gallimard, 1972 .

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Imago Editora; Aracaju: Universidade Federal do Sergipe, 2001.

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

VERÍSSIMO, José: *Estudos de Literatura Brasileira (Primeira Série - 1895/1898)*, Rio de Janeiro, Garnier, 1901.

WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar. *Poesia e prosa reunidas de Sousândrade*. São Luís: Edições AML, 2003.