

## 2 - Antigos e modernos na crítica de jornal do século XIX

Mauro Souza Ventura

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

VENTURA, MS. Antigos e modernos na crítica de jornal do século XIX. In: *A crítica e o campo do jornalismo: ruptura e continuidade* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 23-33. ISBN 978-85-7983-686-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## 2

# ANTIGOS E MODERNOS NA CRÍTICA DE JORNAL DO SÉCULO XIX

O caso pode ser visto como uma versão brasileira da célebre *querelle des anciens et des modernes*, que entrou para a história como um importante capítulo dos debates culturais na França do século XVIII. A controvérsia a que nos referimos envolveu o principal nome da literatura brasileira do século XIX, José de Alencar, desafiado em sua fama por um jovem candidato a crítico, Joaquim Nabuco.

Na França como no Rio de Janeiro do século XIX, dois fatores alimentam as discussões. Primeiro, um conflito de gerações: Alencar é o ancião da literatura; Nabuco, o jovem em busca de espaço na vida literária. Em 1875, ano da polêmica, o autor de *Iracema* tem 46 anos e está na plenitude de sua forma literária. Ainda que seu estilo seja passível de contestações – e, de fato, o é –, não há dúvida de que Alencar figurou, até a década de 1870, como o grande nome da literatura brasileira. Joaquim Nabuco, vinte anos mais novo, encarna de modo emblemático – mas nem por isso equivocado – a destruição crítica do passado. Como todo novato em busca de reconhecimento, elege como alvo de seus ataques o peso-pesado das letras nacionais. Astuciosa campanha de *marketing*, diríamos hoje, que lhe rendeu fama e notabilidade instantâneas.

O segundo elemento que aproxima esta que é uma de nossas principais controvérsias literárias da *querelle* francesa está no problema

da influência, das fontes literárias ou, se preferirmos, da cópia ou da imitação do modelo.

A querela entre antigos e modernos dividiu as opiniões dos franceses em dois grupos. De um lado, os que consideravam os grandes autores gregos e latinos como os únicos modelos dignos de serem imitados. De outro, os defensores dos grandes escritores do século XVII. Para eles, Corneille (1606-84), Racine (1639-99), Molière (1622-73) ou mesmo La Fontaine (1621-95) eram os exemplos a serem seguidos, pois estavam “mais próximos dos sentimentos e do gosto da época atual” (Auerbach, 1972, p.209).

No Brasil do século XIX, os *anciens* estão representados, de um modo geral, pelos ideais do romantismo, que vive seus anos de agonia na década de 1870. Assim, o indianismo, o condoreirismo, o subjetivismo e o sentimento romântico são os principais alvos da nova geração. O crítico Silvio Romero, filho mais ilustre da Escola do Recife, surge como o pontífice da reação antirromântica.

A ideia nova, que seduzia os *modernes* da Corte era o realismo literário (que surgira em torno do romance francês de 1830, com Stendhal e Balzac e, uma geração depois, com Flaubert) e o naturalismo de inspiração taineana.

O século XIX vivencia, aliás, um verdadeiro fascínio pelas ciências da natureza, da mesma forma que os séculos anteriores (XVII e XVIII) haviam elegido a mecânica como o modelo epistemológico por excelência.

O evolucionismo de Darwin e Spencer, o naturalismo de Taine e o positivismo de Comte influenciavam decisivamente o universo filosófico e literário da época. A ciência proclamava com euforia o estabelecimento de um novo saber a respeito dos fenômenos naturais, por meio do qual seria possível desvendar os mistérios da alma humana.

Impregnados desse ideário filosófico e estético recém chegado ao Brasil, nossos jovens críticos se lançam numa verdadeira execração pública do romantismo. No prefácio aos seus *Contos do fim do século*, de 1878, Silvio Romero surge como um dos principais defensores da literatura realista no Brasil ao captar o espírito geral da nova geração.

Para ele, o romantismo “já era um cadáver, e pouco respeitado” (Coutinho, 1965, p.48).

E foi assim que Joaquim Nabuco se lançou na crítica às obras de José de Alencar para, segundo ele, “descobrir a incógnita de sua vocação literária” (Coutinho, 1965, p.48). Para Nabuco, não há dúvida de que o autor do *Guarani* é o expoente máximo da geração literária de 1855, mas é também o detentor de uma clientela que, na visão do crítico, é “mais entusiasta do que cultivada” (Coutinho, 1965, p.48).

Recém chegado da Europa, onde passara os anos de 1873 e 1874, Joaquim Nabuco retorna ao Brasil para lançar-se na vida literária. Chega completamente embevecido pela cultura francesa e profundamente influenciado pelas ideias filosóficas que descobre na França. Espinosa, Kant, Hegel, Renan, Saint-Beuve, Goethe, Chateaubriand, são muitas as referências que atraem este “espectador do século”, como ele mesmo se define em *Minha formação*. E, como qualquer jovem literato da segunda metade do século XIX, Nabuco também deixou-se influenciar pelas ideias do crítico-filósofo Hippolyte Taine. No até hoje célebre prefácio de sua *Histoire de la Littérature Anglaise* [História da literatura inglesa], de 1863, o naturalista escreve:

Pouco importa que os fatos sejam físicos ou morais; eles sempre têm as suas causas. Tanto existem causas para a ambição, a coragem, a veracidade, como para a digestão, o movimento muscular e o calor animal. O vício e a virtude são produtos (químicos) como o açúcar e o vitríolo. (Apud Josephson, 1958, p.134)

Essa afirmação transformou-se em verdadeira crença filosófica. Émile Zola, por exemplo, chegou à sua concepção de “literatura científica” graças a todo este movimento de doutrinas científicas e materialistas que proliferou no século XIX.

Foi com tal estado de espírito que o jovem crítico Joaquim Nabuco aportou no Brasil: munido de disposição crítica para destruir o romantismo enquanto estilo vigente e para destituir de seu pedestal o sumo sacerdote da literatura de então, José de Alencar.

A controvérsia entre Alencar e Nabuco tem como ponto de partida a encenação de *O jesuíta*, peça de José de Alencar que estreou em 18 de setembro de 1875, no Teatro São Luís, no Rio de Janeiro. Fracasso absoluto de público, foi um espetáculo de salas vazias. Quatro dias depois da estreia frustrante, *O Globo* publicou uma crítica não assinada, mas escrita por Joaquim Nabuco. De modo geral, o tom do artigo mostrava simpatia ao drama. O resenhista, no entanto, reservava à encenação do *Jesuíta* um futuro nada promissor e classificou o texto como antigo.

Alencar sentiu-se incomodado com a restrição e, como resposta, escreveu uma série de artigos no mesmo jornal intitulada “O teatro brasileiro”. Nela, Alencar dá sua versão para o fracasso da peça. Profundamente decepcionado e ressentido com o desinteresse da plateia fluminense, o autor expõe o abismo que separa sua concepção de literatura da onda de cosmopolitismo então vigente.

Os brasileiros da Corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional. (apud Coutinho, 1965, p.24)

Em outra passagem o autor de *Lucíola* é ainda mais incisivo: “na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiros, eles, os *messieurs*, não sabem o que significa teatro nacional” (apud Coutinho, 1965, p.24).

Eis, portanto, o estopim da polêmica: de um lado, a “maléfica” influência do estrangeiro; de outro, a encenação de um drama desatualizado e escrito em estilo ultrapassado. Entre 03 de outubro e 21 de novembro de 1875, *O Globo* publica um total de 14 críticas (sete de Alencar e outras sete de Nabuco) em que os contendores se manifestavam alternadamente: Alencar às quintas-feiras, Nabuco aos domingos.

Passados já 140 anos, a polêmica Alencar-Nabuco ainda preserva sua atualidade, na medida em que põe em cena um tema permanente de nossa vida cultural: a dialética localismo-cosmopolitismo. Como

diz Antonio Candido, o pêndulo das ideias no Brasil oscilou sempre entre essas duas forças:

Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. (Candido, 1978, p.109)

Além de tornar público o choque entre duas concepções de literatura, esta controvérsia crítica é também o testemunho de uma época de transição romântico-realista. Enquanto Nabuco expõe seu ocidentalismo, que procura acentuar e valorizar a dependência ocidental de nossa cultura, Alencar vê o Brasil em sua peculiaridade, como uma criação cultural nova.

Nesse ponto a opinião de Afrânio Coutinho coincide com a de Antonio Candido: a cultura brasileira sempre oscilou entre essas duas atitudes: a dos ocidentalistas e a dos brasilistas. Coutinho (1965, p.7) considera, no entanto, que foi a visão ocidentalista que produziu a maior parte de nossa obra historiográfica.

Portanto, a atualidade da controvérsia está no choque de duas concepções de Brasil e de duas visões da literatura brasileira. No âmago desta dualidade reside uma pergunta: a obra de Alencar é portadora de elementos que a tornem suficientemente autônoma em relação ao modelo europeu? Ao fundir vários elementos distintos (ou seja, ao assimilar suas fontes) teria Alencar conseguido criar algo novo, ou melhor, uma literatura brasileira? Ou será que a razão estava com Nabuco, quando afirmou que Alencar apenas copiou os romances franceses?

## Originalidade na cópia?

Em seus artigos dominicais no jornal *O Globo*, Joaquim Nabuco desferiu inúmeros ataques à obra de Alencar. Dentre essas críticas, duas se destacam. A primeira é a de que a literatura produzida por

Alencar não é mais do que uma cópia dos romances franceses. Em segundo lugar, vem o problema da verossimilhança. Para Nabuco, tanto as personagens criadas quanto as descrições elaboradas por Alencar carecem de verossimilhança. As críticas de Nabuco que merecem destaque dizem respeito a dois aspectos da obra do autor do *Guarani*: a temática e o enredo, classificados ambos como desprovidos de originalidade e inverossímeis.

A acusação de dependência ao modelo do romance francês atribuída por Nabuco a Alencar baseia-se principalmente na leitura de *Lucíola*, *Diva* e *Mãe*. À parte o excessivo moralismo do crítico, que permeia, aliás, todos os artigos de Nabuco, chegando a extremos quando propõe que *Lucíola* “só deva ser lido nas casas de tolerância”, o que interessa observar é que Joaquim Nabuco não vê na obra de Alencar qualquer indício de originalidade, afirmando inclusive que a cor local expressa nos romances e nos dramas é falsa. O indianismo do autor do *Guarani*, por exemplo, é classificado de falsa literatura tupi.

No terceiro artigo da série, publicado no jornal *O Globo* de 24 de outubro de 1875, Nabuco aborda a questão do elemento negro na literatura, introduzido por Alencar. A propósito do drama *Mãe*, de 1862, o crítico é enfático:

Tudo isso é profundamente humilhante. A arte nada tem que ver nesse mercado de carne humana, que o autor pôs em cena. [...] a escravidão é a atmosfera do seu teatro; os seus personagens respiram nela, e desenvolvem-se com perfeita indiferença nesse meio corrompido. (apud Coutinho, 1965, p.111-2)

O crítico não perdoa Alencar por ter feito da escravidão material ficcional, a seu ver um tema aviltante e que não merecia ser tratado pela literatura de uma sociedade católica, branca e de origem europeia. Nabuco nega inclusive qualquer conteúdo de denúncia que poderia estar contido em tal tema. “Se a escravidão sai abalada do seu drama e da sua comédia, não é que ele tivesse querido atingir esse fim, é que se vê como ela avilta a literatura que inspira” (apud

Coutinho, 1965, p.111-2). Alencar, por sua vez, insistia no caráter mestiço da sociedade brasileira e que os elementos raciais que a compunham mereciam um tratamento literário.

A preocupação com a influência, ou melhor, com o modelo, e a legitimidade da cor local na literatura brasileira são uma constante nos estudos e nos debates que se travam no Brasil da segunda metade do século XIX.

Em sintonia com as mudanças políticas, a esfera literária vivia às voltas com a busca da nacionalização e de uma autonomia em relação à literatura produzida em Portugal. Havia uma necessidade quase obsessiva de se enfatizar as diferenças e de ressaltar a especificidade e a independência cultural da colônia recém emancipada.

Nesse sentido, o romantismo foi o movimento estético que deu vazão a esse sentimento de nacionalização literária e artística. E ninguém encarnou com mais ênfase esse movimento de autonomia da literatura brasileira do que José de Alencar. O que escapa ao olhar de Nabuco é precisamente o papel formativo desempenhado pelo romantismo brasileiro.

Evidente está que não se pode falar de literatura brasileira antes da independência formal do país. Em outras palavras, sem nacionalidade brasileira, não há como chamar de tal a literatura aqui produzida, pois sua existência se faz ainda no interior de um sistema intelectual regido por códigos retóricos específicos, no caso, o europeu, via Portugal.

Por outro lado, não foi o grito de independência que gerou entre nós aquilo que Araripe Júnior tão bem definiu como o “estilo tropical”. Até porque nossa emancipação política não foi uma revolução, e sim um rompimento meramente burocrático e institucional. A exploração colonial, por exemplo, permaneceu intacta. Por isso o chamado “instinto de nacionalidade”, invocado por Machado de Assis, não poderia nascer da noite para o dia. Começou a ser plantado já no Barroco, do qual a obra de Gregório de Matos é prova inquestionável.

Em texto de 1957, Afrânio Coutinho já apontava que foi através do indianismo que floresceu a “consciência nacional brasileira”,



manifesta no “desejo de um conteúdo nitidamente local, a ser oposto à herança lusa”, e na “ânsia de criação de uma tradição local para substituir a tradição europeia” (Coutinho, 1976, p.148).

Araripe Júnior foi uma das personalidades desta época que mais se empenhou em definir e problematizar a questão da cor local e da mudança de paradigma estético, necessários à constituição de uma literatura nacional.

Em artigo de 1868, Araripe reage à literatura afrancesada que aqui se produzia, para defender um retorno a “eras já escoadas” de nossa história. Para o crítico, uma literatura genuinamente “brasílica” deveria voltar seu olhar para as origens. Entenda-se aqui não apenas o índio, mas todo o conjunto de mestiçagem que caracteriza a cultura brasileira.

Assim como a literatura francesa se constituiu através da exploração de seus próprios mitos e lendas (o passado da Gália, com seus druidas e seres fantásticos, por exemplo), também as letras no Brasil deveriam explorar suas mais antigas, e por isso autênticas, tradições.

Um dos pais do romantismo brasileiro, Ferdinand Dênis, já havia apontado para o exotismo do modelo clássico, que tanto influenciara nossos primeiros românticos:

O Brasil já sente a necessidade de beber as suas inspirações poéticas numa fonte que de fato lhe pertença e em sua nascente glória não tardará em apresentar as primícias desse entusiasmo que atesta a juventude de um povo. Se adotou essa parte da América uma linguagem que aperfeiçoou a nossa velha Europa, deve rejeitar as ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia [...] porque não estão em harmonia nem com o seu clima, nem com as suas tradições. (apud Coutinho, 1976, p.160)

Os argumentos de Nabuco vão na mesma direção. No quarto artigo dominical, publicado em 31 de outubro de 1875, após ter comparado o romance *Lucíola* com *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895), Nabuco conclui:

*Lucíola* não é senão a *A dama das camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. José de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do “sabor nativo” dos seus livros. (apud Coutinho, 1965, p.135-6)

Eterna sensação de incompletude, macaqueação, pastiche, imitação e ideia fora do lugar são algumas das expressões que a tradição crítica tem utilizado para (des)qualificar a relação de nossa literatura com os modelos culturais vigentes. O caráter postiço da cultura brasileira parece ser o eterno fantasma, que está sempre a rondar o teor de nossas reflexões críticas. A imagem do Papai Noel enfrentando temperaturas tropicais com roupa de inverno e posando ao lado de pinheirinhos lambuzados de neve talvez seja o exemplo mais contundente de nossa distonia. A origem do mal-estar já foi delineada. A transferência de uma ideia do centro de produção cultural para a periferia já a transforma em outra coisa. O exemplo do deslocamento do positivismo de Comte para a América Latina é clássico. Para o historiador das ideias João Cruz Costa, o habitat latino-americano deformou o positivismo. Transplantada para os trópicos, a filosofia de Comte realçou a ideia de progresso em detrimento de sua conotação conservadora. Entre nós, o positivismo foi mais uma ideologia reformista do que propriamente reacionária, como era no seu local de origem (Cruz Costa, 1956). Se em *Nabuco* a mímese alencariana é encarada de forma pejorativa, a reação de Alencar é igualmente válida, fazendo ecoar a voz de Mário de Andrade que, com várias décadas de distância, classificou de macaque a postura do escritor que só se interessa pelas coisas do estrangeiro.

A força da tradição impõe uma verdade aparentemente inquestionável: a cópia será sempre inferior ao original? O que veio antes se sobrepõe à posteridade? O desvio será sempre uma derivação do paradigma? Como diz Nabuco, *Diva* não é mais do que uma pálida imitação de *Le Roman d'un jeune Homme Pauvre* [O romance de um jovem homem pobre], de Octave Feuillet (apud Coutinho, 1965, p.153).

Para Nabuco, portanto, a obra de Alencar surge como exemplo típico de transplante cultural e, como tal, apresenta as contradições inevitáveis de uma combinação entre o molde europeu e a cor local. O contrassenso percebido por Nabuco está na ausência de verossimilhança das cenas e das personagens descritas por Alencar. Em *Senhora*, por exemplo, tudo parece-lhe falso, contrariando a realidade das coisas, impossível de ocorrer numa cidade como o Rio de Janeiro, retratada como um lugar de lunáticos. Os protagonistas Aurélia e Seixas parecem-lhe personagens impossíveis: “Tudo que se passa entre eles no romance, não se passaria na sociedade, tudo neles é contradição e absurdo; nenhum homem se conduziria assim, nenhum [...]” (apud Coutinho, 1965, p.187).

Ao mesmo tempo que percebe as contradições da importação do romance em Alencar, Nabuco, por outro lado, não deixa de revelar sua visão limitada e superficial a respeito da construção de uma personagem de ficção. Para o crítico, as mulheres inventadas por Alencar não se sustentam como personas pelo simples fato de serem inconstantes. Aurélia ama, despreza e odeia ao mesmo tempo; Lúcia o incomoda por suas contradições internas, por ser uma prostituta e, ao mesmo tempo, uma virgem de coração.

Até que ponto a mulher pode ser uma cortesã desenfreada e uma virgem inocente; como o vício e a virtude em seus extremos podem reunir-se em um mesmo coração. (apud Coutinho, 1965, p.135)

Nabuco não aceita que a alma feminina seja tão ou mais contraditória que a do homem:

As mulheres do Sr. J. de Alencar não sabem o que sentem; isso acontece muitas vezes ao homem, não é, porém, comum nas mulheres, as quais muitas vezes têm sentimentos opostos um depois do outro, sem confundi-los nunca. (apud Coutinho, 1965, p. 186)

Já que não podia exigir de Alencar uma literatura europeia, Nabuco desejava uma ficção moralista e edificadora. Consciente de

que tinha diante de si um elemento novo a ser explorado, que era a temática local, Alencar enveredou por sua própria trilha. O resultado, como se sabe, apresenta pontos falhos. Como bem observou Roberto Schwarz, as falhas presentes na narrativa alencariana “não são acidentais nem fruto da falta de talento, são pelo contrário prova de consequência” (Schwarz, 1992, p.31). Ainda que não tenha sido bem sucedido em suas criações, José de Alencar deixou gravado o registro de uma literatura que, se não era totalmente nova, trazia consigo uma dicção própria. Para falar como Araripe Júnior, “os lábios que chupavam a mangaba e o cajú não podiam pronunciar palavras pelo mesmo feitio, nem exprimir-se do mesmo modo que os lábios que premiam a maçã e a uva alentejana” (apud Coutinho, 1976, p.183).

Se Alencar não tivesse adaptado ao solo fluminense sua galeria de personagens afrancesados, haveria romance brasileiro? Não há como renunciar ao problema da cópia. Afinal, a história nos revela o cânone e, com ele, a angústia da influência. Trata-se, enfim, de superar a mitológica visão de que a mímesis pode nascer do nada. Não há criação sem tradição.